ACCADEMIA MUSICALE
CHIGIANA

# BOOK OF ABSTRACTS

# CHIGIANA CONFERENCE 2022

SCIENTIFIC COMMITTEE
Philip V. Bohlman, Simone Caputo, Mila De Santis, Roe-Min Kok, Eftychia Papanikolaou, Susanna Pasticci (chair), Andrew Shenton

ORGANIZING COMMITTEE
Antonio Artese, Marica Coppola, Stefano Jacoviello, Anna Passarini, Nicola Sani, Samantha Stout

# THURSDAY 1 DECEMBER

15.30-16.00 – Welcome and Introductory remarks

Nicola Sani (Accademia Musicale Chigiana, Artistic Director)

Susanna Pasticci (Scientific Committee Chair – Chigiana. Journal of Musicological Studies, Editor - Università di Cassino)

16.00-17.00 – Prolusion

Franco Cardini (Professor Emeritus ISUS/SNS)
in conversation with Giancarlo Riccio (writer, journalist and music critic for Corriere della Sera)

17.20-18.00 – Keynote 1

Simone Caputo ('Sapienza' University of Rome)
La celebrazione funebre tra musica e politica: la Rivoluzione francese e l'idea civile della morte

18.00-19.00 – Session 1: Spiritual Power and Political Action

CHAIR: Nicola Sani (Accademia Musicale Chigiana, Artistic Director)

James Garratt (University of Manchester)
Christ in the Kulturkampf: Competing Truth Regimes in German Religious Art and Music of the 1870s

Melita Milin (Serbian Academy of Sciences and Arts)
Expressing the Religious and the Spiritual in Art Music under State-Socialism

19.45 – Concert

Choir of the Siena Cathedral "Guido Chigi Saracini"
Lorenzo Donati, director

# FRIDAY 2 DECEMBER

10.00-10.40 – Keynote 2

Eftychia Papanikolaou (Bowling Green State University)
Consecrating the Stage: Uwe Scholz's Choreographic Completion of Mozart's Große Messe

10.40-13.00 – Session 2: Listening to the Spiritual: Identities and Communities

CHAIR: Antonio Cascelli (Maynooth University)

Hedy Law (University of British Columbia)
Mourning for a City's Premature Death: Cantonese Opera, Cantopop, and the Cantonese Choral Composition Requiem HK (2017)

Matteo Macinanti ('Sapienza' University of Rome)
Missione ed ecumenismo: la creatività in esilio dei compositori russo-parigini tra le due guerre mondiali

Martin V. Clarke (Open University)
'Bread of Heaven': Bryn Terfel and the Rearticulation of Welsh Spirituality, Musicality and Identity

15.00-15.40 – Keynote 3

Roe-Min Kok (McGill University)
Spiritualizing Gender in Domestic Music

15.40-18.00 – Session 3: Searching for Spirituality: Faith and Reason

CHAIR: Candida Felici (Conservatory of Music 'Giuseppe Verdi', Milan)

Maria Rosa De Luca (University of Catania)
«…qual può cristiano vantar virtude che il Sultan non vanti?». Fede e ragione sulla scena operistica di metà Ottocento nella controversa ricezione della Zaïre di Voltaire

Lorenzo Corsini ('Sapienza' University of Rome)
Il 'problema' del sacro nell'ultimo Verdi: esiti musicali del culto mariano?

Federico Gon (Conservatory of Music 'Giuseppe Tartini', Trieste)
Intelligo ut credam? Rossini, la fede e la Petite messe solennelle

# SATURDAY 3 DECEMBER

10.00-13.00 – Session 4: Constructing Spirituality: Metaphysics and Contemplation

CHAIR: Mila De Santis (University of Florence)

Brian Inglis (Middlesex University, London)
'Dumped Modernism'? The Interplay of Musical Construction and Spiritual Affect in John Tavener and his To a Child Dancing in the Wind

Graziella Seminara (University of Catania)
L' "interrogazione metafisica" nel teatro musicale italiano contemporaneo. Due casi studio

June Boyce-Tillman (University of Winchester)
Blurring the Boundaries between Concert and Liturgy

Kerry Bunkhall (Cardiff University)
Le Bœuf sur le toit: The Intersection of Francis Poulenc's 'Monk' and 'Rascal'

Stefano Lombardi Vallauri (IULM University, Milan)
Buddismi oggettivi di John Cage, Giacinto Scelsi, Morton Feldman, Luigi Nono

15.00-15.40 – Keynote 4

Andrew Shenton (Boston University)
Pärt after Pärt: The Composer as Progenitor

15.40-18.00 – Session 5: Embodying the Spiritual: Mysticism and Transcendence

CHAIR: Massimiliano Locanto (University of Salerno)

Jan Christiaens (University of Leuven)
Tracking Transcendence. Disappearance as Compositional and Eschatological Trace in Organ Works of Olivier Messiaen and Mark Andre

Sonja Wermager (Columbia University)
'A Sort of Mysticism:' Re-examining the Reception of Robert Schumann's Late Sacred Music

Germán Gan-Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona)
Murmuring Solitude, Silent Music. The Mystical and Poetic Universe of Saint John of the Cross in Spanish Avant-garde Music

# ABSTRACTS

## THURSDAY 1 DECEMBER

### 16.00-17.00 – Prolusion

Franco Cardini (Professor Emeritus ISUS/SNS)
Giancarlo Riccio (writer, journalist and music critic for Corriere della Sera)
Musica e Storia Sociale dalla Rivoluzione Francese a Oggi

Se oggi è possibile concepire la musica come un linguaggio internazionale, una koinè dièlektos che si esprime sia pure in infinite varianti etniche e socioculturali, ciò è accaduto si può dire solo a partire dall'ultimo secolo ma sulla base di una dinamica sviluppatasi non deterministicamente bensì per successive mutazioni e innovazioni, acquisizioni e selezioni alle quali molto hanno contribuito i processi cognitivi propri delle scienze umane e le loro applicazioni sia melodiche, sia strumentalistiche.

In altri termini, la storia della musica ha seguito la parabola dinamica di quella socioeconomica e socioculturale: passando progressivamente al primo livello da un mondo caratterizzato da sistemi "a compartimenti stagni" a un'economia-mondo secondo quello che è stato denominato "processo di globalizzazione" (o "mondializzazione" (che ha imposto l'egemonia della civiltà occidentale relegando le altre a più o meno importanti "culture di nicchia"); e al secondo da una società stratificata secondo il sistema tradizionale "dei tre ordini" (il "primo stato", l' auctoritas della preghiera e della contemplazione; il "secondo stato", la potestas del governo, delle leggi e delle armi; il "terzo stato", l'abundantia della produzione, del commercio e del consumo dei beni) a una – quella occidentale moderna – caratterizzata dal primato dell'individualismo e da una nuova gerarchizzazione di valori che pone al primo posto l'economia e la finanza, al secondo la scienza e la tecnologia, al terzo la politica e la religione, secondo una scala gerarchica fondata sulla ricchezza e sul piacere. Nel mondo del passaggio da quello che dal Tre-Quattrocento si è definito "medioevo" all'età detta "moderna", al concetto teosociologico di Publicum Bonum si è andato sostituendo quello dello "stato di diritto" fondato sul contratto sociale, sul consenso e quindi sul sistema di organizzazione decisionale di "maggioranze" stabilite da sistemi immanentistici che prescindevano in pratica dalla Grazie divina

La grande trasformazione si è avviata nell'Europa dei secoli XII-XIII e d è maturata nel secolo XVI, quello delle scoperte e delle invenzioni che hanno comportato il "processo di secolarizzazione", vale a dire al perdita del senso trascendente della centralità divina sostituita da quello immanente dell'eccellenza fondata sul genio umano e sulla forza ed espresso dal concetto dell'"uomo faustiano". Tutto ciò ha comportato un paradosso: i secoli del predominio dell'Occidente cristiano sul mondo, tra XVI e XVIII secolo, si sono andati accompagnando alla progressiva decristianizzazione della società egemone. La Rivoluzione francese, momento di metabolizzazione del potere assolutistico di diritto divino in potere – inteso come "naturalistico" – dei popoli e delle nazioni, è stato il punto d'arrivo delle rivoluzioni precedenti (la glorious revolution britannica, la Rivoluzione statunitense americana) e il modello di un processo di mimesi-assimilazione per qualunque altre culture che recava in sé il contraddittorio conflitto tra etnocentrismo e democratizzazione cosmopolitica e tra spirito religioso d'avvìo e dinamica secolarizzatrice.

Non è in questa sede possibile seguire questa complessa dinamica nei dettagli per quanto riguarda la genesi dei vari generi musicali, sia vocali sia strumentali. Per esempio, secondo al teoria di Robert Haas, la tecnica del "canto solistico accompagnato" è nata nel corso del XVI secolo in connessione con i "pezzi scenici" pastorali e mitologici, come negli "intermedii fiorentini" di fine secolo, nelle prime "opere" (Peri, Caccini), nei "madrigali solistici" (Luzzaschi, Caccini), infine nel Ballet de Cour che incarna l'assolutismo reale francese fino ai primi del XVII secolo.

La musica barocca, che innerva progressivamente lo sviluppo di questi generi fino ad accompagnare la vita del sovrano e della corte nelle varie fasi giornaliere (sveglia, vestizione, caccia, banchetto, riposo) sacralizza la persona regia e il suo "paradiso" di palazzi e di giardini mentre, in puntuale parallelo, la musica sacra secondo i dettami del Concilio di Trento si chiude sempre di più nell'universo della liturgia e dei sacri edifici: viceversa, come appare chiaro da Bach a Wagner, è la società civile protestante a imporre una Sacralità nuova, cristiana di

base ma teistica nella sostanza, che giungerà fino alla Kunstreligion, termine usato alla fine del XIX secolo per riferirsi all'arte come religione, in particolare alla musica, ma anche a qualsiasi arte sacralizzata, compresa, a partire dalla Germania del tardo Settecento – l'educazione fisica e la mistica della bellezza, dell'armonia e dell'agilità "eroiche" come parte qualificata della Weltanschauung classica e del nascente romanticismo (la mistica delle ascese montane, ispirata al Lied Über allen Gipfeln di Goethe.

Sempre di Goethe, peraltro, va considerato con attenzione il florilegio di pensieri raccolto col titolo Sulla musica e pubblicato dalle Edizioni Studio Tesi nel 1992 con introduzione di Giovanni Insom.

Tutto ciò, come ben ha dimostrato George Mosse nel saggio La nazionalizzazione delle masse, non fu per nulla estraneo alla nascita del nazionalsocialismo attraverso al mediazione di esperienze come quella dei Wandervogel: senza che né il neoclassiciasmo, né il naturalismo, né il romanticismo, né i Wandervogel siano deterministicamente responsabili della Weltanschauung nazionalsocialista.
Della sacralizzazione della musica fino al suo irrazionale predominio sulla ragione (e torna il "demonico" goethiano…) è testimone Theodor W. Adorno, Beethoven. Filosofia della musica, Einaudi, 2001, p. 128: «In Beethoven ho imparato, tutte le volte che qualcosa mi sembra sbagliato, insensato, debole, a dare tutto il vantaggio a lui e cercare in me la colpa».

Ma quella che abbiamo or ora delineato è una delle due strade assunte dal meanstream della cultura europea moderna nel corso del XVIII secolo, quella delle corti regali e aristocratiche ben esemplificate, ad esempio, anche dalla presenza di Giovanni Paisiello e di Domenico Cimarosa alla corte sanpetroburghese di Caterina II, dove trionfò nel 1782 quel Barbiere di Siviglia ispirato alla trilogia del Beaumarchais che suscitò peraltro anche commenti ostili e preoccupati per il suo "contenuto sovversivo", come era successo a Da Ponte e a Mozart alla corte viennese del riformatore illuminato Giuseppe II.

D'altronde i tempi stavano cambiando, come del resto scriveva allarmata la stessa Maria Antonietta regina di Francia al suo imperiale fratello Giuseppe. E Mozart, se coglieva divertito gli spunti impertinenti del Figaro di Beaumarchais ("Se vuol ballare, signor contino…", che si potrebbe anche intendere come un anticipo macabramente visionario del Les aristos à la lanterne del Ça ira), avrebbe poi, nella Zauberflöte, darto libera, solennissima voce alle istanze razionaliste, filantropiche e cosmopolitiche della philosophie massonica.
Con Mozart si pone la domanda di quanto l'arte possa contribuire allo sviluppo di concetti quali la libertà, l'uguaglianza e la fratellanza: in questo senso restano esemplari le sonate KV 423 e 424, che verranno spiegate al pubblico. !")

Il Nostro Amadeus era imbevuto di pulsioni e passioni rivoluzionarie forse sollecitate dal famoso calcio ricevuto (e proprio nel suo "chitarrino") alla corte del principe-arcivescovo di Salisburgo dal conte D'Arco: esse sarebbero sfociate - altrove - nel 1789. Egli ne fu precursore, nella sua arte, ma non ne assistette al trionfo: morì nel 1791, mentre la sorella del suo imperatore sedeva ancora – sia pure per poco – sull'ormai traballante trono di Francia.

D'altronde la corona imperiale asburgica, pur nelle splendide prove "dispotistico-illuminate"di Maria Teresa, non aveva mai largheggiato in concessioni ai sudditi: né del resto ne aveva avuto bisogno, data la distanza che correva tra i Buon Governo di Maria Teresa e il disordinato scempio amministrativo di Luigi XV e poi di Luigi XVI. Il Kaiser Giuseppe e il suo Kapellmeister convissero felicemente e quietamente nel decennio 1780-1790 ("Troppe note, Herr Kapellmeister…"; "Indicatemi quelle superflue, Maiestät !").

L'imperatore incarnò il vero Zeitgeist, circondandosi a Corte di collaboratori eccellenti e favorendo le avanguardie culturali e artistiche più ardite e visionarie, fra cui il Nostro. Nel diritto penale, per esempio, Giuseppe II poté abbeverarsi alla fonte giusnaturalista e filantropica del marchese Cesare Beccaria, le idee del quale furono tradotte in leggi contro la tortura giudiziaria e la condanna capitale, entrambe abolite dal granduca di Toscana Pietro Leopoldo, fratello di Giuseppe II e a sua volta futuro sacro romano imperatore, proprio nel medesimo torno di tempo nel quale i filantropici e democratici rivoluzionari di Parigi, al contrario, introducevano un indiscriminato uso delle decapitazioni sommarie e, grazie a una geniale macchina, perfino "umanitarie e "progressiste".

Alla Rivoluzione francese provvide pochi anni dopo a conferire un senso storico un altro Zeitgeist, al quale Beethoven avrebbe dedicato la III Sinfonia "Eroica", salvo poi stracciarne la dedica quando il nuovo Demiurgo si autoincoronò a sua volta imperatore.

D’altronde, gli eventi francesi ed europei tra 1789 e 1815 furono davvero travolgenti e innovativi. Generalmente i manuali di storia della musica pubblicati in Italia, giunti a narrare le vicende musicali dell'ultimo decennio del secolo XVIII, preferiscono saltare - a piedi pari - l'avvento della Rivoluzione francese, limitandosi a considerare le ultime composizioni di Mozart e le prime di Beethoven.

Si tratta di un periodo che, grosso modo, va da Luigi XVI fino alla investitura di Napoleone Bonaparte a primo Console della Repubblica francese.

Questa grossa lacuna della musicologia italiana è stata in parte attenuata dai contributi di Giorgio Pestelli e di Rossana Dalmonte che hanno posto l'esigenza di "ripensare e stimolare un approfondimento della produzione musicale della Rivoluzione francese".

La musica della Rivoluzione può essere intesa come strumento di lotta per le conquiste politiche e sociali e come musica "nuova", "libera", partecipe alla liberazione dell'uomo da qualsiasi forma di tirannide.
"Sarebbe eccessiva limitazione - scrive Giorgio Pestelli - ridurre l'influenza della Rivoluzione francese sulla musica solo sul piano funzionale; anche il linguaggio musicale in sé non è passato invano".

Il primo, fenomeno manifesto è lo straordinario salto in avanti compiuto dagli strumenti a fiato per progresso tecnico e varietà di impiego. Musicisti come Gossec, Cherubini, Catel, Rode e Kreutzer, raccolti intorno al nucleo della banda della Guardia Nazionale di Parigi, fondano il "Magazine National de Musique" con il compito di diffondere ogni mese inni, canzoni, cantate per coro e banda, marce e ouvertures che venivano usate per feste e cerimonie che avevano luogo nelle città della Francia.

Una funzione importantissima per la creazione e lo sviluppo delle istituzioni musicali del periodo rivoluzionario spetta alla Musique de la Garde Nationale fondata all'indomani della presa della Bastiglia da Bernard Sarrette (1765-1858) e da François Joseph Gossec (1734 -1829).

I componenti di questo complesso formato da 78 musicisti di riconosciuto talento presentarono, il 7 ottobre 1791, alla municipalità di Parigi, il progetto della istituzione di una "scuola di musica che fornisse dei soggetti a tutti (…)”.

Dovremmo forse arrestarci qui: ma forniamo tuttavia, in estrema sintesi vista la varietà e la ricchezza della materia, qualche dritta “a volo d’uccello” a proposito del XIX secolo. Nell’arco di una conversazione come questa, non potremo andar oltre.

Tra il 1750 ed il 1850 la musica classica occidentale si espresse in forme sempre più ricche ed elaborate, sia in campo strumentale, uno straordinario sviluppo ebbe la forma della sinfonia, che in campo operistico, sfruttando sempre più diffusamente le possibilità espressive fornite dal sistema armonico e tonale costruito nei secoli precedenti.

All'inizio del secolo giganteggia la figura di Ludwig van Beethoven (1770-1827), testimone dell'eredità di Mozart e dei compositori classici coevi, per arrivare a trasfigurare le forme musicali canoniche, soprattutto la sinfonia, la sonata, il concerto ed il quartetto d'archi, creando al contempo il concetto di musica assoluta, cioè svincolata dalle funzioni sociali cui era stata fino ad allora subordinata. Con Beethoven si assiste alla nascita della figura del compositore/artista, contrapposta a quella, in precedenza prevalente, del musicista/artigiano. Le nove sinfonie di Beethoven ebbero tale risonanza da promuovere la forma della sinfonia come la regina tra le forme musicali, al punto che molti dei musicisti venuti dopo di lui temevano di misurarsi con essa. Ciò nonostante, compositori come Johannes Brahms, Anton Bruckner e Gustav Mahler l'affrontarono con risultati così notevoli da far parlare di "Stagione del grande sinfonismo tedesco".

In Beethoven si trovano le prime manifestazioni del romanticismo musicale, molti protagonisti del quale furono di area germanica e austriaca, come Weber, Schubert, Mendelssohn e Schumann. In Francia operavano invece Berlioz e il polacco Chopin. Emerge in questo periodo anche la figura del musicista virtuoso, che ha in Franz Liszt e Niccolò Paganini i due esempi più famosi e celebrati.

L'Ottocento è anche il secolo della grande stagione operistica italiana, che ha come protagonisti Gioachino Rossini (1792-1868), Vincenzo Bellini (1801-1835), Gaetano Donizetti (1797-1848), Giuseppe Verdi (1813-1901)

e, a cavallo del secolo seguente, Giacomo Puccini (1858-1924). La tradizione operistica italiana continua ad esaltare il ruolo del canto che, sciolto dall'eloquenza dell'opera settecentesca diviene momento lirico, pura espressione dell'anima. Nel corso del secolo tuttavia essa assorbe progressivamente aspetti dell'opera francese, da sempre attenta all'aspetto visivo e a partire dalla seconda metà del secolo legata all'estetica del naturalismo. Quanto all'orchestra, da semplice accompagnamento del canto si evolve fino a diventare, nelle ultime opere di Verdi e successivamente in Puccini, un'orchestra sinfonica.

Alla fine del secolo la ricerca di nuove forme e di nuove sonorità porta alla crisi del sistema tonale, espressa nel famoso preludio del Tristano e Isotta di Richard Wagner del 1865, che contiene passaggi armonicamente enigmatici, non interpretabili alla luce delle regole in vigore in quegli anni.

Con Wagner e dopo Wagner si apre un'età nuova e per molti versi sorprendente: musica tonale, musica dodecafonica, musica "etnica", nuove forme artistiche d'origine "popolare" o "subalterna. Si dirà che Mozart sembra quasi aver previsto e preconizzato qualcosa, che Puccini avrebbe intuito e osato molto portando sul palcoscenico operistico il western americano e insinuando dei passaggi jazzistici nella Trurandot, che Katchaturian avrebbe rinverdito i fasti dell'Eroica beethoveniana e il fasto esotitico della musica tradizionale russa con la sua maestosa eurasianicità scrivendo il commosso e commovente Poema a Stalin, che Brassens o Battiato possono ormai dirsi "classici". Ma questa, direbbe il vecchio Kipling, è un'altra storia.

Firenze, Merano, Salisburgo, dicembre 2022.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

## 17.20-18.00 – Keynote 1

Simone Caputo ('Sapienza' University of Rome)

La celebrazione funebre tra musica e politica: la Rivoluzione francese e l'idea civile della morte

The theme of death is one of the central aspects of the French Revolution, not only as a consequence of the succession of bloody events it caused, but above all as the awareness of a relationship turned upside down with respect to the traditional eschatological framework of the Catholic religion. The deaths of the Revolution's great personalities were not celebrated as a simple moment of passing away, but signified the complete appropriation of their spirit by the People and the State, now understood as abstract entities, and therefore able to supplant those very religious functions by virtue of their spiritual dimension. The qualitative leap was the result of a process of secularization that had already been underway for some time, marking an important stage in the treatment of death. Secularization had an especially strong impact on the custom of accompanying the individual's demise with a requiem, not only determining its sharply reduced frequency, but also transforming in some cases the very role of the funeral mass. Observing the years of the French Revolution and the Restoration through the lenses of François-Joseph Gossec's *Marche lugubre* (1790), and the requiems of Luigi Cherubini (1816) and Hector Berlioz (1837), allows us to highlight the different outcomes of the secularization of the funeral rite in relation to the altered civil idea of death. The association of the *Marche lugubre* with celebrations of the great men of the Revolution was the musical response to this process. By marking the passage of the institutional reference from the Church to the Nation, the funeral march established the relationship with religion in other terms, those of a religion of the Nation, which took place in the resonant spaces of the city streets, and which stood as an ideal to be venerated as an inspirer of moral fortitude. The civil idea of death that permeated the revolutionary age remained Europe's legacy even after the end of the Napoleonic era. While prior to the revolutionary interlude music for the dead had been framed as a dignified, luminous offering to God, the nineteenth century saw the breakdown of religion despite the strenuous attempts of the Restoration to update its absolutist-sacral rhetoric. Cherubini's Requiem in C minor, composed to commemorate the death of Louis XVI, appears not so much as a perfect model of that return to the past longed for by the rhetoric of the time, but as an eloquent expression of the underlying ambiguity that permeated the atmosphere of the Restoration. Berlioz' *Grande Messe des morts*, on the other hand, was presented as the prototype of a funerary work in grand style, a monument to the Nation, in which the association between celebration and the faithful was definitively transformed into an association between celebration and the citizen.

Il tema della morte costituisce uno degli aspetti centrali della Rivoluzione francese, non solo come conseguenza della successione di fatti cruenti provocati dal suo corso, ma soprattutto come presa di coscienza di una relazione ribaltata rispetto al quadro escatologico che tradizionalmente era offerto dalla religione cattolica. La morte dei grandi personaggi della Rivoluzione non fu celebrata come semplice momento di trapasso, ma significò la completa appropriazione del loro spirito da parte del popolo e dello stato, ormai intesi quali entità astratte e perciò in grado di surrogare, in virtù della loro dimensione spirituale, le stesse funzioni religiose. Il salto di qualità fu il risultato di un processo di laicizzazione già da tempo in atto, che proprio nei discorsi riguardanti la morte segnò una tappa importante. La laicizzazione ebbe un forte impatto in particolare sulla consuetudine di accompagnare il trapasso con requiem, non solo determinando la scarsa produzione, ma anche trasformando in alcuni casi il ruolo stesso della messa funebre. Osservare gli anni della Rivoluzione francese e della Restaurazione, attraverso le lenti della *Marche lugubre* di François-Joseph Gossec (1790) e dei requiem di Luigi Cherubini (1816) e Hector Berlioz (1837), consente di evidenziare i diversi esiti del processo di laicizzazione del rito funebre in relazione alla mutata idea civile della morte. L'associazione della *Marche lugubre* a cerimonie celebrative di grandi uomini della Rivoluzione rappresenta il riscontro musicale a questo processo: marcando il passaggio del riferimento istituzionale dalla chiesa alla nazione, la marcia funebre situa il rapporto con la religione in altri termini, quelli di una religione della nazione, che ha luogo negli spazi di risonanza delle strade della città, e che si pone come ideale da venerare in quanto ispiratore di forza morale. L'idea civile della morte che permeò l'età rivoluzionaria rimase in eredità all'Europa anche dopo il tramonto napoleonico. Se prima della cesura rivoluzionaria, la musica per i defunti si configurava come una dignitosa e lucente offerta a Dio, con l'Ottocento la confessionalità si andò sgretolando malgrado gli ultimi tentativi del potere restaurato di aggiornare la retorica assolutistico-sacrale. Il Requiem in Do minore di Cherubini, composto per commemorare Luigi XVI, appare non tanto come un modello perfetto di quel ritorno al passato vagheggiato dalla retorica dell'epoca, quanto come un'espressione eloquente dell'ambiguità di fondo che permeava il clima della Restaurazione. *La Grande Messe* des morts di Berlioz si presenta invece come il prototipo di un'opera funeraria in grande stile, monumento alla nazione, in cui l'associazione tra celebrazione e fedele si è definitivamente trasforma in un'associazione tra celebrazione e cittadino.

## 18.00-19.00 – Session 1: *Spiritual Power and Political Action*

CHAIR: Nicola Sani (Accademia Musicale Chigiana)

James Garratt (University of Manchester)
Christ in the Kulturkampf: Competing Truth Regimes in German Religious Art and Music of the 1870s

The secularization paradigm has long defined attitudes towards nineteenth-century religious music and painting. Within both musicology and art history, such art has often been treated as marginal to mainstream artistic developments and tangential to the social, political and intellectual preoccupations of its age. My paper offers a corrective, exploring how religious art was messily intertwined with the most contentious socio-political issues of the 1870s and demonstrating the complex spiritual currents embodied in religious artworks and their reception. I focus on two works and the debates they prompted: Franz Liszt's oratorio Christus (premiered in 1873) and Max Liebermann's painting Christus im Tempel (1879). On the face of it, these works point to antithetical currents, the one seemingly offering a dogmatic, "ultramontane" view of Christ while the other a provocative re-Judaizing of its subject. Both works are united, however, in departing from – and offending against – the dominant Protestantism of Bismarck's Germany. They challenge normative conceptions of the representation of Christ, presenting not so much religious art as art about religion and about religious art. By juxtaposing modern and historical elements, they delineate distinct temporalities and set in motion alternative conceptions of truth. Ultimately, both works offer open, unstable texts onto which competing critical voices projected their own truths. The hostile reception of Liebermann's Christ led him to overpaint the image to make it more acceptable to his non-Jewish critics. Similar critical "overpaintings" imbued Liszt's Christus with a humanistic or pantheistic aura, enabling an uneasy accommodation with cultural Protestantism.

L'atteggiamento degli studiosi verso la musica e l'arte figurativa di argomento religioso prodotte nell'Ottocento è stato a lungo fortemente influenzato dal paradigma della secolarizzazione. Musicologi e storici dell'arte hanno infatti spesso descritto questo tipo di produzione artistica come marginale rispetto alle maggiori tendenze artistiche dell'epoca e lontana dalle preoccupazioni sociali, politiche e intellettuali di quegli anni. Lo scopo del mio intervento è di mettere in discussione questo giudizio analizzando, da un lato, le complesse interazioni tra

l'arte religiosa prodotta negli anni Settanta dell'Ottocento e gli avvenimenti sociali e politici più controversi dell'epoca, e dall'altro le correnti spirituali profonde che caratterizzarono la produzione e la ricezione di opere di carattere religioso. Ho scelto in particolare di soffermarmi su due opere e sulle discussioni che queste suscitarono: Christus, oratorio di Franz Liszt eseguito per la prima volta nel 1873, e Christus im Tempel, dipinto di Max Liebermann del 1879. All'apparenza queste due opere sembrano rappresentare correnti antitetiche: mentre l'una è caratterizzata da una rappresentazione di Cristo dogmatica e "ultramontana", l'altra si distingue per una provocatoria "re-giudaizzazione" del soggetto. Le due opere sono però accomunate dalla volontà di prendere le distanze dal protestantesimo imperante nella Germania di Bismarck, al quale si contrappongono apertamente. Entrambe si affrancano così dalla rappresentazione convenzionale di Cristo, proponendosi come esempi non tanto di arte religiosa in sé, quanto di arte che riflette non solo sul tema della religione, ma anche sui meccanismi di quella stessa arte. Attraverso la giustapposizione di elementi antichi e moderni, queste opere presentano, dunque, interpretazioni del tempo distinte e propongono due diverse concezioni della verità. Entrambe appaiono perciò come opere aperte e non concluse, sulle quali voci critiche conflittuali hanno proiettato le proprie interpretazioni: così come la ricezione ostile del dipinto di Liebermann ha indotto l'artista a ridipingere la figura di Cristo in modo tale da renderla più accettabile agli occhi della critica non ebraica, simili rielaborazioni hanno attribuito al Christus di Liszt un'aura umanistica e panteistica nella ricerca di un difficile compromesso col protestantesimo culturale dell'epoca.

Melita Milin (Serbian Academy of Sciences and Arts)

## Expressing the Religious and the Spiritual in Art Music under State-Socialism

After the split with the Soviet Union in 1948 Tito's Yugoslavia gradually became a more liberal country, at the same time keeping its state-socialist ideology. Among the most sensitive issues in the social and cultural sphere was the status of the three main religions in the country – Orthodox, Catholic and Muslim. Although generally intolerant towards the presence of religious art in the public sphere, the cultural policy sometimes displayed hesitation and incoherence when reacting to what was officially perceived as political provocations. The case of the Serbian woman composer Ljubica Marić (1909-2003) reveals how she managed to avoid accusations for systematically using orthodox church chants in her secular music. On the one hand, her pre-war closeness to communist circles, coupled with her allegiance to post-war developments, protected her from suspicion for any anti-socialist attitude. On the other hand, during the early 1960s an evening-long theatrical work/oratorio (Slovo svetlosti) about an epochal event from the Serbian medieval history with her music – almost all of which had already been performed in concerts without problems – met with refusal to be performed on the ground that it celebrated religion and church. The work was eventually premiered but was performed only a few times. Such a turn of events can be explained by the fact that those works of Marić which were wordless, began to be observed as subversive as soon as they were used in a theatrical work (based on fragments from medieval texts) about noble and religiously motivated behaviour of Prince Lazar and aristocracy. However, that event did not harm Marić's career, the more so as she insisted that although she used church chant in her music she did not compose church or religious music but spiritual works. At the time the word "spiritual" was a key word that was often used also for true church music in order to get approval for performance. The analysis of Marić's music and its contexts will also take into account the fact that she was an agnostic by conviction and that Yugoslavia was a multinational state that was vigilant over exploitation of religion for nationalistic purposes.

Nel 1948, dopo la separazione dall'Unione Sovietica, la Jugoslavia di Tito divenne gradualmente un paese più liberale, conservando allo stesso tempo l'ideologia del socialismo di stato. Tra le questioni più delicate in ambito sociale e culturale vi era quella dello status delle tre principali religioni del paese – l'ortodossa, la cattolica e la musulmana. Pur essendo in genere intollerante nei confronti della presenza dell'arte religiosa nella sfera pubblica, la politica culturale a volte mostrava esitazione e incoerenza nel reagire a ciò che era percepito ufficialmente come una provocazione politica. Esemplificativo è il caso della compositrice serba Ljubica Marić (1909-2003), che riuscì a evitare le accuse per aver usato sistematicamente canti liturgici ortodossi in composizioni secolari. La sua vicinanza prima della guerra ai circoli comunisti, insieme alla lealtà verso il regime affermatosi nel dopoguerra, la proteggeva dal sospetto di atteggiamenti antisocialisti. Nei primi anni Sessanta, però, fu negata la rappresentazione di un suo oratorio teatrale (Slovo svetlosti), su un evento epocale della storia medievale serba – con musiche che precedentemente erano state eseguite in concerti senza destare problema – per il fatto che celebrava la religione e la chiesa. Alla fine, l'oratorio ebbe una prima, dopo la quale fu eseguito solo poche volte. Una spiegazione può essere rintracciata nel fatto che le musiche della Marić che erano senza parole iniziarono ad essere considerate sovversive non appena vennero utilizzate in un'opera teatrale (basata sui frammenti di testi

medievali) incentrata sulla nobiltà e religiosità del principe Lazar e dell'aristocrazia. L'episodio non danneggiò la carriera della Marić, che insistette sul fatto che, sebbene utilizzasse canti liturgici nella sua musica, non componeva musica sacra, ma opere spirituali. A quell'epoca la parola "spirituale" era una parola chiave che veniva spesso usata anche per la musica liturgica al fine di ottenere il permesso di essere eseguita. L'analisi della musica della Marić, e del contesto in cui fu prodotta, prenderà anche in considerazione il fatto che la compositrice era una convinta agnostica e che la Jugoslavia era uno stato multinazionale che vigilava attentamente sullo sfruttamento della religione a fini nazionalistici.

# FRIDAY 2 DECEMBER

## 10.00-10.40 – Keynote 2

Eftychia Papanikolaou (Bowling Green State University)
Consecrating the Stage: Uwe Scholz's Choreographic Completion of Mozart's Große Messe

*Die Große Messe* (2005) is a fascinating choreo-musical conception of a quasi-liturgical praxis by German choreographer Uwe Scholz (1958-2004). The former director of the Leipzig Ballet created a two-hour long choreographic event based on the music of Mozart's unfinished Mass in C minor (K. 427), augmented with chants, short works by twentieth-century composers, and poetry by Paul Celan. As is evident from Scholz's own sketches, each section is meant to perform a "liturgical function" that corresponds to parts of the Mass – what he indicated as the *Ordinarium, Proprium, Gebete* and *Lesungen*. Thus the transplantation of the Mass onto the dance stage achieves a re-fashioning of the ritual and the re-drawing of its – physical and other – borders. In my presentation I explore a number of questions that result from the production's conceptual complexity. How does the sacred ritual of the Mass transform through the latent sensuousness that permeates its balletic presentation? Does the choreographic adaptation of a musical Mass alter our conception of the music's liturgical role on a secular stage? How do articulations of spirituality and the sacred transfer from one medium to the other? Rather than considering the ballet simply as an adaptation or a translation of the music into embodied practices, I propose a theoretical framework from dance studies whereby *Die Große Messe* demonstrates qualities emblematic of wider ideological discourses surrounding intersections of the sacred and the secular in the twenty-first century.

*Die Große Messe* (2005) è un'affascinante creazione coreografico-musicale di una prassi quasi-liturgica del coreografo tedesco Uwe Scholz (1958-2004). L'ex direttore del Balletto di Lipsia ha creato un evento coreografico di due ore basato sulla musica dell'incompiuta Messa in Do minore (K. 427) di Mozart, arricchita da canti, brevi inserti di opere di compositori del ventesimo secolo e versi di Paul Celan. Come si evince dagli schizzi di Scholz, ogni sezione del lavoro è destinata a una "funzione liturgica" che corrisponde a parti della messa – indicate come *Ordinarium, Proprium, Gebete* e *Lesungen*. Il trapianto della messa in una coreografia comporta un rimodellamento del rituale e una ridefinizione dei suoi confini – fisici e non. Nella mia presentazione affronto una serie di domande che derivano dalla complessità concettuale della produzione. Come si trasforma il sacro rituale della messa attraverso la sensualità latente che permea la sua versione coreutica? L'adattamento coreografico di una messa musicale su di un palcoscenico secolare altera la nostra concezione del ruolo liturgico della musica? In che modo le articolazioni della spiritualità e del sacro si trasferiscono da un *medium* all'altro? Invece di considerare il balletto semplicemente come un adattamento o una traduzione della musica in pratiche incarnate, utilizzo studi teorici sulla danza per evidenziare come *Die Große Messe* presenti caratteristiche emblematiche di più ampi discorsi ideologici che circondano le intersezioni tra sacro e profano nel ventunesimo secolo.

## 10.40-13.00 – Session 2: *Listening to the Spiritual: Identities and Communities*

CHAIR: Antonio Cascelli (Maynooth University)

Hedy Law (University of British Columbia)
Mourning for a City's Premature Death: Cantonese Opera, Cantopop, and the Cantonese Choral Composition Requiem HK (2017)

This paper examines the eight-part Cantonese choral composition Requiem HK (2017). Its Chinese subtitle "香 * 夭" consists of a wordplay that separates and re-conjoins the two Chinese characters "香" and "夭". The word cluster formed by these characters refers to one of the Cantonese opera classics, The Flower Princess (帝女花) (1957, revised in 2012), an opera on the couple suicide of the last princess and her fiancé of the Ming Dynasty. Yet, the separation of these two characters enables the character "香" to suggest "Hong Kong" ("香港", or the

Port [港] of Spices [香]). The wordplay in the Chinese subtitle introduces other kinds of linguistic experiments in the Requiem, including a fabricated language for the dead. Using the concept of "acousmatic listening," I explain how the use of Western art religious music, including Gregorian chant and Carl Orff's Carmina Burana, imparts religiosity. Premiered in a concert hall in 2017, Requiem HK mediates between the secular and the sacred, enabling an ad hoc sacred space to fold musical spirituality into collective mourning in anticipation of the death of its political system.

Questo articolo esamina la composizione corale cantonese in otto parti Requiem HK (2017). Il sottotitolo cinese "香 * 夭" consiste in un gioco di parole che separa e ricongiunge i due caratteri cinesi "香" e "夭". L'aggregato di parole formato da questi due caratteri fa riferimento a uno dei classici dell'opera cantonese, La principessa dei fiori (帝女花) (1957, rivista nel 2012), un'opera sul suicidio di coppia dell'ultima principessa della dinastia Ming e del suo fidanzato. Tuttavia, la separazione di questi due caratteri permette al carattere "香" di suggerire "Hong Kong" ("香港", o il Porto [港] delle Spezie [香]). Il gioco di parole presente nel sottotitolo cinese introduce altri tipi di esperimenti linguistici nel Requiem, incluso un linguaggio inventato per i morti. Usando il concetto di "ascolto acusmatico", esamino come il ricorso a musica religiosa d'arte e occidentale, tra cui il canto gregoriano e i Carmina Burana di Carl Orff, conferisca religiosità alla composizione. Presentato per la prima volta nel 2017 in una sala da concerto, Requiem HK fa da mediatore tra il secolare e il sacro, consentendo a uno spazio diventato sacro ad hoc di piegare la spiritualità musicale in lutto collettivo in previsione della morte del suo stesso sistema politico.

Matteo Macinanti ('Sapienza' University of Rome)

## Missione ed ecumenismo: la creatività in esilio dei compositori russo-parigini tra le due guerre mondiali

La dimensione spirituale è uno degli aspetti che più caratterizzano il complesso milieu socioculturale russo-parigino degli anni Venti e Trenta, risultato delle correnti migratorie successive alla rivoluzione del 1917. Per gli emigrati russi a Parigi tale dimensione affonda le radici nell'orizzonte culturale dell'Epoca d'argento, periodo a cavallo del ventesimo secolo in cui si assiste a una rinascita della spiritualità ortodossa. È in questo contesto di pensiero che trova spazio presso la comunità esiliata una lettura teologica dell'emigrazione. Paragonata all'esilio biblico, l'esperienza dell'espatrio assume infatti i contorni di una missione tesa a spargere in tutto il mondo i semi di una rigenerazione spirituale totale, da attuare in un dominio specifico: la cultura e la creatività delle diverse arti, tra cui la musica. A fianco di questi presupposti, dalla realtà dell'esilio russo-parigino è scaturita poi un'ulteriore declinazione del senso spirituale dell'attività creativa: l'incontro con la cultura ospitante della metropoli parigina ha infatti dato vita a una feconda stagione di scambi e intrecci culturali che rispondono altresì alle istanze dell'ecumenismo di primo Novecento e alle aspirazioni di riconciliazione tra l'Occidente cattolico e l'Oriente ortodosso. La produzione musicale dei compositori russo-parigini, tra cui Arthur Lourié e Aleksandr Grečaninov, offre un punto di osservazione privilegiato per analizzare l'importanza della dimensione spirituale nel contesto culturale di questo particolare cronotopo storiografico.

The spiritual dimension is one of the most significant aspects of the complex Russian-Paris sociocultural milieu of the 1920s and 1930s, which resulted from the migratory currents following the 1917 revolution. For Russian émigrés in Paris, this dimension is rooted in the cultural horizon of the Silver Age, a period at the turn of the twentieth century that witnessed a revival of Orthodox spirituality. In this context, a theological interpretation of emigration found its place among the exile community. Compared to the biblical exile, the experience of expatriation assumes the connotations of a mission aimed at scattering throughout the world the seeds of a total spiritual regeneration, to be implemented in a specific domain: culture and the creativity of the different arts, including music. Alongside these assumptions, a further declination of the spiritual sense of creative activity then emerged from the reality of Russian-Parisian exile: the encounter with the host culture of the Parisian metropolis gave rise to a fruitful season of cultural exchanges and interweavings that also responded to the demands of early twentieth century ecumenism and the aspirations for reconciliation between the Catholic West and the Orthodox East. The musical production of Russian-Parisian composers, including Arthur Lourié and Aleksandr Grečaninov, offers a unique standpoint for analysing the importance of the spiritual dimension in the cultural context of this specific historiographical chronotope.

Martin V. Clarke (The Open University, UK)
'Bread of Heaven': Bryn Terfel and the rearticulation of Welsh spirituality, musicality and identity

Wales does not have a tradition of art music composition comparable to its neighbours, yet musicality is popularly perceived as a key component of Welsh identity. Furthermore, expressions of this musicality are typically intertwined with notions of spirituality, which are rooted in the Protestant Nonconformity that dominated religious culture in Wales from the eighteenth century, notably through large-scale religious revivals in which hymn-singing featured prominently. Despite a long decline in religious observance, the close connection between musicality and spirituality has persisted in the ways in which Welsh composers, performers and citizens express ideas about national identity. This paper explores these themes through a case study of renowned Welsh baritone, Bryn Terfel. Acclaimed as an operatic soloist, Terfel has also used his Welsh nationality to reach different audiences. Several of his solo albums feature Welsh hymns alongside popular excerpts from the European sacred choral repertoire. He has also maintained a long association with the Welsh Rugby Union, for example leading the singing of the national anthem at international matches. The paper argues that this strand of Terfel's career exemplifies a broader rearticulation of the relationship between musicality and spirituality that is now primarily concerned with the expression of national identity rather than religious conviction.

Pur non avendo il Galles una tradizione di musica d'arte comparabile con quella dei paesi vicini, la musicalità è un elemento essenziale della sua identità nazionale. I modi con cui la musicalità si esprime sono spesso legati a concetti di spiritualità che si fondano sul protestantesimo nonconformista, movimento spirituale che fin dall'Ottocento ha permeato la cultura del Galles, soprattutto attraverso diffuse manifestazioni di rinascita religiosa caratterizzate dal canto di inni. Nonostante il declino della pratica religiosa, la stretta connessione tra musicalità e spiritualità persiste nei modi in cui i compositori, i musicisti e il popolo gallese esprimono l'identità nazionale. Nel mio intervento esploro questi argomenti, concentrandomi sulla figura del celebre baritono gallese Bryn Terfel. Acclamato solista, Terfel usa il suo essere gallese per raggiungere pubblici diversi. Numerosi lavori in cui compare come cantante solista contengono inni gallesi insieme a brani del repertorio corale sacro europeo. Terfel ha inoltre intrattenuto una lunga collaborazione con la Welsh Rugby Union, cantando, ad esempio, l'inno nazionale in occasione di partite internazionali. La carriera di Terfel può essere considerata come un'esemplificazione di un più ampio riconfigurarsi del rapporto tra musicalità e spiritualità, in cui l'espressione dell'identità nazionale ha sopravanzato quella della convinzione religiosa.

## 15.00-15.40 – Keynote 3

Roe-Min Kok (McGill University)
Spiritualizing Gender in Domestic Music

Following the Reformation, the Protestant faith placed responsibility for the family's spiritual wellbeing and moral behavior in the hands of the *pater familias*. But by the early decades of the nineteenth century, the discourse had shifted decisively. The household of Clara and Robert Schumann «stood at the end of two generations during which the status of mother had steadily risen» (Tosh 1996). Writers ranging from John Locke (*Some Thoughts Concerning Education*, 1693) and Jean-Jacques Rousseau (*Emile, or on Education,* 1762) to Johann Heinrich Pestalozzi (*Leonard and Gertrude* Vol. 1, 1781; *How Gertrude Teaches Her Children*, 1801), Jean Paul (*Levana*, 1807) and Friedrich Froebel (*Mother Songs*, 1844) valorized the mother and her moral influence. For the Lutheran father – whose spiritually sanctioned role had supported his claims to virility, justified his breadwinning activities, and offered him opportunities for the exercise of personal authority – the rise in status of motherhood entailed fresh negotiations of the gendered power dynamics inherent in familial-marital relationships. My talk probes Robert's approach to fatherhood in the context of the maternality of his wife, Clara, within their Lutheran household. While dutiful towards their large brood, Clara also harbored mixed feelings of "ambivalence" and "resentment" – in contrast to Robert, «an unusually devoted father … for his time» (Reich 2001). The latter assessment is ostensibly based on his many compositions for children, as well as touching fatherly observations about their offspring's daily lives in the *Little Memory Book* (1846-1854). Robert's paternal devotion shows a marked pattern, however. He dedicated music only to their daughters – not sons – and recommended Bible readings clearly aimed at women. Taking into account the above contexts, I analyze his Three Piano Sonatas for the Young op. 118 (1853), written for Marie, Elise, and Julie Schumann. I show unusual musical features that point to Robert's focus on reinforcing female spiritual-moral behaviour. His concern implicitly censured Clara: a female traveling pianist, her maternality corresponded to neither the Lutheran nor early Romantic models of

motherhood. A deliberately concealed omission of a misogynistic biblical text recommended by Robert (Eugenie Schumann, *Memoirs,* 1925), appears to confirm the spiritually tinged gendered tensions in the Schumann household.

Dopo la Riforma, la fede protestante affidò ai *pater familias* la responsabilità del benessere spirituale e del comportamento morale della famiglia. Nei primi decenni del diciannovesimo secolo, il discorso però mutò in modo decisivo. La famiglia di Clara e Robert Schumann «stood at the end of two generations during which the status of mother had steadily risen» (Tosh 1996). Diversi scrittori, da John Locke (*Pensieri sull'educazione*, 1693) e Jean-Jacques Rousseau (*Emilio o dell'educazione*, 1762) a Johann Heinrich Pestalozzi (*Leonardo e Geltrude*, vol. 1, 1781; *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt,* 1801), Jean Paul (*Levana*, 1807) e Friedrich Froebel (*Mutter- und Kose-Lieder*, 1844) valorizzarono la madre e la sua influenza morale. Per il padre luterano – il cui ruolo spirituale aveva contribuito a sostenere le sue pretese di virilità, a giustificare le sue attività di capofamiglia, e a favorire l'esercizio dell'autorità personale – l'ascesa dello status dell'essere madre comportò nuove negoziazioni delle dinamiche di potere di genere nelle relazioni famiglia-marito. La mia indagine esamina l'approccio di Robert Schumann alla paternità, in relazione alla maternità di sua moglie Clara, nell'ambito di una famiglia di fede luterana. Sebbene attenta e coscienziosa verso la loro numerosa nidiata, Clara nutriva anche sentimenti discordanti di "ambivalence" e "resentment" – in contrasto con Robert, «an unusually devoted father … for his time» (Reich 2001). Quest'ultimo giudizio si basa evidentemente sul fatto che scrisse numerose composizioni per bambini, oltre che sulle toccanti osservazioni paterne sulla vita quotidiana della prole nel *Erinnerungsbüchelchen für unserer Kinder* (1846-1854). Tuttavia, la devozione paterna di Robert sembra essere guidata da un preciso schema. Dedicò musica solo alle figlie – non ai maschi – e raccomandò letture bibliche chiaramente rivolte alle donne. Tenendo conto del contesto descritto, nel contributo analizzo le Tre sonate per pianoforte per la gioventù, op. 118 (1853), scritte per Marie, Elise e Julie Schumann. Insolite caratteristiche musicali mostrano l'attenzione di Robert al rafforzamento della condotta spirituale e morale femminile. La preoccupazione del compositore si configura come un'implicita censura di Clara: una pianista donna, itinerante, la cui maternità non corrispondeva né ai modelli luterani di maternità né a quelli del primo romanticismo. Un testo biblico misogino – a lungo deliberatamente dimenticato –, raccomandato da Robert (Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, 1925), sembra confermare la presenza di tensioni di genere spiritualmente sfumate nella famiglia Schumann.

## 15.40-18.00 – Session 3: *Searching for Spirituality: Faith and Reason*

CHAIR: Candida Felici (Conservatory of Music 'Giuseppe Verdi', Milan)

Maria Rosa De Luca (Università degli studi di Catania)

### «…qual può cristiano vantar virtude che il Sultan non vanti?». Fede e ragione sulla scena operistica di metà Ottocento nella controversa recezione della Zaïre di Voltaire

La critica all'intolleranza religiosa e alla violenza che da essa può scaturire costituisce il tema centrale di alcune delle opere della maturità di Voltaire nelle quali si manifesta con maggiore vigore quella filosofia militante egregiamente riassunta nel motto «Écrasez l'infâme!». Un'interessante anticipazione di queste tematiche s'insinua abilmente nel testo della tragedia Zaïre, rappresentata per la prima volta il 13 agosto 1732 alla Comédie-Française. Essa godette di una vasta popolarità presso il pubblico italiano già a partire dal 1748, anno in cui furono disponibili le prime traduzioni sia in prosa che in versi, curate rispettivamente da Giuseppe Finoti e Giambattista Richetti. L'arrivo di Zaira sulle scene musicali italiane risale invece al 1797, col libretto di Mattia Botturini per il compositore Sebastiano Nasolini (Venezia, Teatro San Benedetto). Appena due anni dopo al Teatro Carolino di Palermo apparve un'altra versione realizzata da Bocciardini e sonorizzata da Francesco Federici che godette di una straordinaria longevità, tanto da conoscere ben ventisette riprese fino al 1822. Merito del successo di questa Zaira si deve senz'altro agli sforzi del librettista di ricondurre all'ortodossia il testo di Voltaire, stemperandone l'aspra critica alle religioni rivelate in esso contenuta; non a caso l'opera fu nota anche col titolo Il trionfo della Fede. Un'impronta assai più fedele alla vis polemica volteriana si riscontra invece nel libretto che Felice Romani approntò nel 1829 per Vincenzo Bellini e che, dopo lo sfortunato esito dell'opera concepita per l'inaugurazione del Teatro Ducale di Parma, conobbe ulteriori declinazioni musicali per mano di Saverio Mercadante (Napoli, Teatro di San Carlo, 1831) e di altri compositori coevi, rimanendo in auge fino agli anni Trenta dell'Ottocento. La "riscoperta" di un recitativo inedito contenuto nella partitura autografa belliniana del 1829, finito nel mirino della censura sin dalla prima messinscena dell'opera, offre l'occasione in questo

intervento per discutere modalità linguistiche ed espressive di una concezione aconfessionale della spiritualità nell'orizzonte culturale ed estetico del secolo decimonono.

The critique of religious intolerance – and of the violence arising from it – constitutes the central theme of some of Voltaire's mature works, in which the militant philosophy aptly summed up in the motto 'Écrasez l'infâme!' most forcefully manifests itself. An interesting anticipation of these same themes cleverly creeps into the text of the tragedy Zaïre, first performed at the Comédie-Française on 13 August 1732. It got widespread popularity with Italian audiences as early as 1748, the year in which the first translations were available in both prose and verse issues, edited by Giuseppe Finoti and Giambattista Richetti, respectively. Zaira's arrival on the Italian musical stage dates to 1797, with a libretto by Mattia Botturini written for the composer Sebastiano Nasolini (Venice, Teatro San Benedetto). Just two years later, another version by Bocciardini appeared at the Teatro Carolino in Palermo, with music by Francesco Federici, which enjoyed extraordinary longevity, with twenty-seven revivals up to 1822. The success of this Zaira is undoubtedly due to the librettist's efforts to bring Voltaire's text back to its orthodoxy by toning down the bitter criticism of revealed religions contained in it. As a matter of fact, it is no coincidence that the opera was also known by the title Il trionfo della Fede. The libretto by Felice Romani – which is far more faithful to Voltaire's polemical vis – was prepared in 1829 for Vincenzo Bellini. In addition, after the unfortunate outcome of the opera conceived for the inauguration of the Teatro Ducale in Parma, it underwent further musical variations at the hands of Saverio Mercadante (Naples, Teatro di San Carlo, 1831) and other contemporary composers, remaining in vogue until the 1830s. Therefore, this presentation, through the "rediscovery" of an unpublished recitative contained in Bellini's autograph score of 1829 – which had come under censorship from the very first staging of the opera – focuses on the discussion of linguistic and expressive modes of a non-confessional notion of spirituality in the cultural and aesthetic milieu of the Nineteenth century.

Lorenzo Corsini ('Sapienza' University of Rome)
## Il 'problema' del sacro nell'ultimo Verdi: esiti musicali del culto mariano?

Il dogma dell'Immacolata Concezione, proclamato nel 1854 con la bolla Ineffabilis Deus da papa Pio IX, è portatore di un messaggio reazionario in aperto contrasto con la nuova sensibilità del tempo. Tornare alla figura di Maria per proclamare l'infallibilità del papato rappresenta un atto politico, perché attraverso la Vergine (perfetto simbolo di intermediazione tra uomo e Dio) la Chiesa può ripristinare un ordine metafisico che la società sembra voler abbandonare. Tutto ciò influenza il pensiero di Giuseppe Verdi, che però si dimostra distante dalla figura politica del papa. Il mio intervento vuole trattare la questione della fede di Verdi attraverso la storia del culto mariano. Cercherò di dimostrare l'ambiguità del compositore: è a tutti gli effetti figlio di una società in crisi, che cerca un riparo nella fede, pur non avvicinandosi alla Chiesa. Verdi, come Pio IX, teme la modernità, e cerca un riparo in Dio (attraverso Maria) senza trovare conforto. La Vergine è, quindi, l'emblema del suo dubbio esistenziale.

The dogma of Immaculate Conception, proclaimed by pope Pius IX in 1854 in the bull Ineffabilis Deus, brings a conservative ideal in contrast to Modernity. Going back to the figure of Mary to proclaim the infallibility of the papacy is a political act, because through the Virgin (symbol of intermediation between man and God) the Church can restore a metaphysical order that society wants to abandon. The dogma influences Giuseppe Verdi's thought, although he puts himself in contrast to the political figure of the Pope. My presentation will analyse the matter of Verdi's faith through the history of the Marian doctrine. I will try to show the composer's ambiguity: he is the son of a society in crisis, he seems to search for religion as a refuge, although he does not ally himself to the Church. Verdi, like Pius IX, is scared by modernity, and seeks shelter in God (through the figure of Mary) without finding comfort. The Virgin is the symbol of his existential doubt.

Federico Gon (Conservatorio "Giuseppe Tartini", Trieste)
## Intelligo ut credam? Rossini, la fede e la Petite messe solennelle

Gioachino Rossini era credente? Il rapporto tra il compositore e la fede cattolica è, come molti aspetti privati della vita del grande maestro, avvolto nel mistero; non ci sono infatti dichiarazioni decisive sul suo orientamento religioso, e le poche pervenute fino a noi mancano di autenticità, sconfinando spesso nell'aneddotica. I fatti

dimostrabili sembrano essere pochissimi: oltre a essersi sposato due volte seguendo il rito romano, chiese i sacramenti in articulo mortis; il fatto che abbia composto brani di musica sacra – tra i quali spiccano lo Stabat Mater e la Petite messe solennelle – non è indice di provata fede: i casi delle messe schubertiane e della Missa solemnis di Beethoven hanno mostrato, nel contesto musicologico, quanto sia difficile e rischioso stabilire simili parallelismi. Rossini ebbe forse un rapporto travagliato e diffidente con la fede (non dissimile da quello che ebbe Verdi, spesso accusato – senza prove concrete – di ateismo), dovuto in primo luogo all'educazione familiare e scolastica: il padre, fervente sostenitore degli ideali della Rivoluzione francese, quasi certamente non era credente; al contrario, i suoi primi veri maestri furono tutti sacerdoti (don Giuseppe e don Luigi Malerbi a Lugo, padre Stanislao Mattei al Liceo Musicale di Bologna). Tuttavia, proprio la crepuscolare Petite messe solennelle (1864) potrebbe fornire un punto di vista privilegiato sulla fede da parte dell'anziano compositore, in virtù di alcune scelte musicali ed espressive compiute in quelle parti dell'Ordinario in cui è più forte il rapporto (ontologico, per il cristianesimo) tra peccato-pentimento-assoluzione/perdono: il Kyrie, il Credo e il Gloria. L'analisi della Petite messe, con particolare riferimento alle parti suddette, rivela quindi un rapporto contrastante con la fede cattolica, segnato sia dall'uso di citazioni di altri repertori (ad esempio – e in modo sorprendente – Winterreise) sia da momenti di calcolata divergenza tra il testo sacro e la sua trasfigurazione musicale, che provocano – non senza una certa dose di umorismo – un disorientamento che non si concilia con una vera professione di fede, ma più verosimilmente con un'idea generale di agnosticismo.

Was Gioachino Rossini a believer? The relationship between him and the Catholic faith is, like many private aspects of the great master's life, shrouded in mystery; in fact, there are no decisive declarations on his religious orientation and the few that have come down to us lack authenticity, often trespassing on the anecdotal. The demonstrable facts appear to be very few: in addition to marrying twice following the Roman rite, he requested the sacraments in articulo mortis; the fact that he composed pieces of sacred music – among which the Stabat Mater and the Petite messe solennelle stand out – is not an indication of proven faith: the cases of the Schubertian masses and of Beethoven's Missa solemnis have shown, in the musicological context, how difficult and risky it is to establish such parallels. Rossini perhaps had a troubled and unfriendly relationship with the faith (not unlike the one that Verdi had, often accused – without concrete evidence – of atheism), mainly due to family and school education: his father, a fervent supporter of the ideals of the French Revolution, wasn't almost certainly a believer; on the contrary, his first real teachers were all priests (don Giuseppe and don Luigi Malerbi in Lugo, father Stanislao Mattei at Liceo Musicale in Bologna). However, precisely the crepuscular Petite messe solennelle (1864) could provide a privileged point of view on the faith by the elderly composer, by virtue of some musical and expressive choices made in those parts of the Ordinary in which the relationship (ontological, for Christianity) between sin-repentance-absolution/forgiveness is mentioned: the Kyrie, the Credo and the Gloria. The analysis of the Petite messe, with particular reference to the aforementioned parts, therefore reveals a contrasting relationship with Catholic faith, marked both by the use of decisive quotations from other repertoires (for example – and surprisingly – Winterreise) and from moments of calculated divergence between the sacred text and its musical transfiguration, which provoke – not without a certain dose of humor – a disorientation that certainly is not reconciled with a true profession of faith, but more likely with a general idea of agnosticism.

# SATURDAY 3 DECEMBER

## 10.00-13.00 – Session 4: *Constructing Spirituality: Metaphysics and Contemplation*

CHAIR: Mila De Santis (University of Florence)

### Brian Inglis (Middlesex University, London)
### 'Dumped Modernism'? The Interplay of Musical Construction and Spiritual Affect in John Tavener and his To a Child Dancing in the Wind

Since the 1990s, discourses around Tavener's music, not least those emanating from the composer himself, have centred on its perceived spiritual qualities. These are linked explicitly with his conversion to Russian Orthodoxy in 1977, and relate the music wholeheartedly to traditional contexts, in contrast with the post-enlightenment Western view of musical expression: «Once he dumped modernism, his music came to inhabit a world made up largely of traditional models» (Haydon, 1995). But did he really "dump" modernism? In part following Moody (2014), this paper explores how techniques associated with musical modernism form structural foundations in pieces which exhibit the contemplative idiom (sometimes labelled spiritual minimalism) for which the composer is renowned. It focusses on To a Child Dancing in the Wind (1983). This transitional work facilitates a holistic understanding of Tavener's achievement. While its potential for impacting spiritually on listeners is duly acknowledged, it is shown to exemplify the composer's distinctive postmodern intellectual craftsmanship. Spiritual affect is one mode of interpreting this and other Tavener pieces, which are thus seen to possess a greater interpretive ambiguity and "inner life" of musical construction than he, alongside other composers of "spiritual minimalism", is sometimes given credit for (eg Fisk 1994).

Dagli anni Novanta del Novecento, i discorsi sulla musica di John Tavener, e non da meno quelli dello stesso compositore, si sono concentrati sulle presunte qualità spirituali delle sue opere. Tali discussioni sono legate alla conversione di Tavener al cristianesimo della Chiesa ortodossa russa (1977), e mettono la sua musica quasi esclusivamente in relazione con contesti tradizionali, in opposizione alla visione occidentale e post-illuministica dell'espressione musicale: «una volta abbandonato il modernismo, la sua musica si è trovata ad abitare un mondo fatto in gran parte di modelli tradizionali» (Haydon, 1995). Ma Tavener ha davvero "abbandonato" il modernismo? Ripredendo in parte le riflessioni di Moody (2014), in questa relazione esamino come l'uso di tecniche tipiche del modernismo musicale sia alla base dei principi strutturali di composizioni che esibiscono idiomi contemplativi (a volte accompagnate dall'etichetta "minimalismo spirituale") per le quali Tavener é noto. In particolare, mi concentro su To a Child Dancing in the Wind (1983), lavoro di transizione che facilita una comprensione olistica dei risultati ottenuti dal compositore. L'impatto spirituale che il brano può avere sugli ascoltatori è ampiamente riconosciuto; il lavoro può però essere anche visto come esempio distintivo di maestria intellettuale postomoderna. L'attenzione per il sentimento spirituale è, dunque, uno dei modi attraverso cui indagare questa e altre composizioni di Tavener, la cui "vita interiore" delle strutture musicali appare più complessa e ambigua da interpretare, diversamente da quanto talvolta pensato per lui e altri compositori del "minimalismo spirituale" (e.g. Fisk 1994).

### Graziella Seminara (University of Catania)
### L' "interrogazione metafisica" nel teatro musicale italiano contemporaneo. Due casi studio

La musica d'arte italiana di contenuto religioso del XX e dell'inizio del XXI secolo presenta alcune esperienze che si caratterizzano per un approccio "problematico" al tema del sacro. Scopo di questo contributo è quello di indagare le modalità con le quali due compositori appartenenti a una diversa temperie musicale e culturale della storia italiana hanno espresso la loro fede religiosa attraverso la rappresentazione dell'oscurità e dello "scandalo del male", e le strategie drammaturgiche che hanno messo in atto per portarla sulla scena teatrale. L' "interrogazione metafisica" presiede infatti la ricerca drammatico-musicale di Luigi Dallapiccola, dispiegandosi dalla «sacra rappresentazione» di Job (1950) alla quête dell'Ulisse (1968), e si ripropone in una recente opera teatrale di Alessandro Solbiati, Leggenda (2011), ispirata alla "Leggenda del Grande Inquisitore" dal Libro V de I fratelli Karamazov di Dostoevskij. Dallapiccola costruisce tutte le sue opere su un modello archetipico: una

"forma ad arco", organizzata intorno a un'acme centrale, che determina il movimento dal disordine del mondo e della Storia a una superiore prospettiva religiosa, ricolma di tormentate domande sul senso dell'esistenza. Solbiati mette in scena il "conflitto dialogico" tra Ivan e Aljòša Karamazov (che include la "Leggenda del Grande Inquisitore"), con una stratificazione di livelli drammatici e spazio-temporali che trasmette gli irrisolti dilemmi etici dello scrittore russo. Benché la loro drammaturgia sia profondamente diversa, i due compositori condividono non solo il sofferto confronto con il "silenzio" di Dio, ma anche uno stesso modo di collocarsi nel paesaggio musicale del proprio tempo: con un approccio al tempo stesso libero e rigoroso, fondato su un fecondo rapporto tra ricerca e memoria, tra tradizione e modernità.

Italian music of the twentieth and early twenty-first century presents in some composers a "problematic" approach to the theme of the sacred. The purpose of this paper is to examine the ways in which two composers, belonging to different cultural contexts of Italian history, expressed their religious faith through the representation of darkness and the "scandal of evil" and to investigate the dramaturgical strategies of their musical theatre. The "metaphysical question" permeates in fact the theatrical works by Luigi Dallapiccola, unfolding from the 'sacred representation' of Job (1950) to the quête of Ulisse (1968), and is proposed again in a recent theatrical work by Alessandro Solbiati, Leggenda (2011), inspired by Dostoevsky's The Karamazov Brothers. Dallapiccola builds all his works on an archetypal model: an "arch form", organized around a dramatic central focus, which generates a shift from the disorder of the world and History to a metaphysical perspective, full of dramatic questions about the meaning of life. Solbiati stages the 'dialogical conflict' between Ivan and Aljòša Karamazov (which includes the "Legend of the Grand Inquisitor") with a stratification of different dramatic and space-time layers, which conveys the unresolved ethical dilemmas of the Russian writer. Although their dramaturgy is very different, Dallapiccola and Solbiati share not only the theme of "God's silence" but also the same approach to the musical landscape of their time: an approach free and rigorous at the same time, based on a fertile relationship between research and memory, between tradition and modernity.

June Boyce-Tillman (University of Winchester)

## Blurring the Boundaries between Concert and Liturgy

This paper will use a phenomenography of the music experience – developed by the author (Boyce-Tillman, 2016) from the work of Dewey (1934), Turner (1969/1974) and Foucault/Gordon (1980). It will combine this with the theology of Otto (1923) and Buber (1970) – in particular, the I/Thou experience – and the philosophy of Derrida (1972) to examine the blurring of the boundaries between concert and liturgy. This will draw on the music of John Tavener (Boyce-Tillman – Forbes, 2020) examining the effect of the introduction of theatrical elements drawn from liturgy (in particular, the procession) and participatory elements (following the tradition of the chorales in the Lutheran cantata and Passion tradition) into the classical concert. To interrogate this, I shall examine the relationship between the theology of the Christian Church and its potential relationship with Western musicking (Small 1998), drawing on inclusive ecclesiology (Steinwert, 2003). It will examine the author's attempts to establish non-hierarchical systems in her compositions.

Nell'intervento utilizzerò una fenomenografia dell'esperienza musicale che ho sviluppato (Boyce-Tillman 2016) a partire da riflessioni di Dewey (1934), Turner (1969/1974) e Foucault/Gordon (1980), in combinazione con la teologia di Otto (1923) e Buber (1970) – con particolare riferimento al principio "io/tu" – e con aspetti della filosofia di Derrida (1972), per esaminare il sempre più indistinto confine tra concerto e liturgia. Oggetto del mio intervento sarà la musica di John Tavener (Boyce-Tillman – Forbes 2020), e gli effetti prodotti in alcune sue composizioni dall'introduzione nel concerto classico di elementi drammatici tratti da rituali liturgici (in particolare la processione) e di elementi partecipativi (che si rifanno alla tradizione dei corali nella cantata luterana e nelle Passione). Per indagare il rapporto potenziale tra la teologia della Chiesa cristiana e il "Western musicking" (Small 1998) mi servirò delle idee sulla ecclesiologia inclusiva elaborate da Tiffany Steinwert (2003). Esaminerò infine i tentativi di Tavener di dotare le sue composizioni di strutture non gerarchiche.

Kerry Bunkhall (Cardiff University)

## Le Bœuf sur le toit: The Intersection of Francis Poulenc's 'Monk' and 'Rascal'

Poulenc was notoriously described by Claude Rostand as «something of the monk and something of the rascal», interchangeably translated as such undesirables as a «vagabond», «bad boy» or «ragamuffin». Although these two

characteristics may seem to be paradoxical, there was one infamous Parisian institution which embraced them: the cabaret Le Bœuf sur le toit. Being known for its gaiety and indulgence, Le Bœuf unexpectedly offers an insight into the synthesis of the Arts and Catholicism in Paris through its regular attendees and their lively discussions of theology. The interwar years saw the conversion or reversion of patrons such as Igor Stravinsky, Jean Cocteau, Maurice Sachs, Jean Hugo and Georges Auric, with some discovering true faith in the Catholic doctrine and others finding comfort in its structure, sense of community and forgiveness. This paper investigates the synthesis between nouvelle théologie, a new approach to Catholicism compatible with Modernism, and Le Bœuf sur le toit, through the acquaintances and reversion of Francis Poulenc. Poulenc re-established his relationship with Catholicism in 1936, in conflict with his years of excess, frenzy and homosexuality. This paper considers whether Poulenc's return to Catholicism may have been possible without the precursor of Le Bœuf sur le toit and its patrons.

Come è noto, Francis Poulenc venne descritto da Claude Rostand come «moine ou voyou», due etichette traducibili con epiteti poco desiderabili come 'vagabondo', 'canaglia' o furfante.' Sebbene queste caratteristiche possano sembrare alquanto paradossali, vi era una famigerata istituzione parigina che le accettava, vale a dire il bar cabaret Le Bœuf sur le toit. Celebre per la sua atmosfera di leggerezza e indulgenza, Le Bœuf offre un'occasione inaspettata di approfondimento della sintesi tra arte e cattolicesimo a Parigi, attraverso i suoi frequentatori e le loro vivide discussioni teologiche. In particolare, il periodo interbellico vide la conversione o il ritorno alla fede di figure come Igor Stravinskij, Jean Cocteau, Maurice Sachs, Jean Hugo e Georges Auric: alcuni scoprirono una vera fede nel cattolicesimo, altri trovarono conforto nelle strutture e nel senso di comunità e accettazione che la religione offriva. Nella relazione esploro la sintesi tra la nouvelle théologie (vale a dire un nuovo approccio verso il cattolicesimo compatibile con il modernismo) e Le Bœuf sur le toit, attraverso l'esame del percorso di Francis Poulenc che nel 1936, pur in conflitto con le sue esperienze di eccessi, edonismo e omosessualità, ristabilì una relazione col cattolicesimo. In conclusione, mi domando se il ritorno di Poulenc alla religione cattolica sarebbe stato possibile senza l'azione precorritrice del Bœuf sur le toit e dei suoi frequentatori.

Stefano Lombardi Vallauri (IULM University, Milan)

## Buddismi oggettivi di John Cage, Giacinto Scelsi, Morton Feldman, Luigi Nono

S'intendano per "buddismi oggettivi" dei tipi di buddismo che sono tali indipendentemente che i soggetti cui essi vengono attribuiti vi aderiscano espressamente. Per argomentare gli oggettivi buddismi musicali di John Cage, Giacinto Scelsi, Morton Feldman e Luigi Nono, l'intervento compirà una triangolazione fra tre categorie di materiali: 1) le musiche dei quattro compositori; 2) le loro dichiarazioni esplicite; 3) le scritture buddiste tramandate (dal Canone pāli alla dottrina zen). Sul piano delle dichiarazioni, i quattro compositori non sono ugualmente o affatto buddisti, ma l'ipotesi è che un confronto tra le musiche e la dottrina buddista possa rivelare che invece di fatto, oggettivamente, perfino preterintenzionalmente, le loro musiche hanno certi tratti che le apparentano al buddismo. Di ciascuno dei quattro compositori saranno esaminati alcuni pezzi più significativi nella prospettiva buddista: di Cage, pezzi appartenenti a filoni diversi della produzione, in specie al filone aleatorio, nonché alla fase, ultima, delle cosiddette "time brackets"; di Scelsi, la scrittura polifonica degli anni Sessanta, inoltre alcuni brani per strumento solo del decennio precedente; di Feldman, i pezzi di durata lunga e lunghissima del periodo tardo, basati sulla iterazione/variazione di patterns; di Nono, la produzione dell'ultimo decennio, in particolare con live electronics.

The definition "objective Buddhisms" refers to types of Buddhism that are such regardless of whether the subjects to which they are attributed expressly adhere to them. To argue the objective musical Buddhisms of John Cage, Giacinto Scelsi, Morton Feldman and Luigi Nono, the paper will consider three categories of sources: 1) the music of the four composers; 2) their explicit declarations; 3) traditional Buddhist scriptures (from the Pāli Canon to Zen doctrine). Regarding the declarations, the four composers are not equally or at all Buddhist; nonetheless, a comparison between the music and the Buddhist doctrine may reveal that instead objectively, even unintentionally, their music has certain traits akin to Buddhism. Some of the most significant pieces of each of the four composers will be examined from the Buddhist perspective: by Cage, pieces belonging to different threads of his production, especially to the aleatory thread, as well as to the last phase of the so-called "time brackets"; by Scelsi, the polyphonic writing of the 1960s, and some pieces for solo instrument of the previous decade; by Feldman, the long and very long pieces of the late period, based on pattern repetition/variation; by Nono, the works of his last decade, in particular with live electronics.

## 15.00-15.40 – Keynote 4

Andrew Shenton (Boston University)
Pärt after Pärt: The Composer as Progenitor

By composing music that is static and ecstatic, elegantly simple, deceptively complex, visceral and remarkable, the point of engagement between Pärt and his audience is very broad. In addition to his original works Pärt is the progenitor of a diverse array of sibling works which has further broadened his appeal. In this essay I suggest that the creators of the derived works have mined Pärt's music for elemental materials that resonate with secular spirituality, and which can be reconstructed in refined forms that eliminate unnecessary characteristics, including organized religion. Examples include pastiche (Alf Clausen), sampling (Lupe Fiasco), improvisation (David Arden), digital manipulation (Kenny Saunders), and mixtapes/DJing (DJ Hecq). Discussion of these works engages with a new egalitarianism regarding questions of access, creativity, the role of recordings, the demands of contemporary listeners, and the roles of both parent and sibling works in the contemporary soundscape. The secondary works are put in conversation with the writing of George Steiner whose notion that «a transcendent reality grounds all genuine art and human communication» (*Real Presences*) sets up a framework to explain the diverse appeal of Pärt's music even (and perhaps more so) in its derivative forms.

La musica di Arvo Pärt, statica ed estatica, elegantemente semplice e ingannevolmente complessa, viscerale e degna di nota, è in grado di coinvolgere, in vari modi, un ampio pubblico. Oltre ad aver composto sue opere, Pärt ha ispirato una grande varietà di lavori imparentati con la sua produzione che ne hanno implementato l'appeal. In questo contributo suggerisco che i creatori delle opere derivate abbiano estratto dalla musica di Pärt materiali elementari che entrano in risonanza con la spiritualità secolare, e che possono essere ricostruiti in forme raffinate che eliminano caratteristiche non necessarie, come quelle legate al rito religioso. Gli esempi includono pastiche (Alf Clausen), campionamenti (Lupe Fiasco), improvvisazione (David Arden), manipolazione digitale (Kenny Saunders) e mixtape/DJing (DJ Hecq). La discussione di questi lavori affronta la questione del nuovo egualitarismo relativo ad accesso, creatività, funzione delle registrazioni, esigenze degli ascoltatori contemporanei e ruolo delle opere genitrici e derivate nel panorama sonoro contemporaneo. Le opere derivate vengono messe in relazione con i testi di George Steiner, la cui nozione «la realtà trascendente fonda tutta l'arte genuina e la comunicazione umana» (*Real Presences*) consente di spiegare il diverso fascino che la musica di Pärt emana anche (e forse di più) nelle sue forme derivate.

## 15.40-18.00 – Session 5: *Embodying the Spiritual: Mysticism and Transcendence*

CHAIR: Massimiliano Locanto (Università di Salerno)

Jan Christiaens (KU Leuven)
Tracking Transcendence. Disappearance as Compositional and Eschatological Trace in Organ Works of Olivier Messiaen and Mark Andre

In this paper, I will present a comparative analysis and interpretation of two organ compositions dealing with the ascension of Jesus Christ: L'Ascension (in the 1934 version) of the "extroverted catholic" Olivier Messiaen, and iv 15: Himmelfahrt (2018) of the "introverted protestant" Mark Andre (1964; the nicknames come from Helmut Lachenmann, Andre's composition teacher). The biblical narrative of the ascension of Jesus Christ plays upon motives of disappearance, transition, and in-betweenness. In the compositions of Messiaen and Andre, these motives feed into musical form and texture in radically different ways. In this paper, I will first analyse the compositional and eschatological traces left behind by Messiaen's and Andre's musical processes of disappearing. Next, I will trace back these processes to the composers' differing Christian denominations (catholic vs. protestant) and biblical inscriptions in the score (Gospel of John vs. Marc). Finally, I will investigate what Messiaen's and Andre's differing views on transition and transcendence mean for the participatory listening experience they have in mind.

Nel contributo propongo un'analisi e un' interpretazione comparativa di due composizioni per organo sul tema dell'ascensione di Gesù Cristo: L'Ascension (nella versione del 1934), del "cattolico estroverso" Olivier Messiaen,

e iv 15: Himmelfahrt (2018) del "protestante introverso" Mark Andre (1964; l'ideatore dei soprannomi è Helmut Lachenmann, maestro di composizione di Andre). La narrazione biblica dell'ascensione di Gesù Cristo si concentra sui motivi della sparizione, della transizione e dell'intermedietà. Nelle opere di Messiaen e Andre, questi motivi si riversano nella forma e nella trama musicale in modi molto diversi fra loro. In primo luogo, analizzerò le tracce compositive ed escatologiche rintracciabili nei processi musicali d'evanescenza di Messiaen e Andre; poi ricondurrò questi processi alle diverse fedi cristiane dei compositori (cattolico l'uno, protestante l'altro), con riferimenti alle inscrizioni bibliche presenti negli spartiti (dai Vangelo di Giovanni e di Marco). Infine, esaminerò le visioni di Messiaen e Andre su transizione e trascendenza, e il tipo di esperienze uditive che intendono suggerire agli ascoltatori.

Sonja Wermager (Columbia University)

## 'A Sort of Mysticism:' Re-examining the Reception of Robert Schumann's Late Sacred Music

Why have Robert Schumann's Mass in C minor (op. 147) and Requiem (op. 148), composed in 1852, received so little scholarly attention? Why have so many critics and scholars sought to dismiss these works as unrepresentative of Schumann's career, or even as products of his struggles with mental illness? To answer these questions, I examine Schumann's larger historical context, arguing that the dismissal of his sacred works was influenced by the phenomenon of "religious madness" in mid-nineteenth-century Germany. Drawing on Ann Goldberg's investigation into German asylums during this period, I analyse the reception of Schumann's sacred works against the history of the nascent field of psychiatry and its practitioners' efforts to combat a surge in popular religious expression that they felt threatened post-Enlightenment tenets of rationality and scientific progress. Viewed in a broader historical context, therefore, the critical dismissal of Schumann's late sacred works can be seen as extending directly from a discourse shaped by the intersection of medicine, gender, class, and religion in mid-nineteenth century Germany. In making this argument, I aim to historicize a key facet of Schumann reception while also contributing to a growing body of scholarship that highlights the influence of the history of medicine on music criticism and interpretation.

Perché la Messa in Do minore (op. 147) e il Requiem (op. 148) di Robert Schumann, composti nel 1852, hanno ricevuto così poca attenzione dagli studiosi? Per quale ragione così tanti critici e studiosi hanno cercato di liquidare queste opere come non rappresentative della carriera di Schumann, o addirittura come prodotti della sua lotta con la malattia mentale? Partendo da queste domande, nel presente contributo mi concentro sul contesto storico, ed esamino l'influenza che la "follia religiosa" dell'epoca ebbe sul rigetto critico delle opere sacre di Schumann. A partire dallo studio di Ann Goldberg sui manicomi tedeschi del tempo, il contributo legge la vicenda della ricezione delle opere sacre di Schumann nel contesto della scienza psichiatrica allora agli albori e degli sforzi attuati per combattere un'impennata della religiosità popolare che minacciava i princìpi di razionalità alla base della nascente scienza e, in generale, la cultura post-Illuministica e progressista di quegli anni. Analizzato in un contesto storico più ampio, il rifiuto da parte della critica del tardo Schumann può essere visto come il risultato di una congiuntura culturale e un discorso in cui confluivano questioni cliniche, di genere, classe e religione che caratterizzavano la Germania di metà Ottocento. Obiettivo dell'indagine è, dunque, quello di storicizzare un aspetto chiave della ricezione di Schumann, in linea con il crescente interesse degli studi verso l'analisi di connessioni e influenze tra la storia della medicina e quella della critica e dell'interpretazione musicale.

Germán Gan-Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona)

## Murmuring Solitude, Silent Music. The Mystical and Poetic Universe of Saint John of the Cross in Spanish Avant-garde Music

The evocative lyrical imagery of Saint John of the Cross's poetry, its underlying philosophical and theological background, and its capacity of dialogue with other spiritual currents have appealed to Spanish composers over the past century, and provided the source for well-known compositions, such as Joaquín Rodrigo's Cántico de la esposa (1934), and Federico Mompou's Cantar del alma (1951) and Música callada (1951/67). These musical contributions, rooted into traditional genres and languages, sharply differ from the multifaceted way in which Spanish Avant-garde music has dealt with the mystic's poetry, a privileged reference point for ambitious large-scope projects (José Ramón Encinar, Opus 23, 1982; José María Sánchez-Verdú, Qasid 7 (Libro de las canciones), 2001). Aim of this presentation is to provide a first analytical and aesthetic approach to this repertoire, focusing in the long-term dedication of the composer Cristóbal Halffter (1930-2021) to Saint John of

the Cross's poetry, that began in the mixed electronics pieces Noche pasiva del sentido (1970) and Noche activa del espíritu (1973), continued with the "acoustic-optic installation" La soledad sonora … la música callada (Donaueschinger Musiktage, 1983), and ended in 2018 (String Quartet n. 10, "on two poetic images by Saint John of the Cross").

Il suggestivo immaginario lirico della poesia di San Giovanni della Croce, le sue origini filosofiche e teologiche, e la sua capacità di dialogare con altre correnti spirituali hanno attratto nel Novecento i compositori spagnoli e fornito ispirazione per noti brani come Cántico de la esposa (1934) di Joaquín Rodrigo, e Cantar del alma (1951) e Música callada (1951/67) di Federico Mompou. Da questi contributi musicali, radicati in generi e linguaggi tradizionali, differiscono nettamente le diverse composizioni con cui la musica d'avanguardia spagnola ha affrontato la poesia del mistico, punto di riferimento privilegiato per progetti di ampia portata quali Opus 23 (1982) di José Ramón Encinar, e Qasid 7 (Libro de las canciones) (2001) di José María Sánchez-Verdú. Il mio contributo è volto a fornire un primo resoconto analitico ed estetico di questo repertorio, focalizzando l'attenzione sull'interesse di lungo periodo del compositore Cristóbal Halffter (1930-2021) per la poesia di San Giovanni della Croce, da cui sono nati due brani per strumenti ed elettronica (Noche pasiva del sentido, 1970; Noche activa del espíritu, 1973), quindi l'installazione ottico-acustica La soledad sonora … la música callada (Donaueschinger Musiktage, 1983), infine il Quartetto per archi n. 10 "su due immagini poetiche di San Giovanni della Croce" (2018).