



**Pontificio Istituto
di Musica Sacra**

Sir James MacMillan

Lectio Magistralis on the occasion of the Honorary
Doctorate in Sacred Music Award Ceremony

Pontificio Istituto di Musica Sacra

Chiesa Abbaziale - Roma

6 marzo 2026, ore 10:00

Actus Academicus cum Lectio Magistralis

**Conferimento del Dottorato *Honoris Causa* in Musica Sacra a
Sir James MacMillan**

Corteo Accademico e canto del *Veni Creator*

James MacMillan

Gaudeamus in loci pace, per organo

ORGANO

Roberto Marini

Saluto introduttivo, S.E. Card. José Tolentino de Mendonça,
Gran Cancelliere del PIMS

Laudatio, P. Robert Mehlhart OP, *Preside del PIMS*

Lectio Magistralis, Sir James MacMillan

Conferimento del Dottorato h.c. in Musica Sacra

James MacMillan

Kiss on Wood, per violino e pianoforte

VIOLINO

Andrej Bielow

PIANOFORTE

Claudio Trovajoli

James MacMillan

Angel, per pianoforte

PIANOFORTE

Claudio Trovajoli

James MacMillan

Ave Verum Corpus, per voci femminili e organo

I Cantori del PIMS

ORGANO

Marco Rivas

DIRETTORE

Walter Marzilli

Sir James MacMillan

Lectio Magistralis on the occasion of the Honorary Doctorate
in Sacred Music Award Ceremony

Silence listening to silence

I would like to thank the *Pontificio Istituto di Musica Sacra* for this award. It is greatly appreciated and a source of pride for me. And I would specifically like to thank Fr Robert Mehlhart OP for setting the whole thing in motion and for inviting me here. As a living composer (or at least I was the last time I checked) I can never be too sure what the world, inside and outside the church, make of my enclosed existence in music and of what a composer does, especially in this day and age. Classical music - isn't that just music from the past? Are not all the composers of art music now dead? What motivates a composer now in modernity to create new music? These are all valid questions and I suppose all living composers are haunted a bit by them.

So maybe, to begin with I should say a little bit about myself. I have lived a life of music ever since I fell in love with it as a little boy. My mother and my maternal grandfather introduced me to some of the great composers from the past - Beethoven, Mozart and Haydn. I was also quickly alerted to the fact that classical or art music was not just a museum culture but a living thing too. I became intrigued by the fact that there were people alive in our own time doing similar things to the great composers and some of them lived just a few hundred miles away from me. And the one I became obsessed with was Benjamin Britten who was still alive when I was a boy and died in 1976.

And as you can hear I'm from Scotland, and that was to play a part in my musical education too. My aforementioned grandfather was a coal miner and like many men who worked under the Scottish, English and Welsh grounds in the twentieth century he loved music and sought out the beauty of it in any way he could, as his world of hacking coal in the dark was bereft of that beauty. So he sang in his church choir and played the euphonium in various colliery bands, the British Brass Band tradition being based solidly in the nation's industrial heartlands. He got me my first cornet and took me to my first band practices.

And like him I am also a Catholic. And I learned fairly quickly that the divine praises of our ecclesial tradition have an umbilical connection with music, in particular with the western classical tradition. Composers have been midwives of our faith since the Middle Ages. All the great composers dating back to St Hildegard of Bingen have composed music for the liturgy. After her, Leonin and Perotin, Machaut, Josquin des Prez, Palestrina, Victoria, Byrd, - and after the Reformation Bach and Handel, and after the Counter Reformation Monteverdi, and later Mozart, Haydn, Beethoven, Bruckner and into the twentieth century with Vaughan Williams, Poulenc, Messiaen, Benjamin Britten and on it goes into our own century.

Many of these composers were commissioned and some even employed by the church or churches to write music for the Divine Liturgies. This master-servant relationship obviously broke down as history evolved especially from the nineteenth century onwards but the search for the sacred in the minds of composers never went away. Perhaps there is something about this mysterious art form, even and perhaps especially outside music which is specifically sacred, which opens doors onto the numinous.

For example, today many lovers of music, religious and non-religious alike will refer to it as 'the most spiritual of the arts.' The search for the sacred did not end with modernity in music and, if anything, it has grown and become more complex. The story of twentieth and now twenty-first century music is of a complicated and sometimes bewildering re-engagement of composers with metaphysical, spiritual and downright religious insights. Roger Scruton, in his *Death Devoted Heart*, makes the claim that this has a lot to do with Wagner, and in particular *Tristan and Isolde*. But music, even if it can be at times the most abstract, as well as the most spiritual art form, does not come about in a vacuum. The other arts, and specifically poetry, offer parallel lines of engagement.

Poets have very interesting things to say on these and related matters, and their wider implications. I have collaborated especially closely with the poet Michael Symmons Roberts. He highlights Seamus Heaney's reference to 'the big lightening, the emptying out' of our religious language, and David Jones's vision of the English language 'littered with dying signs and symbols, specifically the signs and symbols associated with our Judaeo-Christian past'. Symmons Roberts suggests that 'the resultant impoverishment hasn't just affected poets, but readers too, and this has been borne out by the now common struggles of English teachers in schools and universities to provide the biblical and historical literacy necessary to make sense of Milton, Donne, Herbert, T. S. Eliot, and others.'

Symmons Roberts argues, convincingly I think, that this 'emptying out' of religious language was the unintended or perhaps intended result of what might be described as 'The Enlightenment project' which, for some of those involved, was 'meant to see off religion'. Except, of course, it has not happened. Symmons Roberts notes that 'many sociologists argue that it is secularism that's in retreat. Worldwide, the case is clear-cut. Christianity and Islam are growing very rapidly throughout the developing world, and a recent report placed the numbers of atheists worldwide at 3 per cent and falling'. It is, nonetheless, a powerful and well-heeled 3 per cent, almost completely based in the rich West, wielding great clout over matters political, economic and cultural.

In *Post-Secular Philosophy*, Phillip Blond argues that 'secular minds are only now beginning to perceive that all is not as it should be, that what was promised to them — self-liberation through the limitation of the world to human faculties — might after all be a form of self-mutilation'. To which Michael Symmons Roberts adds:

The myth of the uncommitted artist (free-spirited and unshackled from the burdens of political, religious, or personal commitment) was always an empty one. To be alive in the world is to have beliefs and commitments, and these extend at some level to politics and theology. But this myth has left us with a terror of the imagination in thrall to a belief. Surely this could limit the scope

of the work, may even reduce it to a thin preconceived outworking of doctrine or argument? Yet this fear was always unfounded. The counter-examples are obvious, including great twentieth-century innovators such as Eliot, Jones, Auden, Moore, Berryman, and Bunting. [...] And there's an equivalent list in the other arts too (music's list would include Stravinsky, Schoenberg, Messiaen, Poulenc, Gubaidulina, Schnittke, Penderecki). The relationship between creative freedom and religious belief is far from limiting.

Most of these writers and composers would argue that their religious faith was an imaginative liberation. Some, like David Jones, have said that this withering of religious faith and the resulting negative reduction of imaginative liberation represents a parching of our culture — a parching of truth and meaning, a drying up of historical associations and resonances leading to an inability for our culture to hold up “valid signs”.

The etymology of the Latin word *religio* is interesting as it implies a kind of binding. Symmons Roberts cites David Jones's essay 'Art and Sacrament':

The same root is in 'ligament', a binding which supports an organ and assures that organ its freedom of use as part of a body. And it is in this sense that I here use the word 'religious'. It refers to a binding, a securing. Like the ligament, it secures a freedom to function. The binding makes possible the freedom. Cut the ligament and there is atrophy — corpse rather than corpus. If this is true, then the word religion makes no sense unless we presuppose a freedom of some sort.

This implies, as Symmons Roberts notes, that the supreme visionary requires religion and theology: 'So perhaps to “free the waters” and help slake the thirst of a parched culture, poets and other artists need religion, need a theology. Now there's an unfashionable idea'. An interesting and challenging idea indeed! How would that go down in today's fashionable citadels of metropolitan bien pensant culture? But, as Symmons Roberts points out, 'if David Jones is right, then that image of the free-spirited artist is, and always has been, an illusion. Freedom is not absence. The binding makes possible the freedom.'

Major modernist composers of the last hundred years were, in different ways, profoundly religious men and women. Stravinsky was as conservative in his religion as he was revolutionary in his musical imagination, with a deep love of his Orthodox roots as well as the Catholicism he encountered in the West. He set the psalms, he set the Mass; he was a man of faith. Schoenberg, that other great polar figure of early 20th-century modernism, was a mystic who reconverted to Judaism after he left Germany in the 1930s. His later work is infused with Jewish culture and theology, and he pondered deeply on the spiritual connections between music and silence. It is no surprise that John Cage chose to study with him. Cage found his own route to the sacred through the ideas, and indeed the religions, of the Far East. [It is intriguing that his famous, or indeed notorious 4'33' (that is four minutes, 33 seconds of silence), a profound provocation to our listening culture and sensibilities or lack of them, was originally entitled Silent Prayer.]

The great French innovator and individualist Olivier Messiaen was famously Catholic, and every note of his unique contribution to music was shaped by a deep religious conviction and

liturgical practice. There are, in my view, two composers in history who may be described as theologians: one is J.S. Bach, the other is Olivier Messiaen. Messiaen was a powerful influence on Boulez and Stockhausen (major figures of the postwar avant-garde) and therefore can be counted as one of the most impactful composers of modern times. His Catholicism, far from being an impediment to this, was the major—indeed, singular—factor behind it.

Messiaen wrote one opera — St Francis of Assisi — but the most important French Catholic opera of the 20th century was written by Francis Poulenc. His *Dialogue des Carmélites* appeared in 1956. As Mark Bosco comments, 'No other opera combines 20th-century musical sensibilities with such profound theological themes on Catholic mysticism, martyrdom, and redemption'. There is no comfortable, airy-fairy, pick'n'mix spirituality here. It is based on a true story from the beginnings of modern revolutionary violence — of 16 Carmelite nuns guillotined in the terror of the French Revolution. It was an act of retrospective defiance on the part of the composer against the secular terror of that time and the secular orthodoxies of our modern world. For a culture that was meant to have put these old things behind it, *Dialogue des Carmélites* is probably the most successful modern opera of the last 60 years. It is not just another avenue on the search for the sacred but a bold rebuttal of secular arrogances and certainties, and a beautiful proclamation of Catholic truths. Here, as Bosco highlights, 'traditional Catholicism becomes[s] intellectually compatible with all that was modern and progressive in French culture in the early part of the twentieth century'. Poulenc's opera is 'at once a Catholic story of heroism and faith and yet speaks to the modern world, an opera for the postwar period of Europe in the 1950s and one resonant with our contemporary struggle with Christian faith and martyrdom'.

The list of composers in recent times radiating a high degree of religious resonance is substantial, covering a whole generation of post-Shostakovich modernists from behind the old Iron Curtain — Gorecki from Poland, Arvo Pärt from Estonia, Kancheli from Georgia, Silvestrov from Ukraine, Schnittke, Gubaidulina and Ustvolskaya, all from Russia — again, courageous figures who stood out and against the prevailing dead-hand orthodoxy of the day, state atheism. And, in this country, after Benjamin Britten have come Jonathan Harvey, John Tavener and many others. Far from being a spent force, religion has proved to be a vibrant, animating principle in modern music and continues to promise much for the future. It could even be said that any discussion of modernity's mainstream in music would be incomplete without a serious reflection on the spiritual values, belief and practice at work in composers' minds.

But before taking this a little further and a little deeper perhaps I could briefly mention a piece of my own. And in doing so I want to talk about the analogy between composition and prayer.

The inspiration for my third symphony, subtitled "Silence", comes from the novel of the same name by one of Japan's greatest 20th century writers, Shusaku Endo, who died in 1996. His book (mention film by Martin Scorsese) asks profound philosophical questions and resonates with one of the most anguished questions asked 2,000 years ago "My God, my God, why have you abandoned me?" It is a question that has been asked continuously since, right through Auschwitz and into our own time. Endo's "silence" is the silence of God in the face of terrible events springing from the merciless nature of man: torture, genocide, holocaust. After experien-

cing one of these events, one of Endo's characters writes: "I cannot bear the monotonous sound of the dark sea gnawing at the shore. Behind the depressing silence of this sea, the silence of God... the feeling that while men raise their voices in anguish, God remains with folded arms, silent."

For Endo, though, this silence is not absence but presence. It is the silence of accompaniment rather than "nihil". (The basis of this is a Christian one – Endo was a convert- that Christ accompanies us in our *via dolorosa*, through the valley of tears, suffering with us as one of us.) But the notion of silence as presence, as mystical or metaphysical substance is one that has many musical analogies. Music itself grows out of silence. The emptiness and solitude of a composer's silence is nevertheless pregnant with the promise of possibility and potency. The immateriality of music points to the reality of different types of existence. Music is not a physical reality in the sense that we are, or any other thing is. You cannot see, touch or taste music, but its powerful presence always makes itself felt.

[The Norwegian author and playwright Jon Fosse said "Perhaps it's because silence goes together with wonder, but it also has a kind of majesty to it, yes, like an ocean, or like an endless snowy expanse; and whoever does not stand in wonder at this majesty fears it. And that is most likely why many are afraid of silence." We fill our worlds with everything that will challenge, contradict and ultimately kill this precious silence. Music itself has been harnessed and co-opted as a weapon in this elemental war, transformed as it is, into muzak – everywhere. Musicians should not collude with this. The war against silence is also a war against us, and against the interior life, from where spring our inspirations to create.]

Descend into silence and you become an extension of it. A composer should feel the silence adhering to him.

The philosopher and boredom theorist Blaise Pascal in the early 1600s wrote " All of humanity's problems stem from a man's inability to sit quietly in a room alone." Since this is what composers do a lot of the time, in following our vocations as creators, we should ask, and we should be asked, 'why are we different? Are composers problems different? Why are we able to sit quietly in a room alone? Are we more fortunate than everyone else? Are we the most fortunate of the fortunate?'

On one level we are, but the descent into silence comes with a price. There is a deep fear of silence. And it is natural for composers to feel it too. This disquiet at being alone, at holding our tongues, at being starved of distraction has been with us, all of us from the beginning – it is our natural state. More so today than ever. So we wage war on it. Silence is almost extinct.

Why do we resist going there? There is clearly a fear of nothingness – the abyss of non-being. That is completely natural. We avoid thinking about our own deaths, for example – the deep scandal of being irrelevant to this exciting, throbbing, living world. How dare they imagine going on without me? But what if there is something even more terrifying than nothing at the heart of this silence? What if Endo is right – that this silence is not absence? But presence? If

it's not 'nihil' that is there, but 'accompaniment'? What are we being accompanied by? When stoics, mystics, saints and composers dig deep into this silence searching for what is there, what if they meet that which searches in the opposite direction? Something that is searching for us? Coming back at us...

I don't know if that is what John Cage had in mind when he devised his 4:33, (that is 4 minutes and 33 seconds of silence,) a kind of provocation to our listening sensibilities, or lack of them: a kind of goad to make us hear music and other things better, a kind of challenge perhaps to our "Entertain me and entertain me now" culture. It may come as a surprise to some that his original title for this apparently jocular little slice of aesthetic naughtiness was 'Silent Prayer.'

Cage had studied with Schoenberg in the 1930s. He worshipped the older Austrian Jewish composer and was attracted by his mysticism. One of the crucial points in Schoenberg's life involved the tragedies that led to the composition of his second string quartet in 1909. His wife Mathilde had had an affair with their friend and neighbour, the artist Richard Gerstl who subsequently committed suicide on the discovery of the betrayal. The composer was moved into new artistic territory by these traumas and used a soprano voice in this work. She sings words by the poet Stefan George which includes "Ich fuehle Luft vom anderen Planeten" - I feel the air from another planet. Other planets do not have air, and are therefore silent. It is worth pondering George's poem;

Rapture

I feel air from another planet.
I faintly through the darkness see faces
Friendly even now, turning toward me.

And trees and paths that I loved fade
So I can scarcely know them and you bright
Beloved shadow—summoner of my anguish--

Are only extinguished completely in a deep glowing
In the frenzy of the fight
With a pious show of reason.

I lose myself in tones, circling, weaving,
With unfathomable thanks and unnamed praise,
Bereft of desire, I surrender myself to the great breath.

A violent wind passes over me
In the thrill of consecration where ardent cries
In dust flung by women on the ground:

Then I see a filmy mist rising
In a sun-filled, open expanse
That includes only the farthest mountain hatches.

The land looks white and smooth like whey,
I climb over enormous canyons.
I feel as if above the last cloud

Swimming in a sea of crystal radiance--
I am only a spark of the holy fire
I am only a whisper of the holy voice.

Down into the depths of the unrelenting silence went Arnold Schoenberg, searching and encountered what, searching back at him? In George's silent sea of crystal radiance he finds a spark of the holy fire, and a silent whisper. How can a whisper be silent? A whisper of the holy voice. And becomes part of both. As I said earlier "Descend into silence and you become an extension of it. A composer should feel the silence adhering to him."

This silent 'place' is not necessarily a happy or contented 'place'. Sometimes the silence is dreadful and terrifying. Deafness, like the 'anderen Planeten', must seem airless too. No wonder Beethoven raged against his dying of the sound. What a frightening place to travel into, for anyone who has ever heard, never to emerge again. What an especially vile place for a musician and composer to go to and never return from. But go he did. A prison from where the condemned man will never exit. And the condemned man was Beethoven. Not just hell on earth, but hell in his own soul.

And in that soundless, airless vacuum of nothing what did the composer meet? We will never know, of course, but we have messages from that deep impact, postcards from the other planet, air from this harrowed, empty place that now fills our planet with sound. His silence was pregnant. His nihil was accompanied. What became present in that ghastly absence of sound were some the greatest masterpieces a human being has ever composed. If you want to know what is there, in that silence, what awaits, searching back at you, have a look and listen again to Beethoven's late string quartets.

I tell the young composers that I meet that this is the 'place' where we must go. Not deafness, not airlessness, not outer space. But silence. It calls us from its depth, deep calling on deep, like a monstrous ocean. It is imperative that we obey its command. It's as simple as that. Because when all the lessons are over, when you've completed your last counterpoint exercise, when you've learned all you can about how to orchestrate, when you've done modernism, postmodernism, minimalism, neo-complexity and musica negativa until you can't think straight, there is only one other place to go. It is perfectly understandable if one chooses to get off the boat now. But for those who have to continue, how should we travel into this unexplored domain?

Have you ever gazed into the eyes of another person for a long time? I suppose husbands, wives and partners do it. I suppose parents do it with their children. But otherwise it's weird, uncomfortable, unnatural. Twenty years ago the psychologist Arthur Aron did an experiment. He was able to get complete strangers to fall in love in his laboratory. The participants sit and look into each other's eyes for four minutes (or maybe four minutes, thirty-three seconds!) without saying a word. Two of the subjects got married six months later.

The New York Times journalist Mandy Len Catron described those four silent minutes of nothing; nothing but eye contact;

"I've skied steep slopes and hung from a rock face by a short length of rope, but staring into someone's eyes for four silent minutes was one of the more thrilling and terrifying experiences of my life. I spent the first couple of minutes just trying to breathe properly. There was a lot of nervous smiling until, eventually, we settled in.

I know the eyes are the windows to the soul or whatever, but the real crux of the moment was not just that I was really seeing someone, but that I was seeing someone really seeing me. Once I embraced the terror of this realisation and gave it time to subside, I arrived somewhere unexpected."

In this scenario four minutes becomes a very long time – it is as though one is being pulled towards the other. Like staring into an icon perhaps? What actually is staring back at us? What does it see in our eyes, looking in? Gazing silently into the blind eyes on an icon is meant to let us see into the beauty of the divine presence. Icons are very important objects in the Greek and Russian Orthodox spiritual tradition. They are thought of as windows into the soul of God. But God looks back. Silently. Some of the most powerful artistic representations of the nature of Heaven depict the Father staring into the eyes of the Son – for ever. Silently.

I've come to realise then that it is this ongoing encounter with silence that is the necessary state for a composer. Both eyes and ears turn to this empty place in an apparent and paradoxical search for sounds. Sounds which germinate in a place empty of sound. Sounds which are quickened into existence in a state of sonic vacuum – an apparent absence which brings forth presence.

[There is obviously a religious dimension to this but I'm keen to speak of it in ways that people and composers of very different world views and understandings can adapt to their own creative searches. For some, gazing at and listening for beauty is a matter of belief, but the search for the numinous for the composer can take many forms—a deep, attentive looking and listening—can be integrated into our lives as a spiritual practice, or perhaps simply as an imaginative discipline and search for the inner imagination, a search for the interior life.]

The composer John Tavener told me that in the Orthodox tradition icons are a form of prayer. He said to me "Jesus is the image (icon) of the invisible God" When you look at an icon, it is meant to make you aware that you are in the presence of The Divine. Icons, then, are not just art with a religious theme. Instead, they are sacred art because they bring the viewer into the

presence of the holy.

When one fixes one's undivided attention on these images over a substantial period, the images may come to life and enter into animated dialogue with the practitioner, or so the thinking goes. Painters and creators of icons say that the image being gazed at seems to look at you, coming nearer and nearer, even into your soul. Notice how prominent the eyes are in icons. The understanding is that heaven is looking back at you.

It is said that they are designed to be doors between this world and another world. And my suggestion is that the musical analogy of this, which does not necessarily involve or need a specific image, brings the composer to an ambiguous hybrid place where his or her world comes into contact or communion with another state where the mysterious silent encounter sparks sonic life and compositional possibilities and the new music that we, as composers are always seeking, from deep in our creative imaginations and if you like, from deep within your souls.

It is music that emerges when the silent composer descends into a deeper silence, an objective other place or state to which he or she adheres and of which he or she has become an extension.

Silence listening to silence.

Sir James MacMillan

Lectio Magistralis in occasione della cerimonia di conferimento del

Dottorato Honoris Causa in Musica Sacra

Il silenzio che ascolta il silenzio

Vorrei ringraziare il Pontificio Istituto di Musica Sacra per questo riconoscimento che apprezzo moltissimo ed è motivo di orgoglio per me. E vorrei ringraziare in modo particolare padre Robert Mehlhart OP per aver dato il via a tutto questo e per avermi invitato qui. Come compositore vivente (o almeno lo ero l'ultima volta che ho controllato), non posso mai essere sicuro di ciò che il mondo, dentro e fuori dalla chiesa, pensa della mia esistenza racchiusa nella musica e di ciò che fa un compositore, specialmente al giorno d'oggi. La musica classica non è solo musica del passato? I compositori di musica colta non sono ormai tutti morti? Cosa spinge un compositore contemporaneo a creare nuova musica? Sono tutte domande legittime e immagino che qualsiasi compositore vivente ne sia un po' ossessionato.

Forse, per cominciare, dovrei parlare un po' di me stesso. Ho vissuto una vita dedicata alla musica da quando me ne sono innamorato da bambino. Mia madre e mio nonno materno mi hanno fatto conoscere alcuni dei grandi compositori del passato: Beethoven, Mozart e Haydn. Mi sono anche reso conto rapidamente che la musica classica o colta non era solo una cultura da museo, ma anche qualcosa di vivo. Mi ha affascinato il fatto che ci fossero persone viventi ai nostri giorni che facevano cose simili ai grandi compositori del passato e che alcune di loro vivessero a poche centinaia di chilometri da me. Quello che più colpiva la mia immaginazione era Benjamin Britten, ancora vivo quando ero ragazzo e morto nel 1976.

Come potete forse sentire dal mio accento, sono scozzese, e questo ha influito anche sulla mia educazione musicale. Mio nonno, di cui ho parlato prima, era un minatore e, come molti uomini che lavoravano nelle miniere scozzesi, inglesi e gallesi nel XX secolo, amava la musica e ne cercava la bellezza in ogni modo possibile, poiché il suo mondo, fatto di estrazione del carbone nel buio, era privo di quella bellezza. Per questo cantava nel coro della sua chiesa e suonava l'eufonio in varie bande di minatori, dato che la tradizione britannica delle brass band è saldamente radicata nel cuore industriale della nazione. Fu lui a comprarmi la mia prima cornetta e mi ha portato alle mie prime prove con la banda.

Come lui, anch'io sono cattolico. Ho imparato abbastanza rapidamente che le lodi a Dio della nostra tradizione ecclesiale hanno un legame ombelicale con la musica, in particolare con la tradizione classica occidentale. I compositori sono stati i levatori della nostra fede fin dal Medioevo. Tutti i grandi compositori, a partire da Santa Ildegarda di Bingen, hanno composto musica per la liturgia. Dopo di lei, Leonin e Perotin, Machaut, Josquin des Prez, Palestrina, Victoria, Byrd, e dopo la Riforma Bach e Handel, e dopo la Controriforma Monteverdi, e più tardi Mozart, Haydn, Beethoven, Bruckner e nel XX secolo con Vaughan Williams, Poulenc, Messiaen, Benjamin Britten e così via fino al nostro secolo.

Molti di questi compositori ricevettero commissioni per nuove composizioni, e alcuni furono persino assunti da una o più chiese per comporre musica per la Liturgia. Questo rapporto padrone-servitore ovviamente si interruppe con l'evolversi della storia, specialmente a partire dal XIX secolo, ma la ricerca del sacro nella mente dei compositori non scomparve mai. Forse c'è qualcosa in questa misteriosa forma d'arte, anche e forse soprattutto al di fuori della musica che è specificamente sacra, che apre le porte al numinoso.

Ad esempio, oggi molti amanti della musica, religiosi e non, la definiscono "la più spirituale delle arti". La ricerca del sacro non è finita con la modernità nella musica e, semmai, è cresciuta ed è diventata più complessa. La storia della musica del XX e ora del XXI secolo è caratterizzata da un complicato e talvolta sconcertante reimpegno dei compositori con intuizioni metafisiche, spirituali e decisamente religiose. Roger Scruton, nel suo *Death Devoted Heart*, sostiene che ciò abbia molto a che fare con Wagner, e in particolare con Tristano e Isotta. Ma la musica, anche se a volte può essere la forma d'arte più astratta, oltre che la più spirituale, non nasce dal nulla. Le altre arti, e in particolare la poesia, offrono livelli paralleli di coinvolgimento.

I poeti, su questi argomenti e su questioni correlate, hanno cose molto interessanti da dire, nonché sulle loro implicazioni in senso lato. Ho collaborato in modo particolarmente stretto con il poeta Michael Symmons Roberts. Egli sottolinea il riferimento di Seamus Heaney al "grande fulmine, lo svuotamento" del nostro linguaggio religioso, così come la visione di David Jones della lingua inglese "disseminata di segni e simboli morenti, in particolare i segni e i simboli associati al nostro passato giudaico-cristiano". Symmons Roberts suggerisce che "l'impoverimento che ne è derivato non ha colpito solo i poeti, ma anche i lettori, e ciò è stato confermato dalle difficoltà ormai comuni degli insegnanti di letteratura inglese nelle scuole e nelle università nel fornire le conoscenze bibliche e storiche necessarie per comprendere Milton, Donne, Herbert, T. S. Eliot e altri".

Symmons Roberts sostiene, in modo convincente a mio avviso, che questo "svuotamento" del linguaggio religioso sia il risultato involontario o forse intenzionale di quello che potrebbe essere descritto come "il progetto dell'Illuminismo" che, per alcuni dei suoi protagonisti, era "destinato a eliminare la religione". Per nostra fortuna, ovviamente, ciò non è avvenuto. Symmons Roberts osserva che "molti sociologi sostengono che sia il laicismo ad essere in declino. A livello mondiale, la situazione è chiara. Il Cristianesimo e l'Islam stanno crescendo molto rapidamente in tutto il mondo in via di sviluppo, e un recente rapporto ha stimato che il numero di atei nel mondo sia pari al 3%, per di più in calo". Si tratta comunque di un 3% potente e benestante, quasi interamente concentrato nel ricco Occidente, che esercita una grande influenza su questioni politiche, economiche e culturali.

In *Post-Secular Philosophy*, Phillip Blond sostiene che "i pensatori laici stanno solo ora cominciando a percepire che non tutto è come dovrebbe essere, che ciò che era stato loro promesso (l'auto-liberazione attraverso la limitazione del mondo alle facoltà umane) potrebbe dopotutto essere una forma di auto-mutilazione". A questo Michael Symmons Roberts aggiunge: Il mito dell'artista disimpegnato (libero e svincolato dai vincoli dell'impegno politico, religioso o personale) è sempre stato privo di fondamento. Vivere nel mondo significa avere convinzioni

e impegni, che in una certa misura si estendono alla politica e alla teologia. Ma questo mito determina in noi il terrore che l'immaginazione sia asservita a una convinzione. Questo potrebbe sicuramente limitare la portata dell'opera, ma potrebbe addirittura ridurla a una sottile elaborazione preconcepita di dottrine o argomentazioni? Nei fatti questa paura è sempre stata sconfessata. Gli esempi contrari sono evidenti: ad esempio i grandi innovatori del XX secolo come Eliot, Jones, Auden, Moore, Berryman e Bunting. [...] E c'è un elenco equivalente anche nelle altre arti, che per la musica includerebbe Stravinsky, Schoenberg, Messiaen, Poulenc, Gubaidulina, Schnittke, Penderecki. Il rapporto tra libertà creativa e credo religioso è tutt'altro che limitante.

La maggior parte di questi scrittori e compositori sosteneva che la propria fede religiosa fosse una liberazione immaginativa. Alcuni, come David Jones, hanno affermato che questo appassimento della fede religiosa e la conseguente riduzione negativa della liberazione immaginativa rappresentano un inaridimento della nostra cultura, un inaridimento della verità e del significato, un prosciugamento delle associazioni e delle risonanze storiche che porta alla incapacità della nostra cultura di sostenere "segni validi".

L'etimologia della parola latina *religio* è interessante in quanto implica una sorta di legame. Symmons Roberts cita il saggio di David Jones "Art and Sacrament" (Arte e Sacramento):

La stessa radice si trova in "ligament" (legamento), un legamento che sostiene un organo e gli assicura la libertà di utilizzo come parte del corpo. Ed è in questo senso che uso qui la parola "religioso". Si riferisce a un legame, a una sicurezza. Come il legamento nel nostro corpo che garantisce la libertà di funzionare. Il legame rende possibile la libertà. Se si taglia il legamento, si verifica un'atrofia: si ottiene un cadavere piuttosto che un corpo. Se questo è vero, allora la parola religione non ha senso a meno che non si presupponga una qualche forma di libertà.

Ciò implica, come osserva Symmons Roberts, che il visionario supremo ha bisogno della religione e della teologia: «Quindi forse, per "rilasciare le acque" e aiutare a placare la sete di una cultura arida, i poeti e gli altri artisti hanno bisogno della religione, hanno bisogno di una teologia. Ecco un'idea fuori moda». Un'idea davvero interessante e stimolante! Come verrebbe accolta nelle odierne roccaforti alla moda della cultura metropolitana benpensante? Ma, come sottolinea Symmons Roberts, «se David Jones ha ragione, allora quell'immagine dell'artista dallo spirito libero è, ed è sempre stata, un'illusione. La libertà non è assenza. Il vincolo rende possibile la libertà».

I principali compositori modernisti degli ultimi cento anni erano, in modi diversi, uomini e donne profondamente religiosi. Stravinsky era conservatore nella religione quanto rivoluzionario nella sua immaginazione musicale, con un profondo amore per le sue radici ortodosse e per il cattolicesimo che aveva incontrato in Occidente. Ha musicato i salmi, ha musicato la Messa; era un uomo di fede. Schoenberg, l'altra grande figura polare del modernismo del primo Novecento, era un mistico che si riconvertì al giudaismo dopo aver lasciato la Germania negli anni '30. Le sue opere successive sono permeate dalla cultura e dalla teologia ebraica, e ha profondamente riflettuto sui legami spirituali tra musica e silenzio. Non sorprende che John Cage abbia

scelto di studiare con lui. Cage ha trovato la sua strada verso il sacro attraverso le idee, o ancor più le religioni, dell'Estremo Oriente. È intrigante che il suo famoso, o meglio famigerato, 4'33" (cioè quattro minuti e 33 secondi di silenzio), una profonda provocazione alla nostra cultura dell'ascolto e alla nostra sensibilità, o alla sua mancanza, fosse originariamente intitolato Silent Prayer (Preghiera silenziosa).

Il grande innovatore e individualista francese Olivier Messiaen era notoriamente cattolico: ogni nota del suo contributo unico alla musica è plasmata da una profonda convinzione religiosa e dalla pratica liturgica. A mio avviso, ci sono due compositori nella storia che possono essere descritti come teologi: uno è J.S. Bach, l'altro è Olivier Messiaen. Messiaen ha esercitato una forte influenza su Boulez e Stockhausen (figure di spicco dell'avanguardia del dopoguerra) e può quindi essere considerato uno dei compositori più influenti dell'epoca moderna. Il suo cattolicesimo, lungi dall'essere un ostacolo, è stato il fattore principale, anzi unico, alla base di questo successo.

Messiaen scrisse un'opera, San Francesco d'Assisi, ma l'opera cattolica francese più importante del XX secolo fu scritta da Francis Poulenc. Il suo *Dialogue des Carmélites* ebbe il suo debutto nel 1956. Come commenta Mark Bosco, «Nessun'altra opera combina la sensibilità musicale del XX secolo con temi teologici così profondi sul misticismo cattolico, il martirio e la redenzione». Qui non c'è una spiritualità comoda, eterea e superficiale. L'opera si basa su una storia vera risalente agli albori della violenza rivoluzionaria moderna: quella di 16 suore carmelitane ghigliottinate durante il Periodo del Terrore della Rivoluzione francese. Fu un atto di provocazione retrospettiva da parte del compositore contro il Periodo del Terrore laico di quel tempo e le ortodossie laiche del nostro mondo moderno. Nonostante la nostra cultura avrebbe dovuto lasciarsi alle spalle questi aspetti del passato, *Dialogue des Carmélites* è probabilmente l'opera moderna di maggior successo degli ultimi 60 anni. Non è solo una strada alternativa nella ricerca del sacro, ma una coraggiosa confutazione delle arroganze e delle certezze laiche e una meravigliosa proclamazione delle verità cattoliche. Qui, come sottolinea Bosco, «il cattolicesimo tradizionale diventa intellettualmente compatibile con tutto ciò che era moderno e progressista nella cultura francese all'inizio del XX secolo». L'opera di Poulenc è «al tempo stesso una storia cattolica di eroismo e fede, ma parla anche al mondo moderno, un'opera per il dopoguerra europeo degli anni '50 che risuona con la nostra lotta contemporanea, con la fede cristiana e il martirio».

L'elenco dei compositori recenti che emanano un alto grado di risonanza religiosa è notevole e copre un'intera generazione di modernisti successivi a Shostakovich, provenienti dai paesi oltre la vecchia Cortina di Ferro : Gorecki dalla Polonia, Arvo Pärt dall'Estonia, Kancheli dalla Georgia, Silvestrov dall'Ucraina, Schnittke, Gubaidulina e Ustvolskaya, tutti dalla Russia. Ancora una volta, figure coraggiose che si sono distinte e si sono opposte all'ortodossia opprimente dell'epoca: l'ateismo di Stato. E, nel mio paese, dopo Benjamin Britten sono arrivati Jonathan Harvey, John Tavener e molti altri. Lungi dall'essere una forza esaurita, la religione ha dimostrato di essere un principio vivace e animatore nella musica moderna e continua a lasciare immaginare molti sviluppi per il futuro. Si potrebbe anche dire che qualsiasi discussione sulla corrente principale della modernità nella musica sarebbe incompleta senza una seria riflessio-

ne sui valori spirituali, le credenze e le pratiche che operano nella mente dei compositori.

Ma prima di approfondire ulteriormente questo argomento, vorrei citare brevemente un mio brano. E nel farlo, vorrei parlare dell'analogia tra la composizione e la preghiera.

L'ispirazione per la mia terza sinfonia, dal sottotitolo "Silenzio", proviene dall'omonimo romanzo di uno dei più grandi scrittori giapponesi del XX secolo, Shusaku Endo, scomparso nel 1996. Il suo libro (citato in un film di Martin Scorsese) pone profonde domande filosofiche e richiama alla mente una delle domande più angoscianti poste 2000 anni fa: "Mio Dio, mio Dio, perché mi hai abbandonato?". È una domanda che è stata posta continuamente da allora, passando per Auschwitz e arrivando fino ai nostri giorni. Il "silenzio" di Endo è il silenzio di Dio di fronte a eventi terribili scaturiti dalla natura spietata dell'uomo: tortura, genocidio, olocausto. Dopo aver vissuto uno di questi eventi, uno dei personaggi di Endo scrive: "Non sopporto il suono monotono del mare oscuro che lambisce la riva. Dietro il silenzio opprimente di questo mare, il silenzio di Dio... la sensazione che mentre gli uomini alzano la voce in preda all'angoscia, Dio rimane a braccia conserte, in silenzio».

Per Endo, tuttavia, questo silenzio non è assenza ma presenza. È il silenzio di un Dio che ci accompagna piuttosto che il "nihil". La base di questo concetto è cristiana (Endo era convertito al cristianesimo) secondo cui Cristo ci accompagna nella nostra via dolorosa, attraverso una valle di lacrime, soffrendo con noi, come uno di noi. Ma la nozione di silenzio come presenza, come sostanza mistica o metafisica, ha molte analogie musicali. La musica stessa nasce dal silenzio. Il vuoto e la solitudine del silenzio di un compositore sono tuttavia pregni della promessa di possibilità e potenza. L'immaterialità della musica rimanda alla realtà di diversi tipi di esistenza. La musica non è una realtà fisica nel senso in cui lo siamo noi o qualsiasi altra cosa. Non si può vedere, toccare o gustare la musica, ma la sua potente presenza si fa sempre sentire.

Lo scrittore e drammaturgo norvegese Jon Fosse ha detto: «Forse è perché il silenzio va di pari passo con lo stupore, ma ha anche una sorta di maestosità, sì, come un oceano o come una distesa innevata infinita; e chiunque non provi stupore di fronte a questa maestosità la teme. E questo è probabilmente il motivo per cui molti hanno paura del silenzio». Riempiamo il nostro mondo con tutto ciò che sfida, contraddice e alla fine uccide questo prezioso silenzio. La musica stessa è stata sfruttata e cooptata come arma in questa guerra alle fondamenta del silenzio, trasformata com'è in musica di sottofondo, ovunque. I musicisti non dovrebbero colludere con questo. La guerra contro il silenzio è anche una guerra contro di noi e contro la vita interiore, da cui scaturiscono le nostre ispirazioni per creare.

Scendi nel silenzio e diventerai un'estensione di esso. Un compositore dovrebbe sentire il silenzio e fondersi con esso.

Il filosofo e teorico della noia Blaise Pascal, all'inizio del 1600, scrisse: "Tutti i problemi dell'umanità derivano dall'incapacità dell'uomo di stare seduto tranquillamente da solo in una stanza". Poiché questo è ciò che i compositori fanno frequentemente, nel seguire la nostra vocazione di creatori dovremmo chiederci e ci dovrebbe essere chiesto: "Perché siamo diversi? I

problemi dei compositori sono diversi? Perché siamo in grado di stare seduti tranquillamente da soli in una stanza? Siamo più fortunati di tutti gli altri? Siamo i più fortunati tra i fortunati?».

Da un certo punto di vista lo siamo, ma la discesa nel silenzio ha un prezzo. C'è una profonda paura del silenzio. Ed è naturale che anche i compositori la provino. Questa inquietudine di stare da soli, di tenere a freno la lingua, di essere affamati di distrazioni, ci accompagna fin dall'inizio: è il nostro stato naturale. Oggi più che mai. Quindi le dichiariamo guerra. Il silenzio è quasi estinto.

Perché resistiamo ad andare lì, dove è il silenzio? C'è chiaramente una paura del nulla, dell'abisso del non essere. È del tutto naturale. Evitiamo di pensare alla nostra morte, per esempio, allo scandalo profondo di essere irrilevanti per questo mondo eccitante, pulsante e vivo. Come osano immaginare di andare avanti senza di me? Ma se ci fosse qualcosa di ancora più terrificante del nulla nel cuore di questo silenzio? E se Endo avesse ragione, se questo silenzio non fosse assenza, ma presenza? Se non fosse "nihil" a essere presente, ma la "compagnia di Dio"? Da cosa siamo accompagnati? Quando stoici, mistici, santi e compositori scavano in profondità in questo silenzio alla ricerca di ciò che c'è in quel luogo, cosa accadrebbe se incontrassero qualcosa che sta cercando loro nella direzione opposta? Qualcosa che sta cercando noi? Qualcosa che sta tornando verso di noi...

Non so se fosse questo che John Cage aveva in mente quando ideò il suo 4:33 (cioè 4 minuti e 33 secondi di silenzio), una sorta di provocazione alla nostra sensibilità uditiva, o alla sua mancanza; una sorta di stimolo per farci ascoltare meglio la musica e altre cose, una sorta di sfida forse alla nostra cultura del "Intrattenimi e intrattenimi subito". Potrebbe sorprendere alcuni che il titolo originale di questo piccolo frammento di malizia estetica apparentemente scherzoso fosse "Silent Prayer" (Preghiera silenziosa).

Cage aveva studiato con Schoenberg negli anni '30. Ammirava il compositore ebreo austriaco più anziano ed era attratto dal suo misticismo. Uno dei momenti cruciali nella vita di Schoenberg fu la tragedia che portò alla composizione del suo secondo quartetto d'archi nel 1909. Sua moglie Mathilde aveva avuto una relazione con un loro amico e vicino di casa, l'artista Richard Gerstl, che in seguito alla scoperta del tradimento si suicidò. Il compositore fu spinto verso un nuovo territorio artistico da questi traumi e utilizzò in quest'opera una voce di soprano, alla quale sono affidate le parole del poeta Stefan George "Ich fuhle Luft vom anderen Planeten" (Sento l'aria provenire da un altro pianeta). Gli altri pianeti non hanno aria e sono quindi silenziosi. Vale la pena riflettere sulla poesia di George;

Estasi

Sento l'aria provenire da un altro pianeta.

Attraverso l'oscurità intravedo vagamente dei volti

che anche adesso mi sono amichevoli e si voltano verso di me.

E gli alberi e i sentieri che amavo sbiadiscono

così che riesco a malapena a riconoscerli e tu, brillante

ombra amata, che suscita la mia angoscia,

ti spegni completamente in un profondo bagliore
nella frenesia della lotta
con una pia dimostrazione di ragione.

Mi perdo nei toni, volteggiando, intrecciandomi,
Con gratitudine insondabile e lode senza nome,
Privato del desiderio, mi arrendo al grande respiro.

Un vento violento mi investe
Nel brivido della consacrazione dove piante ardenti
Nella polvere sollevata dalle donne a terra:

Poi vedo una nebbia sottile che si alza
In una distesa aperta e soleggiata
Che comprende solo le più lontane montagne.

La terra sembra bianca e liscia come il siero di latte,
Mi arrampico su enormi canyon.
Mi sento come se fossi sopra l'ultima nuvola

Nuotando in un mare di cristallino splendore...
Sono solo una scintilla del fuoco sacro
Sono solo un sussurro della voce sacra.

Arnold Schoenberg scese nelle profondità del silenzio implacabile, alla ricerca di qualcosa, e cosa incontrò che a sua volta lo stava cercando? Nel mare silenzioso e cristallino di George trova una scintilla del fuoco sacro e un sussurro silenzioso. Come può un sussurro essere silenzioso? Un sussurro della voce sacra. E diventa parte di entrambi. Come ho detto prima, "Scendi nel silenzio e ne diventerai un'estensione. Un compositore dovrebbe sentire il silenzio e fondersi con lui".

Questo "luogo" silenzioso non è necessariamente un "luogo" felice o soddisfacente. A volte il silenzio è terribile e spaventoso. La sordità, come l'"anderen Planeten", deve sembrare anch'essa priva d'aria. Non c'è da stupirsi che Beethoven si sia infuriato contro la morte per lui della capacità di ascoltare suoni. Che luogo spaventoso in cui viaggiare, per chiunque abbia mai avuto la capacità di udire, per non riemergere mai più. Che luogo particolarmente ignobile per un musicista e compositore, dove andare e non tornare mai più. Ma lui ci andò. Una prigionia da cui il condannato non uscirà mai. E il condannato era Beethoven. Non solo l'inferno sulla terra, ma l'inferno nella sua stessa anima.

E in quel vuoto silenzioso e privo d'aria, in quel nulla, cosa incontrò il compositore? Non lo sapremo mai, naturalmente, ma abbiamo dei messaggi provenienti da quell'impatto profondo, cartoline dall'altro pianeta, aria proveniente da quel luogo desolato e vuoto che oggi riempie

il nostro pianeta di suoni. Il suo silenzio era gravido. Il suo “nihil” era in compagnia. Ciò che divenne presente in quella spettrale assenza di suoni furono alcuni dei più grandi capolavori che un essere umano abbia mai composto. Se volete sapere cosa c’è lì, in quel silenzio, cosa vi aspetta, che vi cerca a sua volta, date un’occhiata e ascoltate di nuovo gli ultimi quartetti per archi di Beethoven.

Ai giovani compositori che incontro, dico che questo è il “luogo” dove dobbiamo andare. Non la sordità, non l’assenza d’aria, non lo spazio esterno. Ma il silenzio. Ci chiama dalla sua profondità, il profondo che chiama il profondo, come un oceano mostruoso. È imperativo che obbediamo al suo comando. È semplice. Perché quando tutte le lezioni sono finite, quando hai completato il tuo ultimo esercizio di contrappunto, quando hai imparato tutto quello che puoi sull’orchestrazione, quando hai studiato il modernismo, il postmodernismo, il minimalismo, la neo-complessità e la musica negativa fino a non riuscire più a pensare lucidamente, c’è solo un altro posto dove andare. È perfettamente comprensibile se qualcuno sceglie di scendere dalla barca in quel momento. Ma per coloro che devono continuare, come dovremmo viaggiare in questo dominio inesplorato?

Hai mai guardato a lungo negli occhi un’altra persona? Immagino che mariti, mogli e partner lo facciano. Immagino che lo facciano anche i genitori con i propri figli. Ma in altri casi è strano, scomodo, innaturale. Vent’anni fa lo psicologo Arthur Aron ha condotto un esperimento. È riuscito a far innamorare dei perfetti sconosciuti nel suo laboratorio. I partecipanti si sono seduti e si sono guardati negli occhi per quattro minuti (o forse quattro minuti e trentatré secondi!) senza dire una parola. Due dei soggetti si sono sposati sei mesi dopo.

La giornalista del New York Times Mandy Len Catron ha descritto quei quattro minuti di nulla, in cui non c’era altro che il contatto visivo:

“Ho sciato su pendii ripidi e mi sono arrampicata su una parete rocciosa aggrappata a una corda corta, ma guardare qualcuno negli occhi per quattro minuti in silenzio è stata una delle esperienze più emozionanti e terrificanti della mia vita. Ho passato i primi due minuti cercando solo di respirare correttamente. C’erano molti sorrisi nervosi, finché alla fine ci siamo abituati.

So che gli occhi sono lo specchio dell’anima o qualcosa del genere, ma il vero punto cruciale del momento non era solo il fatto che stavo davvero guardando qualcuno, ma che stavo vedendo qualcuno che mi guardava davvero. Una volta accettato il terrore di questa consapevolezza e datole il tempo di placarsi, sono arrivato in un luogo inaspettato.”

In questo scenario, quattro minuti diventano un tempo molto lungo: è come se uno fosse attratto dall’altro. Come fissare un’icona, forse? Cosa ci sta fissando in realtà? Cosa vede nei nostri occhi, guardandoci? Fissare silenziosamente gli occhi ciechi di un’icona ha lo scopo di farci vedere la bellezza della presenza divina. Le icone sono oggetti molto importanti nella tradizione spirituale greca e russa ortodossa. Sono considerate finestre sull’anima di Dio. Ma Dio ricambia lo sguardo. Silenziosamente. Alcune delle rappresentazioni artistiche più potenti della natura del Paradiso raffigurano il Padre che fissa gli occhi del Figlio, per sempre. Silenziosamente.

Mi sono reso conto allora che è proprio questo continuo incontro con il silenzio lo stato necessario per un compositore. Sia gli occhi che le orecchie si rivolgono a questo luogo vuoto in una ricerca apparente e paradossale di suoni. Suoni che germogliano in un luogo privo di suoni. Suoni che prendono vita in uno stato di vuoto sonoro, un'apparente assenza che genera presenza.

Ovviamente c'è una dimensione religiosa in tutto questo, ma mi interessa parlarne in modo che persone e compositori con visioni del mondo e comprensioni molto diverse possano adattarlo alle proprie ricerche creative. Per alcuni, guardare e ascoltare la bellezza è una questione di fede, ma la ricerca del numinoso per il compositore può assumere molte forme – uno sguardo e un ascolto profondi e attenti – e può essere integrata nella nostra vita come pratica spirituale, o forse semplicemente come disciplina immaginativa e ricerca dell'immaginazione interiore; una ricerca della vita interiore.

Il compositore John Tavener mi ha detto che nella tradizione ortodossa le icone sono una forma di preghiera. Mi ha detto: "Gesù è l'immagine (icona) del Dio invisibile". Quando si guarda un'icona, essa ha lo scopo di renderci consapevoli di essere alla presenza del Divino. Le icone, quindi, non sono solo arte con un tema religioso. Sono invece arte sacra perché portano lo spettatore alla presenza del sacro.

Quando si fissa la propria attenzione su queste immagini per un periodo di tempo considerevole, le immagini possono prendere vita ed entrare in un dialogo animato con chi le osserva, o almeno così si pensa. I pittori e i creatori di icone dicono che l'immagine che si sta guardando sembra guardarti, avvicinandosi sempre di più, fino ad arrivare alla tua anima. Notate quanto siano prominenti gli occhi nelle icone. L'idea è che il cielo ti sta guardando.

Si dice che siano progettate per essere "porte" tra questo mondo e un altro mondo. E la mia ipotesi è che l'analogia musicale di questo, che non implica né richiede necessariamente un'immagine specifica, porti il compositore in un luogo ibrido e ambiguo dove il suo mondo entra in contatto o in comunione con un altro stato in cui il misterioso incontro silenzioso accende la vita sonora, le possibilità compositive e la nuova musica che noi, come compositori, cerchiamo sempre, dal profondo della nostra immaginazione creativa e, se volete, dal profondo delle nostre anime.

È la musica che emerge quando il compositore silenzioso scende in un silenzio più profondo, un altro luogo o stato oggettivo a cui aderisce e di cui è diventato un'estensione.

Il silenzio che ascolta il silenzio.

Hymne
8.

V

Eni Cre-á-tor Spí-ri-tus, Méntes tu-órum ví-si-ta :

Imple su-pérna grá-ti-a Quae tu cre-ásti péc-to-ra. 2. Qui

dí-ce-ris Pa-rácli-tus, dónum Dei altíssimi, Fons vívus,

ígnis, cá-ri-tas, Et spi-ri-tá-lis úncti-o. 3. Tu septi-fórmis

múne-re, dextrae De-i tu dí-gi-tus, Tu ri-te promíssum

Pátris, Sermóne dí-tans gúttura. 4. Accénde lúmen sénsi-

bus, Infúnde amó-rem córdibus, Infírma nóstri córpo-

ris Virtú-te fírman's pérpe-ti. 5. Hóstem repéllas lóngi-us,

Pacémque dónes pró-tinus : Ductó-re sic te praevi-o, Vi-

témus ómne nóxi-um. 6. Per te sci-ámus da Pátre, No-

scámus atque Fí-li-um, Te utri-úsque Spí-ri-tum Cre-

dámus ómni témpore. Amen.



**Pontificio Istituto
di Musica Sacra**