

Articles

Teologia e musica nel contesto britannico contemporaneo. Tra storia delle idee e teologia della musica

Theology and Music in the Contemporary British Context: Between the History of Ideas and the Theology of Music

FERDINANDO ABBRI

Professor Emeritus, Università di Siena, Italy

E-mail: abbri@unisi.it; <https://orcid.org/0000-0002-7583-3168>

Abstract. The musical context of the United Kingdom had long been considered largely insignificant in the general landscape of the development of classical music in the Western world. England was generally defined as ‘the Land without music.’ A up-to-date history of ideas is able to modify this widespread and unfounded picture of the British musical scene. Focusing on the relationships between music and religion, the paper tries to enlighten the main role played by the Church of England in a continuous production of music, to focus on some British famous, Christian composers, and to consider the present development of theomusicology, as a product of the interactions among theology, aesthetics, and music. A particular attention is devoted to Jeremy Sutherland Begbie. The paper aims at confirming that the British musical context is historically relevant, and cannot be disregarded.

Keywords: British musical context, sacred music, contemporary classical music, theomusicology.

Lara non era religiosa. Non credeva nei riti del culto. Ma qualche volta, per sopportare la vita, le occorreva l’accompagnamento di una specie di musica interiore, che non sempre poteva comporre da sola. Questa musica erano per lei le parole divine sulla vita e su di esse andava a piangere in chiesa.

Boris Pasternak

Received: April 7, 2025; Accepted: October 13, 2025; Published: March 30, 2026

Another Now 1(1): 75-98, 2026

ISSN 3103-6708 (online) | DOI: 10.36253/an-17219

Premessa

La storiografia recente della filosofia e della scienza ha superato la vecchia contrapposizione tra storia interna e storia esterna, ha messo in primo piano aspetti un tempo trascurati o ignorati e ha favorito ricostruzioni focalizzate su uno specifico contesto rispetto alle narrazioni di lungo periodo. Questo privilegiamento è il risultato di particolari visioni della filosofia e della scienza, intese come forme di una stessa cultura che si trovano a operare in un contesto specifico, quindi a interagire con altre forme appartenenti alla medesima cultura come arti, musica, letteratura: si tratta perciò di entità ibride. Ne segue che una ricostruzione storica deve essere nettamente definita in termini geografici, deve cioè usare una determinazione spazio-temporale precisa. La originaria storia delle idee ricercava declinazioni e migrazioni di un concetto o idea su un arco temporale ampio, tentando di individuare continuità e discontinuità; la storia culturale di un sapere, di un'arte, di una pratica scientifica deve essere collegata a un luogo specifico in un dato tempo, osservato nella sua completezza. Le geografie del sapere consentono di scrutare e ricostruire stili locali di ricerca, le peculiarità di una cultura e delle pratiche della conoscenza.

La storia delle idee intesa in senso tradizionale sembra avere lasciato il campo a una storia sociale o culturale della scienza, della filosofia, delle arti figurative, della musica ecc. che ha innegabilmente messo in luce aspetti trascurati da un severo approccio storico-intellettuale. Le nuove narrazioni consentono di coltivare approcci interdisciplinari e comparatistici, di osservare le costruzioni culturali di significati, i luoghi del sapere e rendere filosofia, scienza, e arti decisamente storiche, ossia pienamente umane.

A partire dagli anni Novanta del secolo scorso alla storia delle idee si sono venute contrapponendo forme di costruttivismo sociale che tuttavia anche nelle versioni più radicali non richiedono che la scienza e la filosofia debbano essere interamente ricondotte alla dimensione sociale o a quella linguistica: guardare ai contesti storico-sociali, immergere un tema in questi contesti significa studiare la loro influenza su una creazione artistica o scientifica, non ridurla integralmente al quadro di riferimento. Nel campo della storiografia scientifica il costruttivismo lascia spazio a un nucleo fondamentale di conoscenza, pertanto dietro i contesti e i mondi sociali sembrano spuntare, affacciarsi di nuovo le idee come entità irriducibili.

Occorre dunque sottolineare che la storia delle idee è stata affiancata dalla storia culturale perché quest'ultima non risolve agevolmente tutti i problemi storiografici: ad esempio, una scienza incorpora la cultura del suo tempo, non le è di sicuro estranea ma non è determinata nella sua configurazione formale da questi fattori culturali. Da qui la necessità di non ignorare la dinamica delle idee e dei concetti, e di far ricorso anche

alla “vecchia” storia delle idee. In una narrazione l’attenzione primaria verso i contesti storici non implica l’adozione di modelli riduzionistici, consente invece di osservare e ricostruire le dinamiche che intercorrono tra elaborazione concettuale e mondo socio-culturale (Abbri 2025).

La musica è sintatticamente un’arte astratta, che si presenta come una creazione umana ideale ma è allo stesso tempo una forma sonora legata al corpo e coinvolgente per esseri viventi capaci di percezioni: è un’arte dai caratteri peculiari, un’entità assai ibrida. L’immersione delle teorie e dei concetti musicali nella storia serve a definire generi, dinamiche, a cogliere svolte e novità sorprendenti, a spiegare evoluzioni e innovazioni ma non presuppone una totale riduzione della grammatica musicale al contesto. Le interazioni tra il linguaggio musicale e il mondo sociale compongono una rete complessa, multiforme. A lungo, si è ritenuto che la musica di Johann Sebastian Bach non avesse bisogno di alcun riferimento al contesto sociale per spiegarne il senso, anche se nel 1951 Theodor W. Adorno pubblicò un saggio innovativo e provocatorio dal titolo eloquente di *Bach difeso dai suoi ammiratori* (Adorno 1972, 129-143). Nel 1987 la studiosa americana Susan McClary, esponente di punta della nuova musicologia critica, ha pubblicato un saggio nel quale, a partire dal Concerto Brandeburghese n. 5, dimostra la presenza del primo illuminismo nella musica bachiana (McClary 2007, 15-64). Proprio la nuova musicologia ha svelato l’incidenza di temi culturali nella sintassi della musica assoluta.

Nello sviluppo della civiltà occidentale il rapporto tra musica e teologia è un tema di rilevanza storica fondamentale dato il legame tra sapere musicale e cristianesimo che non si esaurisce nella questione della produzione di musica per il culto. Nelle pagine che seguono intendo considerare alcuni aspetti di questo tema collocati nel contesto britannico, perché il cosiddetto “Paese senza musica” offre esempi istruttivi di interazione tra potere, confessione religiosa, istituzione ecclesiastica, teologia e musica. Il saggio intende muoversi su due registri in parte diversi perché ha sia una dimensione di storia del pensiero musicale sia una dimensione più teorica perché considera la fioritura odierna nel mondo angloamericano della *music theology*, una vera e propria disciplina che costituisce anche un capitolo dell’estetica teologica, che vede la teologia interrogare la musica. Della teomusicologia non è agevole fornire una definizione condivisa ma nel 1991 Jon Michael Spencer ha pubblicato una *Introduction to Theomusicology* nella quale si trova una definizione semplice e di grande utilità per l’indagine storica: “la teomusicologia è la musicologia intesa come disciplina modellata teologicamente” (Spencer 1991, XI).¹

¹ La rilevanza storica e filosofica della teomusicologia può essere colta ove si consideri un volume di Maeve Louise Heaney dal titolo impegnativo di *Music as Theology. What Music Says about the Word*. Nella *Introduction* l’autrice riconosce che il titolo è pretenzioso, sarebbe stato forse preferibile “music and theology” o “music in theology”, ma in questo caso si sareb-

La ricostruzione di alcuni temi legati alla teologia musicale in ambito anglofono intende mettere in luce un paradosso: in una storia delle idee musicali il contesto britannico non è certo un ambito di riferimento primario, il Regno Unito è stato spesso liquidato come un paese privo di musica, ovvero di grandi musicisti, ma ha storicamente sperimentato uno sviluppo straordinario nel Novecento; in questo contesto la musica religiosa conosce da sempre una grande fioritura e di recente a questa fioritura si è accompagnata una riflessione teologica ragguardevole sul carattere trascendente della musica. Giova ricordare che Lawrence Kramer, il padre della nuova musicologia, non ha nascosto una sorta di scetticismo nei confronti dell'idea di *absolute transcendence or ethereality* collegata alla musica (Kramer 2012, 155), che è invece al centro dell'indagine dei teomusicologi. Dunque, un'attenzione alle idee sulla musica religiosa nel mondo britannico consente allo storico di richiamare in dubbio la validità di immagini storiografiche consolidate.

Musica e Riforma

Nel 1538 Martin Lutero pubblicò un celebre elogio teologico e filosofico della musica:

Hoc unum possumus nunc afferre, Quod experientia testis est, Musicam esse unam, quae post verbum Dei merito celebrari debeat, domina et gubernatrix affectuum humanarum (de bestiis nunc tacendum est) quibus tamen ipsi homines, ceu a suis dominis, gubernantur et saepius rapiuntur. Hac laude Musicae nulla maior potest (a nobis quidem) concipi (Luther 1914, 370-371).

Questo elogio si ritrova nella Prefazione al libro di *Symphoniae iucundae* che Georg Rhau pubblicò nel 1538 a Wittenberg. L'intera Prefazione di Lutero testimonia la sua posizione a favore dell'arte musicale in un periodo nel quale i discorsi sulla musica conoscevano mutamenti significativi sulla scia della Riforma protestante che aveva visto Lutero, Zwingli e Calvino assumere posizioni assai diverse in relazione all'uso della musica nel culto religioso, al significato attribuito alla musica rispetto alla teologia del cosmo, all'ordine del creato, quindi al Creatore, al valore del canto per l'uomo. In quest'ultimo caso giova ricordare le affermazioni di Agostino nel libro X delle *Confessioni* relative ai suoni che animano la parola di Dio, intonati da una bella voce, che producono appagamento ma non al punto di farsi incatenare. Tuttavia se accade che il canto colpisce più di ciò che si canta allora sarebbe preferibile non udire il cantore (Agostino 1990,

bero mascherate le idee della musica come comprensione (*understanding*) della fede o come aiuto per guadagnare questa fede (Heaney 2012, 1).

399-401). Le riflessioni agostiniane rappresentarono un punto privilegiato di riferimento nelle discussioni della prima età moderna sul valore e la natura della musica sacra, e continuano ed essere un richiamo ineludibile.

Nel 2000 Richard Viladesau ha pubblicato un volume dal titolo *Theology and the Arts* che contiene un profilo del rapporto, storicamente caratterizzato da tensioni, tra il sacro e la musica, nel quale si sottolineano le differenze tra Agostino e Tommaso d'Aquino (Viladesau 2000, 18-24). Alla questione 91 art. 2 (II-II) della *Summa* Tommaso osserva che "sembra che non bisogna servirsi del canto per la lode di Dio" (Tommaso 2018, p. 918), cita Agostino, risponde alle obiezioni, ammette che il canto procura piacere e distoglie dalla riflessione sulle cose che si cantano "se si canta con devozione, però, si riflette più attentamente alle cose che si dicono [...]. Lo stesso dicasi di quelli che ascoltano, i quali, se talvolta non comprendono quello che cantano, tuttavia capiscono perché si canta, cioè a lode di Dio e questo è sufficiente per stimolare la devozione" (ibid., 920). Tommaso non era contrario all'uso della musica strumentale fuori dalla chiesa, mentre il canto svolgeva una funzione diversa e positiva nel servizio della parola. Le posizioni di Agostino e Tommaso in merito al canto di chiesa vennero richiamate di continuo nel corso dell'età moderna.

Lutero era un sostenitore della musica, Zwingli, pur essendo un musicista, era contrario all'uso della musica e del canto in chiesa, nel libro Terzo della sua *Istituzione* Calvino affrontò la questione del canto che "accompagnato alla serietà che conviene avere davanti a Dio e ai suoi angeli, è un ornamento che conferisce maggior grazia e dignità alle lodi di Dio, ed è ottimo mezzo per incitare i cuori e infiammarli a un maggior impegno nella preghiera", ma avverte che bisogna prestare attenzione che le orecchie non siano attratte dall'armonia del canto rispetto al senso spirituale del testo (Calvino 2009, 1066). Calvino si oppose all'uso degli strumenti come accompagnamento e limitò il canto ai salmi non in latino, mentre nelle Chiese riformate solo nel XVII secolo fu introdotto l'uso dell'organo.

Nel 2017 Chiara Bertoglio ha pubblicato un massiccio volume dal titolo *Reforming Music. Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century* che analizza la musica del Cinquecento in relazione alla fede e alla religione, la musica sacra nella sua dimensione tecnica e in quella etica. La Bertoglio ricostruisce in maniera dettagliata le concezioni dei Riformatori sottolineando le differenze tra Lutero da un lato e Zwingli, Calvino e le chiese radicali dall'altro. Un capitolo è dedicato alla Chiesa d'Inghilterra e alla riforma scozzese e altri capitoli riguardano la Chiesa cattolica romana nel concilio di Trento e nella sua esistenza post-tridentina (Bertoglio 2017). Questo volume dimostra l'impatto delle teorie e delle pratiche musicali nell'Europa del Cinquecento attraverso un'analisi delle posizioni nelle chiese evangeliche, riformate e nella chiesa cattolica romana. Queste teorie e pratiche posseggono una continuità storica formidabile e il timo-

re dell'idolatria, il sospetto nei confronti delle arti, la diffidenza verso le arti figurative hanno accompagnato la tradizione calvinista.² Dal punto di vista teologico la musica deve essere storicamente vista come collocata in diversi spazi di tipo discorsivo: dal suo significato cosmologico a quello antropologico, dal suo uso nell'ambito del culto al suo valore da un punto di vista estetico e morale.³

Il contesto britannico consente di mettere a fuoco alcuni aspetti del complesso rapporto tra teologia e musica, in misura particolare la questione della musica sacra, che è centrale nelle vicende storico-musicali britanniche. Uno sguardo al secondo Novecento britannico consente di cogliere l'ispirazione autenticamente religiosa di celebri compositori per i quali la fede, la rivelazione cristiana, le pratiche ecclesiali sono fonti di ispirazione non solo per musica sacra ma anche per musica *tout court*. Il mancato apprezzamento del valore teologico della estetica musicale si è trasformato oggi in un capitolo della teologia e della musicologia e per comprendere questo capovolgimento conviene considerare le proposte di Jeremy S. Begbie, filosofo, musicista e pastore anglicano, che indaga da tempo il valore e i significati che un discorso teologico cristiano può rintracciare nella musica del passato e del presente.

La musica sacra nel Regno Unito

Nel corso dell'Ottocento il contesto britannico fu animato da innumerevoli discussioni sulla musica che erano legate alla domanda se l'Inghilterra fosse un paese realmente musicale. Il quesito non riguardava la presenza di musica colta nel Regno Unito poiché molteplici settori pubblici e privati della vita culturale erano contraddistinti da una vivacità formidabile nella produzione ed esecuzione di musica e questa vivacità era espressione del livello economico raggiunto dal paese più ricco e potente al mondo. La questione riguardava la marginalità nella creazione originale di musica colta perché sul suolo inglese opera e musica sinfonica erano importate dall'Italia, dalla Francia e dal mondo germanico. Alla fine

² La pubblicazione, nel 1970, di *Modern Art and the Death of a Culture* di Hendrik Roelof Rookmaaker ha segnato un nuovo orientamento nel neocalvinismo neerlandese in merito al rapporto tra estetica e fede (Rookmaaker 1994). In ambito riformato le indagini estetologiche di Calvin Seerveld in *A Christian Critique of Art and Literature* (Seerveld 1974) e un volume come *Art in Action. Toward a Christian Aesthetic* (1980) di Nicholas Wolterstorff testimoniano queste novità filosofiche (Wolterstorff 1980).

³ Nel 1903 il teologo protestante John Harrington Edwards pubblicò un volume dal titolo *God and Music* nel quale delineava i vari profili della scienza e dell'arte della musica a partire dalla constatazione che "the theological value of the whole territory of aesthetics has been so little appreciated". Affermava che la musica non è assolutamente in grado di rivelare *all that God is* ma il regno del suono musicale è in grado di indicare un Creatore, ossia ha una dimensione trascendente (Edwards 1903, 9, 18).

dell'Ottocento non è raro trovare conclusioni che affermano che gli inglesi non sono un popolo artistico e che allo stesso tempo sono più artistici che musicali. Dopo il magnifico periodo Tudor una creatività musicale originale, autentica sembrava avere abbandonato le isole britanniche, con la sola eccezione di Henry Purcell (Abbri 2017).

Agli inizi del Novecento la presenza e l'attività di un gruppo di compositori portarono i musicologi del cosiddetto Paese senza musica a parlare di una seconda rinascita musicale britannica, di un *national awakening* che era in grado di collocare la nazione britannica sullo stesso piano dei maggiori paesi europei e sulla scia delle scuole nazionali. Senza negare l'importanza storica di questo risveglio, o sminuire il ruolo svolto dai suoi artefici (Ethel Smyth, Edward Elgar, Charles V. Stanford, Hubert C. Parry, ecc.) resta innegabile che a partire dal secondo dopoguerra la musica britannica è in effetti arrivata a occupare uno spazio rilevante a livello internazionale, a superare la Manica (Abbri 2001, 1-40). Le vicende storiche della musica colta nel Regno Unito compongono una serie di capitoli che si collocano in vari ambiti tematici, e oscillano tra discussioni filosofiche e scientifiche sulla musica, la pedagogia musicale, una diagnosi sullo stato della musica nel Regno Unito, il problema del sostegno pubblico alla musica, ossia sull'opportunità di un teatro d'opera finanziato dallo stato, ma in questo panorama si rinviene un elemento di continuità nella creazione artistica: la musica per la Chiesa d'Inghilterra.

Il periodo Tudor gioca un ruolo decisivo per la comprensione dei complessi rapporti tra l'istituzione ecclesiastica nazionale e i musicisti. Nel 1967 Peter le Huray ha pubblicato un volume dal titolo *Music and the Reformation in England 1549 – 1660*, che è un classico della storiografia musicale relativa alla riforma anglicana, nel quale si considerano i mutamenti conosciuti dalle pratiche musicali da Enrico VIII ai suoi successori (Le Huray 1978). L'importanza dell'argomento è confermata dai capitoli dedicati ai Tudor da Andrew Gant nella sua recente storia della *English Church Music* (Gant 2017): qui Gant scrive che la musica non fu un elemento decisivo nel paradigma intellettuale della riforma in Inghilterra, ma subì cambiamenti allorché la struttura che la sosteneva, materialmente e spiritualmente, cominciò a essere smantellata. Le forze riformatrici segnarono la musica sacra inglese in tre modi: mutamenti nella liturgia e nelle regole per l'uso della musica; perdita di manoscritti e libri esistenti; abolizione dei cori e delle comunità di culto. Enrico VIII chiese a Thomas Cranmer, Arcivescovo di Canterbury, di tradurre in inglese le litanie della processione, gli ultimi anni del suo regno furono caratterizzati dalla presenza della Bibbia in inglese in ogni chiesa ma la liturgia musicale era ancora quella cattolica romana. Cambiamenti radicali avvennero nel corso del breve regno di Edoardo VI, con la liturgia in inglese, il canto dei Salmi e la chiusura delle cappelle musicali delle Chiese cattedrali, delle scuole e

dei Collegi. Secondo le Huray le prospettive per la musica corale durante il regno edoardiano sembravano assai scarse data l'opposizione alla musica polifonica e strumentale da chiesa.⁴

I compositori rinascimentali di età Tudor erano cattolici romani per formazione religiosa, John Taverner, accusato di eresia, fu salvato dal rogo perché musicista, lo stesso accadde a John Marbeck; Christopher Tye era di orientamento protestante ma i compositori prestarono servizio con continuità sotto i sovrani della dinastia i quali orientarono la musica per il culto a corte, nelle chiese cattedrali e nelle parrocchie.

Chiara Bertoglio nota la discontinuità nelle vicende della musica di chiesa da Enrico VIII al breve regno di Edoardo VI che portò alla soppressione della musica di alto livello e allo sviluppo di forme di culto ancorate al canto dei salmi e all'uso dell'inglese (Cfr. MacCulloch 1999). L'incoronazione (1553) di Maria I significò il ritorno al cattolicesimo, alle forme di musica legate alla tradizione romana e la Chapel Royal mariana vide uno sviluppo impressionante della polifonia (Milsom, 2010). In età mariana il grande Thomas Tallis (1505-1585) abbandonò la composizione di miniature in inglese e tornò alle mirabili musiche tipiche delle sue opere mature, e Gant ricorda (Gant, 2017, 89) che il solo *Amen* della sua *Gaude gloriosa Dei Mater* dura quanto un intero mottetto inglese di età edoardiana. Il passaggio dalla Cappella Reale di Maria I a quella di Elisabetta I non significò il ritorno a rigide prassi riformate perché in un contesto di nuovo protestante Elisabetta volle musica semplice, diretta ma mantenne al loro posto tutti i musicisti che erano stati impiegati al tempo di Maria; Londra e la Chapel Royal tornarono a essere il punto di attrazione per ogni musicista ambizioso e pieno di talento. Il grande William Byrd (1543-1623), cattolico romano, formatosi sotto Maria divenne un musicista di primissimo piano dell'età elisabettiana componendo musica sia su testi in latino sia su testi inglesi. Senza entrare nei dettagli delle vicende dalla musica sacra in età Tudor si può concludere con Gant che la musica di chiesa inglese persino quando subì attacchi furiosi non venne distrutta, non scomparve, ma reinventò sé stessa (Gant 2017, 74).

La presenza della *Church of England* come chiesa ufficiale di stato, protestante nella sua definizione teologica, pur con le differenze tra *High Church* e *Low Church*, con la liturgia in inglese e la partecipazione dei fedeli col canto alle cerimonie ebbe un'influenza decisiva sullo sviluppo della musica sul suolo britannico, ma fu anche al centro di molte controversie. Nel 2017 è apparso il terzo volume della *Oxford History of Anglicanism* per il quale Jeremy Dibble ha redatto il capitolo su musica e anglicanesimo nel diciannovesimo secolo che si apre con l'affermazione che l'anglicanesimo a livello cosmopolita è ammirato per la sua "tradizione musicale, la discipli-

⁴ Di recente Jonathan Willis ha fatto notare che l'ostilità verso la musica derivava non tanto da Calvino ma da Heinrich Bullinger che fu assai influente in Inghilterra (Willis 2010, 55).

na, il portamento, la formazione, la professionalità, nonché per la peculiarità della sua innologia, salmodia e canti natalizi, cori e musica liturgica”, mettendo così in evidenza la centralità della musica nella vita di una chiesa, di una confessione, di una comunione (Dibble, 2017).

Nel 1977 Erik Routley ha pubblicato *A Short History of English Church Music* (ristampata nel 1997) che è un utile, fortunato strumento per orientarsi nelle intricate vicende della musica sacra britannica dalle origini sino all'età contemporanea (Routley, 1997). A chi assiste a una cerimonia ufficiale pubblica anglicana o di matrice anglicana – si pensi anche alla Chiesa Episcopale americana – non sfugge la presenza massiccia e qualitativamente alta di musica colta e si convince ben presto della validità delle affermazioni prima citate di Dibble. Molta di questa musica risale all'età vittoriana nel corso della quale vi furono vere e proprie crociate per un *improvement* della *Church Music*.

Samuel Sebastian Wesley (1810-1876) compose quasi esclusivamente per la Chiesa d'Inghilterra, i suoi inni erano celebri e nel 1849 pubblicò un pamphlet dal titolo *A Few Words on Cathedral Music* (Wesley 1849) che è un documento storico e allo stesso tempo una fonte per ogni musicista di chiesa. Le discussioni e la produzione di musica sacra da William Crotch (1775-1845) a John Stainer (1840-1901) sfociarono nella trasformazione in Età vittoriana della Chiesa anglicana in un centro stabile di produzione musicale che garantì continuità alla creazione di musica per le cattedrali e soprattutto per le parrocchie. Dibble indica che nel secondo Ottocento insieme alla crescita del culto corale nell'Anglicanesimo si verificò una produzione massiccia di musica, su una scala mai riscontrata in precedenza (Dibble 2017, 396.)

Nel 2012 Martin V. Clarke ha curato la pubblicazione di un volume dal titolo *Music and Theology in Nineteenth-Century Britain* che contiene contributi importanti sull'innologia vittoriana, sugli oratori di Elgar e sui tratti salienti dei revival religiosi e musicali in ambito regionale. Il volume si apre con un saggio di Ian Bradley sulla teologia del *Victorian Hymn Tune* che parte da una domanda storicamente importante. Una volta riconosciuti come genere musicale specifico, gli inni vittoriani esprimono uno specifico orientamento teologico o comprendono invece la gamma di posizioni teologiche tipiche del tempo. Nella Chiesa d'Inghilterra di età vittoriana erano presenti almeno quattro movimenti o partiti teologici: la chiesa alta, tradizionale e conservatrice; Tractarian/Anglo-cattolica; Evangelica/chiesa bassa; liberale/broad church (Bradley 2012).

Il saggio di Bradley riveste una notevole importanza per questo mio contributo perché guarda alla composizione di inni dalla prospettiva delle posizioni teologiche. Attraverso un'analisi degli innari di tardo Ottocento Bradley giunge alla conclusione che la gran parte degli autori era di simpatie *high-church* o *tractarian* sebbene l'orientamento teologico non costi-

tuisse un elemento decisivo per i compositori. Samuel Sebastian Wesley era un severo critico degli inni dei suoi contemporanei, tuttavia non era un esperto di teologia o molto interessato alle dispute teologiche mentre Sir Arthur Sullivan era probabilmente un agnostico. Sullivan ebbe successo nel musicare inni di impronta assai diversa perché non intendeva esprimere attraverso la musica una posizione teologica ma produrre qualcosa di facilmente cantabile: alcuni tra i suoi cori sacri sembravano provenire dal palcoscenico del teatro Savoy, dove si rappresentavano le sue celebri commedie musicali su testi di Sir William S. Gilbert. Bradley si chiede infine se la fortuna, l'impatto e la conservazione a oggi di alcuni inni vittoriani non derivino in effetti proprio dalla loro qualità non teologica (Bradley 2012, 11, 18).

La storia di Routley sopra ricordata riguarda le vicende della Chiesa d'Inghilterra, non ci sono riferimenti alla Chiesa cattolica romana inglese.⁵

Nel 2004 Thomas Erskine Muir ha presentato all'Università di Durham la sua tesi di dottorato sulla *Roman Catholic Music* in Inghilterra dal 1850 al 1962 che è un lavoro assai dettagliato sull'argomento (Muir, 2004). Da questa dissertazione Muir ha tratto una monografia sulla *Roman Church Music* in Inghilterra dal 1791 al 1914 nella quale sottolinea che la musica cattolica dell'Ottocento è un tema trascurato dalla storiografia ma di innegabile rilievo visto che la comunità cattolica inglese contava nel 1900 quasi due milioni di membri rispetto ai settantamila d'inizio Ottocento (Muir, 2008).

In ambito cattolico romano si affermò un atteggiamento volto a privilegiare il canto gregoriano, il cosiddetto *Plain chant* per il culto; il movimento dei *Tractarians* di Oxford prese parte attiva alle discussioni sulla musica che avvenivano in ambito romano. L'inno, come ha sottolineato Dibble, era una forma musicale che favoriva la collaborazione tra coro parrocchiale e la congregazione in tutto lo spettro teologico anglicano (Dibble, 2017, 398).

Nel 2017 il musicologo Bennett Zon ha pubblicato un volume su *Evolution and Victorian Music Culture* che affronta diversi argomenti rilevanti, si muove tra zoomusicologia e storia della musica e si chiude con un capitolo sulla *Music Theology* (Zon, 2017, 260-295). In questo volume un problema cruciale è costituito dal rapporto tra Charles Darwin e i pensatori cristiani; nella cultura musicale vittoriana le discussioni sull'origine della

⁵ Nel 1778 re Giorgio III emanò il primo *Catholic Relief Act*, che provocò nel giugno del 1780 i *Gordon Riots* a Londra, nel 1791 un secondo *Act* mentre nel 1829 il *Catholic Emancipation Act* garantì una completa libertà di culto. Fino a questi interventi legislativi il culto cattolico-romano era consentito solo nelle cappelle delle ambasciate di Paesi cattolici e in questo caso il musicista Vincent Novello (1781-1861) svolse un ruolo importante come organista e compositore. La restaurazione di una piena gerarchia cattolica romana avvenne solo nel 1850, ma già agli inizi dell'Ottocento compositori cattolici come Samuel Wesley (1766-1837) e Novello si occuparono di musica sacra per il culto della Chiesa di Roma.

musica si svilupparono secondo due linee separate ma connesse. La prima linea concepiva l'origine naturale della musica attraverso il canto (Spencer) o attraverso la selezione sessuale (Darwin); la seconda linea ammetteva invece un'origine spirituale e cosmica della musica in Dio.

Zon si sofferma sui *Tractarians*, il cardinale Newman e dedica una particolare attenzione al reverendo Henry Formby (1816-1884), che si occupò di letteratura, teologia e di musica pubblicando guide all'uso appropriato della salmodia cristiana, sostenendo con forza l'adozione esclusiva del *Plain chant* in quanto immagine e simbolo dell'umanità del Salvatore e della Vergine Maria. Il *plain song* era per lui la sola musica dotata di proprietà teologicamente armoniche in grado di condurre l'ascoltatore alla idea di Dio (Formby, 1848).

Formby trovò un alleato nell'architetto August Welby Northmore Pugin (1812-1852) che nel 1850 pubblicò *An Earnest Appeal for the revival of the Ancient Plain Song* ma non ricevettero l'appoggio del cattolico romano inglese più celebre del tempo ossia di John Henry William Newman che nonostante mostrasse interesse e simpatie per la musica non considerava quest'arte capace di promuovere la Rivelazione. Newman, che non amava il gregoriano, svolse un ruolo decisivo nell'introdurre inni in inglese nel repertorio liturgico cattolico e secondo lui non c'era ragione alcuna di ritenere il *Plain chant* più autorevole di Palestrina (Zon, 2017, 293-294).

Queste sommarie indicazioni sulle intricate vicende della musica sacra nell'Inghilterra vittoriana volevano solo segnalare il significato filosofico e ideologico delle discussioni sulla musica sacra che avvennero sia in ambito anglicano sia in ambito cattolico romano, ossia nelle maggiori confessioni cristiane del tempo sul suolo inglese.

La seconda rinascita musicale britannica – grazie a Charles Villiers Stanford, Charles Hubert Hastings Parry e nella sfera cattolico-romana a Edward Elgar – iniettò nuovo sangue nella musica sacra e Dibble ha sottolineato l'importanza decisiva della musica composta per la Chiesa da Stanford che costituì un vero e proprio modello che consente di spiegare la comparsa di musica sacra di grande originalità (Dibble, 2017, 397).⁶ La creazione di musica sacra non identificava il suo artefice come cristiano: al nome di Sir Ralph Vaughan Williams (1872-1958) sono legate diverse composizioni di stampo religioso e una celebre *Mass in G minor* per coro a cappella, ma Vaughan Williams fu un agnostico per tutta la sua vita e riteneva che non ci fosse nessuna ragione “per la quale un ateo non potesse comporre una buona Messa” (Vaughan Williams, 1992, 138).

In ambito anglicano le controversie sulla musica per la Chiesa, per il culto non si sono sviluppate sul solo piano musicologico – gregoriano *con-*

⁶ Il compositore Herbert Howells (1892-1983) produsse opere corali e strumentali di ampio respiro, tra cui uno *Stabat Mater* (1959-1965) per tenore, coro e orchestra, ma fornì anche contributi importanti alla musica della Chiesa anglicana.

tra polifonia – ma hanno anche avuto conseguenze di ordine teologico. In questo caso il problema centrale non era la manifestazione attraverso inni e canti di una determinata posizione confessionale (anglicana, metodista, presbiteriana, cattolico romana, unitariana) ma la considerazione di un tema cruciale: la capacità o meno della musica d'indicare, manifestare la divinità, di esprimere il trascendente.

Nel 2015 Férdia J. Stone-Davis ha curato un volume dal titolo *Music and Transcendence* nel quale sono contenuti saggi che affrontano argomenti filosofici – dalla teologia naturale della musica alla trascendenza musicale – temi di storia della filosofia, di storia e filosofia della musica, di estetica musicale. Questo volume dimostra che attorno al tema del rapporto tra musica e trascendenza è possibile riunire studiosi e studiosi di orientamento differente perché questo tema richiede la messa in opera di una storia delle idee in grado di illustrare le intersezioni di teologia, musica e filosofia in vari contesti (Stone-Davis, 2015).

Compositori teologi, teologia della musica e musica per la teologia

Nel 2014 Jonathan Arnold ha pubblicato un volume su *Sacred Music in Secular Society* che prende le mosse dalla constatazione che nel tempo presente la musica sacra fiorisce, com'è provato dal successo commerciale dell'incisione fonografica di *Spem in alium*, il grande mottetto di Thomas Tallis, dal fatto che la partecipazione nelle cattedrali britanniche ai servizi religiosi con cori professionisti è aumentata del trenta per cento. La presenza della musica sacra in una società secolarizzata come quella britannica impone d'indagare le ragioni di questa rinnovata attenzione pubblica verso una musica che spazia dal medioevo al tempo presente (Arnold 2014, XIV-XV).

Il libro vuole rispondere a un quesito: “Perché?”, e per ottenere risposte Arnold ha intervistato direttori di orchestra, di *ensembles*, di complessi corali, di responsabili della musica, il master dei *Choristers* dell'Abbazia di Westminster, il filosofo Roger Scruton (1944-2020), due celebri compositori (Robert Saxton, che è di origini ebraiche, e James MacMillan, fervente cattolico romano), e Rowan Williams, già arcivescovo di Canterbury. Nell'introduzione Arnold dichiara di avere utilizzato anche materiale tratto da interviste a Sir John Tavener (1944-2013) e a Jonathan Harvey (1939-2012), due celebri compositori di musica sacra (Ibid., 1)

Arnold ha diviso la sua trattazione in due parti: la prima è relativa alla pratica della musica sacra mentre la seconda riguarda la ricezione di questa musica e il suo futuro. Nell'introduzione svolge alcune considerazioni che possono essere definite di teologia musicale allorché parla di musica come sacramento: la musica in quanto è capace di far risuonare la bellezza

trascendente o comunicare la divina benedizione, “è allora sacramentale”, perché è una manifestazione del divino ai cuori umani (Ibid., 4).

Ritiene che dare una definizione di musica sacra non sia per niente facile perché a livello filosofico è arduo formulare una definizione della musica *tout court* che sia condivisibile. Nel caso della musica sacra si possono considerare le intenzioni del compositore, l'argomento religioso, il contesto nel quale è eseguita, durante il servizio in una cattedrale, ma esiste musica religiosa non composta per la liturgia e che può eventualmente essere usata in un'occasione liturgica. Nel mondo occidentale la popolarità di “musica sacra” offre una grande opportunità ai sostenitori del cristianesimo perché l'eco della musica può fornire occasioni per una più esatta comprensione del cristianesimo.

Secondo Arnold la vera grande musica, qualunque siano le intenzioni del compositore o il contesto di esecuzione, è *sacra* nella misura in cui distacca l'ascoltatore dal suo ego e acquista una grande risonanza perché “parla a una umanità unita da una fragilità condivisa, da dubbi, e dal desiderio di ammirare qualcosa di trascendente, e in questo senso è un robusto, importante veicolo col quale trasmettere il messaggio della fede, o almeno del mistero” (Ibid., 9-11). Il volume di Arnold si pone sulla scia dello sviluppo della *Music Theology*, dell'indagine sul significato della musica per la fede cristiana, e questo spiega anche l'interesse della musicologia teologica per compositori di successo come Tavener e MacMillan, e per compositori di musica sacra come Geoffrey Burgon (1941-2010), al quale si deve un celebre *Requiem* (1976), e per lo stesso Harvey nella cui produzione spicca *Passion and Resurrection*, una *church opera* del 1981.

Nel 1995 Geoffrey Haydon ha pubblicato una biografia dal titolo *John Tavener. Glimpses of Paradise*, dedicata a uno dei più celebri compositori inglesi del tempo che sin dagli anni sessanta aveva posto il tema religioso, della fede cristiana al centro della sua creatività, che ha conosciuto un punto di svolta nel 1977 con la sua conversione alla fede ortodossa (Haydon 1995). *The Protecting Veil* per violoncello solo e orchestra d'archi del 1987 divenne un pezzo famoso e popolare, molta musica sua figura al cinema o in occasioni pubbliche (il funerale della Principessa Diana) e *Akathist of Thanksgiving* del 1986 o il *We Shall See Him As He Is* del 1990 per soli, coro e orchestra possono essere assunti come composizioni esemplari in grado di mostrare che la tradizione cristiana ortodossa – bizantina e slava – ha costituito un referente essenziale per la musica di Tavener. Negli ultimi anni della sua vita Tavener non ha abbandonato la fede ortodossa ma ha fatto ricorso a un linguaggio musicale più libero rispetto a quello della tradizione ortodossa. Non intendo ripercorrere qui la carriera di Tavener, voglio solo sottolineare che uno dei compositori britannici contemporanei più celebri, popolari e ammi-

rati ha tratto ispirazione dalla fede cristiana al fine di esprimere musicalmente la divinità trascendente.⁷

Uno dei compositori più celebri e eseguiti di oggi è lo scozzese Sir James MacMillan, cattolico romano per appartenenza ecclesiale e Macmillan ha composto una notevole quantità di musica sacra in senso stretto (Messa, Requiem, Stabat Mater, St. John Passion) ma considera la fede cristiana, la sua appartenenza alla Chiesa di Roma come ispirazioni fondamentali per composizioni orchestrali che non hanno un argomento religioso, non rientrano nella categoria della cosiddetta musica sacra. Il suo concerto per percussioni del 1992 ha per titolo *Veni, Veni, Emmanuel*, concerti e sinfonie hanno riferimenti alla fede cattolica. Nel 2018 Seán Doherty ha pubblicato un lungo saggio dal titolo *The Mass 'Transubstantiated' into Music: Quotation and Allusion in James MacMillan's Fourth Symphony* che mostra la presenza nella Sinfonia di allusioni e rinvii alle sezioni dell'*Order of Mass* secondo il messale di papa Paolo VI (Doherty 2018).⁸

La musica di MacMillan è un referente decisivo, essenziale per molti teologi e musicologi che indagano sulla musica come arte in grado di trasmettere i contenuti della fede cristiana. MacMillan è attualmente professore di teologia e musica all'Università di St Andrews dove presso la *School of Divinity* esiste dal 2000 un *Institute for Theology, Imagination and the Arts*.⁹

Jeremy S. Begbie ha sottolineato che alla fine degli anni ottanta del Novecento MacMillan si è allontanato dalle severe astrattezze del modernismo in auge nel secondo dopoguerra e si è mosso verso "stili più umani e accessibili", subendo l'influenza di Al'fred Garrievič Šnitke, Galina Ivanovna Ustvol'skaja, Sofija Asgatovna Gubaidulina ma guardando anche a Palestrina e a Bach. Begbie fa notare che una delle sue composizioni orchestrali più note, la cantata *Seven Last Words from the Cross* (1993) ha un terzo movimento che è strutturato secondo il rituale di scoprimento della croce durante la liturgia del Venerdì santo (Begbie 2007, 176-177). MacMillan ammira la musica della nuova semplicità e degli *holy minimalists* (Arvo Pärt, Henryk Górecki, Tavener) ma la qualifica come unidimensionale perché vuole essere iconica, è una musica che si colloca in una

⁷ Nel 2020 June Boyce-Tillman e Anne-Marie Forbes hanno curato un volume di saggi sulla spiritualità nella musica di Tavener che nascono dal lavoro del *Tavener Centre for the Study of Spirituality and Music* che è stato fondato presso l'Università di Winchester e che intende indagare il tema relativamente alle grandi fedi, e uno degli autori ricorda che Tavener era interessato a questioni relative alla fede, non molto al dibattito teologico (Boyce-Tillman, Forbes 2020).

⁸ Nel 2012 Dominic Peter Wells ha presentato la sua tesi di PhD al Dipartimento di Musica dell'University of Durham dal titolo *James MacMillan: Retrospective Modernist*, che contiene una vera e propria biografia scientifica nella quale l'autore si è potuto anche avvalere della collaborazione del compositore

⁹ Nel contesto di questa istituzione George Corbett e Sarah Moerman hanno curato nel 2024 un volume su *Music and Spirituality. Theological Approaches, Empirical Methods, and Christian Worship* che contiene una Prefazione a firma di MacMillan (Corbett, Moerman 2024).

specie di stato trascendente, per questo è bella, ma è in un unico stato, evita deliberamente il conflitto e Tavener ha chiaramente spiegato che intendeva rinunciare ai principi dialettici che hanno caratterizzato la musica occidentale moderna (Ibid., 179). Tavener e MacMillan sono definiti compositori teologi e vengono assunti, insieme a Olivier Messiaen, come punti di riferimento per la teomusicologia britannica, ma sono due compositori ben diversi sul piano musicale e sul piano dell'ispirazione: per uno l'ortodossia è stata un elemento decisivo e per l'altro la cattolicità romana resta una fonte irrinunciabile per creare musica.

Nel 2007 l'americano Don E. Saliers, musicista di chiesa e docente di teologia e culto, ha pubblicato un piccolo volume dal titolo *Music and Theology* nel quale intende mostrare "come la musica può essere una chiave per la comprensione della teologia cristiana" e si pone le seguenti domande: "In queste pagine cerco di approfondire la comprensione di come la musica possa essere teologica e di come la teologia possa essere concepita come musica. In che modo il discorso teologico può richiedere la musica per la propria realizzazione, e perché molte forme musicali suscitano una consapevolezza religiosa che esige un'interpretazione teologica?" (Saliers 2007, 10, 12). In sette agili capitoli Saliers illustra diversi aspetti filosofici della musica in relazione alla teologia cristiana e indica che "poiché viviamo nel tempo, la musica è forse il mezzo più naturale per scendere a patti con esso e per prestare attenzione agli elementi trascendenti nel dare senso alla nostra temporalità" (Ibid. 21).

Nel *Postlude* dal titolo *Music as Theology, Theology as Music* afferma che i teologi o qualunque persona che desidera parlare di Dio e dei misteri della vita umana può apprendere molto da un ascolto attento, disciplinato di una gamma ampia di musica. Non tutta questa musica sarà religiosa o intona testi sacri, ma chiunque desidera coltivare la teologia attraverso le parole capirà che la comprensione del linguaggio su Dio e dell'esistenza umana di fronte a Dio si manifesta più profondamente quando cantiamo o ascoltiamo musica (Ibid. 87).

Il piccolo libro di Saliers dimostra che la teologia cristiana d'oggi guarda alla musica per articolare un discorso su Dio, che la questione del rapporto tra teologia e musica coinvolge molti argomenti e non può essere certo circoscritta alla pratica della musica sacra e all'uso liturgico della musica (Lynch 2015. Leaver, Zimmerman, 1998). Si tratta di interazioni forti tra diverse discipline, ossia tra teologia, musicologia, filosofia e estetica in misura particolare.¹⁰ Un argomento di confronto acceso nell'ambito

¹⁰ La complessità del rapporto tra musica e sacro è testimoniata da un lavoro di Albert L. Blackwell dal titolo *The Sacred in Music*, che risale al 1999, mentre in un volume del 2001 su *Faith and Beauty* Edward Farley ha cercato di definire in maniera precisa il significato di estetica teologica, assegnandole il compito di scoprire la relazione che esiste tra ciò che è intrinsecamente attraente, ossia dotato di bellezza, e la vita della fede (Farley 2001, VIII). In ambito

della teomusicologia di lingua inglese è costituito dal problema della trascendenza, della capacità dell'arte e della musica in particolare di comunicare questa dimensione.

Nel 1989 George Steiner ha pubblicato un volume dal titolo *Real Presences* che affronta il problema della libertà creativa nell'ambito delle opere d'arte che infatti possono o non possono essere create. Nel capitolo iniziale Steiner afferma che il riferimento a Dio nel tempo presente è una sorta di metafora, una sorta di postulato, un fantasma grammaticale, un fossile incastrato nella giovinezza del discorso razionale perché nessuna riflessione plausibile o credenza sottoscrive la sua presenza. Lo scopo del suo saggio è quello di dimostrare il contrario di tutto ciò. Si propone infatti di indicare che ogni coerente comprensione di ciò che il linguaggio è e come opera, che ogni coerente spiegazione della capacità del discorso umano di comunicare significato e sentimento sottoscrive, in ultima analisi, l'assunzione della presenza di Dio. L'esperienza del significato estetico – letteratura, arti, forma musicale – deduce la possibilità di questa presenza reale. Quando ci troviamo faccia a faccia con un testo, un'opera d'arte o la musica, “cioè quando incontriamo l'altro nella sua condizione di libertà”, facciamo una scommessa sulla trascendenza (Steiner 2013, 7-8).

Nella terza parte del suo volume dal titolo *Presences* Steiner al capitolo sesto affronta direttamente la questione della trascendenza in relazione alla musica che è un centro del suo discorso perché la musica e la metafisica, la musica e il sentimento religioso sono stati virtualmente inseparabili. È nella musica e attraverso la musica che ci troviamo in presenza della energia logicamente e verbalmente inesprimibile ma palpabile che è nell'essere che comunica ai nostri sensi e alla nostra riflessione quanto ben poco possiamo afferrare della nuda meraviglia della vita: “Considero la musica come la denominazione della denominazione della vita. Si tratta, al di là di ogni specificità liturgica o teologica, di un movimento sacramentale” (Ibid. 163).

Secondo Steiner la musica porta nelle nostre vite un incontro immediato con una logica di senso che è diversa da quella della ragione: la musica ha celebrato il mistero delle intuizioni della trascendenza dai canti di Orfeo al *Quatuor pour la fin du temps* di Messiaen, e innumerevoli volte questa celebrazione ha avuto relazioni palesi con la religione anche se la relazione centrale (*core-relation*) si colloca ben al di là di ogni motivo religioso o occasione religiosa. La musica pone il nostro essere uomini e donne in contatto con ciò che trascende il dicibile, che supera ciò che è analizzabile. La musica non è limitata dal mondo visto solo come un oggetto

cattolico romano nel 2003 Alejandro García-Rivera ha proposto degli schizzi per una teologia dell'arte (García-Rivera 2003), mentre in una serie di conferenze un teologo anglicano di gran fama come Rowan Williams ha sviluppato riflessioni sull'arte e l'amore richiamando l'attenzione sull'importanza delle idee estetiche di J. Maritain (Williams 2006).

di determinazione scientifica o di imbracatura tecnologica. I significati del significato della musica sono trascendenti: è sempre stata così, e continua a essere la teologia non scritta di coloro che sono privi o rifiutano un qualunque credo formale (Ibid., 164-165).

In sintesi, per Steiner la poesia, l'arte e la musica ci connettono più direttamente a "ciò che, nell'essere, non ci appartiene". Ogni arte e letteratura di valore cominciano nell'immanenza ma non si fermano qui, il compito e il privilegio dell'estetica consistono nel porre in presenza la continuità tra temporalità e eternità, tra materia e spirito, tra l'uomo e l'altro. Le domande intorno alla natura della poesia, della musica e dell'arte, e come queste possono non essere, come agiscono su di noi e come interpretiamo la loro azione "sono, in ultima analisi, questioni teologiche" (Ibid. 171-172).

Mi sono limitato a pochi riferimenti relativi alla musica ma il volume di Steiner meriterebbe un'analisi dettagliata, a ragione ha anche richiamato l'attenzione dei teologi che non hanno risparmiato critiche, e alcune osservazioni si ritrovano in un volume del 2000 su *Theology, Music and Time* di Jeremy Begbie (Begbie 2000). Il britannico Begbie è un musicista professionista, teologo, prete nella Chiesa d'Inghilterra e professore di teologia alla Duke University negli USA dove dirige un centro di ricerca su teologia e le arti. È probabilmente il più celebre studioso inglese di musica e teologia, al quale si devono molteplici contributi di teologia *through the Arts*.¹¹

Begbie ha dichiarato che si è occupato di promuovere un approccio alla musica liturgica in grado di riflettere il respiro e l'impatto sociale del Vangelo, di avere lavorato su una teologia per la musica, ossia in quale modo la musica può testimoniare che cosa è accaduto in Gesù, e su una musica per la teologia, sulle possibilità di un arricchimento del pensiero cristiano da parte della musica (Housley 2015; Begbie 2017). Nel volume su *Theology, Music and Time* del 2000 Begbie, a quel tempo docente di teologia a Cambridge, mette a fuoco argomenti relativi alla temporalità della musica, ai suoi collegamenti con il tempo e l'eternità cristiana. Il capitolo 5 su *Music, time and eternity* è dedicato all'analisi della musica di John Tavener che può essere di aiuto perché una considerazione teologica della relazione tra l'eternità divina e il tempo creato è uno dei temi più importanti e difficili (*intractable*) della teologia. Dopo una ampia e dettagliata discussione del tempo nelle sue più diverse dimensioni e un'analisi del tempo musicale ("Il significato della musica dipende fortemente dalla finitura a ogni livello. I toni lasciano il posto ad altri toni. La musica muore continuamente, cedendo il passo", Begbie 2000, 96), nel capitolo 4 su

¹¹ In una intervista a Kathleen L. Housley per la rivista "Image" Begbie ha ricordato il suo approdo alla fede all'età di diciannove anni e che il suo primo incontro con la fede e la musica insieme fu nel culto presso la Chiesa episcopale a Edimburgo, frequentata anche da cattolici romani che volevano ricordarsi come erano le cose prima del Vaticano II. La musica corale era spettacolare e tra suoni e odori d'incenso il senso del mistero era palpabile.

Resolution and salvation Begbie propone una analisi di musica di Mozart e di Beethoven in riferimento alla questione delle cadenze, della conclusione e sulla base di questa analisi affronta il tema di *Music and the parousia*, ossia la rivelazione finale o parusia escatologica di Cristo, sottolineando ad esempio che nell'*Apocalisse* di Giovanni convivono l'aspettativa imminente della parusia e l'ammissione del suo ritardo. La temporalità musicale può fornire molte indicazioni al teologo quando è alle prese con passaggi del Nuovo Testamento che trattano della parusia.

La struttura della forma suonata è un modello che può servire in diverse aree della escatologia perché secondo Begbie la musica è particolarmente adatta per formare in noi, non la pazienza richiesta quando qualcosa ha bisogno di tempo, ma la pazienza richiesta quando si è collocati nel centro del ritardo. La gratificazione in ritardo è integrale alla esperienza della salvezza. La prefigurazione della risoluzione in musica può fornire un modo per esplorare la prefigurazione del ritorno di Cristo e della diffusione dello Spirito, e ci libera da modelli temporali lineari rozzi che non sono in grado di conciliare la tensione e l'interazione tra temporalità differenti (Ibid. 125-126). Credo che questo breve esempio possa fornire un'idea del lavoro di Begbie in merito a teologia e musica, ossia del suo uso della struttura musicale per affrontare questioni cruciali del discorso teologico cristiano.

Nel 2007 Begbie ha pubblicato un volume dal titolo *Resounding truth. Christian wisdom in the world of music* che dopo una preliminare riflessione filosofica e sociologica sulla musica presenta un'ampia parte storica – si parte dalla Bibbia e si arriva a MacMillan – e termina con una sezione sulla musica in sé: lo scopo della trattazione è quello di mostrare che la verità di Dio può suonare e risuonare nel mondo della musica, quindi è in grado di favorire lo sviluppo di una saggezza cristiana relativa alla musica.

Nell'introduzione Begbie definisce la teologia (un pensiero organizzato che pensa e ripensa il messaggio cristiano in modo da nutrire la Chiesa impegnata nel culto e nella missione nel mondo) e invita a un dialogo tra teologia e musica che non deve essere limitato all'ambito della musica per il culto, anche se si tratta di un argomento centrale che deve essere considerato con attenzione perché per la maggior parte dei cristiani è la liturgia il contesto dell'incontro tra musica e l'Evangelo. Begbie privilegia nelle sue analisi la musica per sé, la musica assoluta e non la musica che intona un testo, perché intende mettere a fuoco "le proprietà peculiari dei suoni musicali, il modo in cui li produciamo e li ascoltiamo, e il loro possibile contributo in contesti diversi" (Begbie 2007, 19-25).

Nel 2013 è uscito un nuovo volume di Begbie su *Music, Modernity and God. Essays in Listening* che contiene un'esortazione ai teologi e alle persone interessate alla teologia ad ascoltare musica, a guardare alla straordinaria letteratura che questa forma d'arte ha generato. Questo invito nasce dalla

constatazione che la musica può fornire una specie di *theological performance* relativa alle dinamiche più caratteristiche della modernità. In questo volume si giunge a rispondere positivamente alle domande sulla trasparenza della musica rispetto al suo fondamento eterno, sulla capacità della musica di indicare direttamente il Creatore e di funzionare, senza un testo letterario, come icona della gloria di Dio (Begbie, 2013, 1-2; 202-207; 216).

Nel 2018 Begbie ha raccolto i suoi saggi in un libro dal titolo *A Peculiar Orthodoxy. Reflections on Theology and the Arts* che conferma che le interazioni tra teologia cristiana e musica sono al centro di un fiorente lavoro di ricerca che ha assunto forme diverse ed è mosso dall'ambizione di fornire ai teologi strumenti più efficaci per svolgere la loro indagine. Oltre a contributi su musicisti, sulla musica e sulle emozioni nel culto, sul futuro della teologia in relazione alle arti il volume contiene un saggio di grande rilievo filosofico su *Natural Theology and Music* (Begbie 2018).

Da un punto di vista storico un elemento importante nelle interazioni tra teologi, filosofi e musicologi è costituito dalla questione se lo studio della musica possa contribuire a una lettura teologica della modernità. Su questo argomento nel 2021 Begbie, Daniel K.L. Chua e Markus Rathey hanno curato un volume dal titolo *Theology, Music and Modernity*, incentrato sul periodo 1740-1850 e sul tema del contributo della musica all'elaborazione dei concetti moderni di libertà (Begbie, Chua, Rathey 2021). Nei saggi qui contenuti s'incontrano Beethoven, Bach, Kant, Herder, Mendelssohn e Richard Allen (1760-1831), il fondatore della chiesa metodista episcopale africana. Nella sua apparente astrattezza il tema del rapporto tra teologia e musica si rivela sul piano storico come uno strumento per affrontare un gamma impressionante di argomenti che investono la modernità e la contemporaneità.

Nel 2020 David Brown, teologo dell'University of St Andrews, ha affrontato il tema di *Music, Theology and religious Experience* contrapponendo a Begbie Frank Burch Brown, docente al *Christian Theological Seminary* di Indianapolis che ha contribuito in misura ragguardevole allo sviluppo della estetica religiosa. Nel 1990 Brown ha pubblicato un volume dal titolo *Religious Aesthetics* ed è sufficiente sfogliare il suo volume (2000) sull'estetica nella vita religiosa per avere un'idea della qualità del lavoro filosofico e teologico da lui svolto (Brown 1990, 2000).

Begbie è senza dubbio il teologo musicale più celebre in ambito anglofono, che ha favorito lo sviluppo della teomusicologia che è ormai uscita dal suo stato di minorità ma le sue concezioni hanno inevitabilmente sollevato discussioni. Brown gli ha rimproverato di circoscrivere l'ambito del rapporto tra il divino e la musica alla mediazione predeterminata dalla Scrittura e dalla dottrina cristiana. Begbie sembra accettare che la musica può potenzialmente mediare il divino, ma ammette in misura limitata la possibilità che le realtà spirituali possano giungere a consapevolezza attra-

verso la musica, cioè con modalità estranee a una formulazione verbale, o in contesti secolari.

Nel 2018 David Brown e Gavin Hopps hanno pubblicato un volume dal titolo *The Extravagance of Music*, che ha un'importante Prefazione di Frank Burch Brown, nel quale i due autori cercano di considerare la musica come arte aperta al divino prospettando un lavoro di teomusicologia più elastico rispetto a quello di Begbie (Brown, Hopps 2018).

È innegabile che nel mondo anglofono il rapporto tra musica e teologia, al di là dei vari approcci filosofici proposti, è un argomento che ha assunto una posizione centrale nell'indagine dei rapporti tra teologia, estetica e musica.¹²

Una breve conclusione

Le ricostruzioni esposte in questo saggio non intendevano presentarsi in alcun modo come una trattazione complessiva e esaustiva del tema "teologia e musica nel mondo britannico contemporaneo" e del suo significato storico. Qui volevo soltanto mettere in rilievo, rispetto a un quadro culturale complesso come quello britannico, alcuni temi formulabili approssimativamente nel modo seguente: 1) centralità e continuità della musica sacra nelle vicende della musica nel Paese senza musica, perché il contesto britannico offre allo storico l'opportunità di mostrare i legami tra un'arte e il mondo istituzionale e sociale, di conseguenza risulta essere non un contesto marginale, trascurabile nella creazione musicale ma al contrario di primario interesse filosofico e culturale; 2) Attenzione verso la popolarità di alcuni compositori cristiani come Tavener, MacMillan, Harvey; è chiaro che esistono altri celebri compositori religiosi come Pärt o Gorecki ma l'attenzione verso musicisti britannici serve a confermare la rilevanza del contesto geografico e linguistico individuato nel saggio come punto di riferimento; 3) Considerazione dello sviluppo di una teologia della musica da parte di Jeremy Begbie come caso esemplare in grado di illustrare un capitolo dell'estetica teologica che vede nella musica una risorsa, non solo per il culto in quanto musica sacra, liturgica, ma per il discorso teologico cristiano, quindi per l'annuncio dell'Evangelo.

Nelle storie generali della musica il contesto britannico riceve, ove ci si riferisca alla cosiddetta musica colta, e non a quella pop una attenzione limitata: la qualifica di Paese senza musica sembra inestirpabile, ma dopo venticinque anni di indagini continuo a pensare che un approccio stori-

¹² Questa centralità è confermata da un volume del 2019 dal titolo *Annunciations. Sacred Music for the Twentieth Century* che vede la collaborazione di teologi di diverse confessioni, musicisti e musicologi, con un immancabile saggio di MacMillan sulla più spirituale delle arti, ossia la musica (Corbett 2019, 9-16).

co alle idee musicali in questo contesto conferma la sua rilevanza per una storia delle idee che si muove in zone di confine e in maniera trasversale rispetto alle discipline. L'attenzione verso la musica di chiesa nei suoi rapporti con la *Church of England* rivela una continuità storica formidabile nella creazione musicale dal medioevo a oggi e questa creatività di musica sacra è accompagnata da una riflessione filosofica e teologica sulla musica che ha dato vita a una vera e propria disciplina che è venuta caratterizzando il contesto anglo-americano.

Bibliografia

- Abbrì, Ferdinando (2001). *Un altro paesaggio. Studi sulla musica britannica del Novecento*. Firenze: Edifir.
- Abbrì, Ferdinando (2017). *Un Paese musicale. Filosofie della musica nell'Ottocento britannico*. Milano: Prometheus.
- Abbrì, Ferdinando (2025). "Il ritrovamento dell'Eudiometro. Storia delle idee, storia della scienza?". In *1925 2025. Museo Galileo. Cento anni di storia della scienza*, a cura di Giovanni Di Pasquale, 73-81. Firenze: Edizioni Museo Galileo.
- Adorno, Theodor W. (1972). "Bach difeso contro i suoi ammiratori". In Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, 129-143. Torino: Einaudi.
- Agostino Aurelio d'Ippona (1990). *Confessioni*. Introduzione, traduzione, note e commenti di Roberta di Monticelli, Milano: Garzanti.
- Arnold, Jonathan (2014). *Sacred Music in Secular Society*. Farnham: Ashgate.
- Begbie, Jeremy S. (2000). *Theology, Music and Time*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Begbie, Jeremy S. (2007). *Resounding Truth. Christian Wisdom in the World of Music*. Grand Rapids, MI: Baker Academic.
- Begbie, Jeremy S. (2013). *Music, Modernity and God. Essays in Listening*. Oxford: Oxford University Press.
- Begbie, Jeremy S. (2017). "Modelling Harmony: Music, Theology, and Peace-Building". *Interpretation. A Journal of Bible and Theology* 71 (1): 13-24.
- Begbie, Jeremy S. (2018). *A Peculiar Orthodoxy. Reflections on Theology and the Arts*. Grand Rapids MI: Baker Academic.
- Begbie, Jeremy S., Chua, Daniel K.L. and Rathey, Markus (eds.) (2021). *Theology, Music, and Modernity*. Oxford: Oxford University Press.
- Bertoglio, Chiara (2017). *Reforming Music. Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Blackwell, Albert L. (1999). *The Sacred in Music*. Louisville Kentucky: Westminster John Knox Press.

- Boyce-Tillman, June and Forbes, Anne-Marie (eds.) (2020). *Heart's Ease. Spirituality in the music of John Tavener*. Oxford-Bern-New York: Peter Lang.
- Bradley, Ian (2012). "The Theology of the Victorian Hymn Tune". In *Music and Theology in Nineteenth-Century Britain*, ed. Martin V. Clarke, 5-20. Farnham: Ashgate.
- Brown, David, Hopps, Gavin (2018). *The Extravagance of Music*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Brown, Frank B. (1990). *Religious Aesthetics. A Theological Study of Making and Meaning*. London: Macmillan.
- Brown, Frank B. (2000). *Good Taste, Bad Taste, & Christian Taste. Aesthetics in Religious Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Calvino, Giovanni (2009). *Istituzione della religione cristiana*, a cura di Giorgio Tourn, II. Torino: UTET.
- Corbett, George (ed.) (2019). *Annunciations: Sacred Music for the Twenty-First Century*. Cambridge: Open Book.
- Corbett, George and Moerman, Sarah (eds.) (2024). *Music and Spirituality. Theological Approaches, Empirical Methods, and Christian Worship*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Dibble, Jeremy (2017). "Music and Anglicanism in the Nineteenth Century". In *The Oxford History of Anglicanism*, ed. Rowan Strong, III, 388-400. Oxford: Oxford University Press.
- Doherty, Seán (2018). "The Mass 'Transubstantiated' into Music: Quotation and Allusion in James MacMillan's Fourth Symphony". *Music & Letters* 99 (4): 635-671.
- Edwards, John H. (1903). *God and Music*. New York: The Baker & Taylor Co.
- Farley, Edward (2001). *Faith and Beauty. A Theological Aesthetic*. Aldershot: Ashgate.
- Formby, Henry (1848). *The Plain Chant: The Image and Symbol of the Humanity of Our Divine Redeemer and the Blessed Mary*. London: James Burns.
- Gant, Andrew (2017). *O Sing Unto the Lord. A History of English Church Music. With a new Preface*. Chicago: The University of Chicago Press.
- García-Rivera, Alejandro R. (2003). *A Wounded Innocence. Sketches of a Theology of Art*. Collegeville Minnesota: The Liturgical Press.
- Haydon, Geoffrey (1995). *John Tavener. Glimpses of Paradise*. London: Victor Gollancz.
- Heaney, Maeve L. (2012). *Music as Theology. What Music Says about the Word*. Eugene, Oregon: Pickwick Publications.
- Housley, Kathleen L. (2015). "A Conversation with Jeremy Begbie". *Image Journal* 85 (<https://imagejournal.org/issue/issue85>).
- Kramer, Lawrence (2012). *Expression and Truth. On the Music of Knowledge*. Berkeley-London: University of California Press.

- Leaver, Robin A. and Zimmerman, Joyce A. (eds.) (1998). *Liturgy and Music. Lifetime Learning*. Collegeville Minnesota: The Liturgical Press.
- Le Huray, Peter (1978). *Music and Reformation in England 1549-1666*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lynch, Danielle A. (2015). *Approaches to Music in Modern Theology*. Ph Theses. Leeds: University of Leeds.
- Luther, Martin (1914). *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. 50. Band. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger: 370-371.
- MacCulloch, Diarmaid (1999). *Tudor Church Militant. Edward VI and the Protestant Reformation*. London: Penguin Books.
- McClary, Susan (2007). *Reading Music. Selected Essays*. London-New York: Routledge.
- Milsom, John (2010). "William Mundy's 'Vox Patris Caelestis' and the Accession of Mary Tudor". *Music & Letters* 91 (1): 1-38.
- Muir, Thomas E. (2004). 'Full in the Panting Heart of Rome': *Roman Catholic Music in England 1850-1862*. Durham Theses, 2 voll. Durham University: E-Theses Online.
- Muir, Thomas E. (2008). *Roman Catholic Church Music in England, 1791-1914. A Handmaid of Liturgy?*, Aldershot: Ashgate.
- Pasternak, Boris (1963). *Il Dottor Živago* [1957]. Traduzione di Pietro Zvetremich, Milano: Feltrinelli.
- Rookmaaker, Hendrik R. (1994). *Modern Art and the Death of a Culture*. Wheaton Illinois: Crossway Books.
- Routley, Eric (1997). *A Short History of English Church Music*. With additional material by Lionel Dakers. London: Mowbray.
- Saliers, Don E. (2007). *Music and Theology*. Nashville: Abingdon Press.
- Seerveld, Calvin (1977). *A Christian Critique of Art and Literature*. Hamilton Ontario: Guardian Press.
- Spencer, Jon M. (1991). *Theological Music. Introduction to Theomusicology*. New York-Westport Conn.: Greenwood Press.
- Steiner, George (2013). *Real Presences*. New York: Open Road Integrated Media.
- Stone-Davis, Férdia J. (ed.) (2015). *Music and Transcendence*. London-New York: Routledge.
- Tommaso d'Aquino (2018). *Somma di Teologia*, a cura di Fernando Fiorentino, III. Roma: Città Nuova Editrice.
- Vaughan Williams, Ursula (1992). *R.V.W. A Biography of Ralph Vaughan Williams*. Oxford: Clarendon Press.
- Viladesau, Richard (2000). *Theology and the Arts*. New York-Mahwah, N.J.: Paulist Press.
- Wells, Dominic P. (2012). *James MacMillan: Retrospective Modernist*. Durham University. Durham E-Theses Online.
- Wesley, Samuel S. (1849). *A Few Words on Cathedral Music*. Reprint of the original edition. New York-London: Hinrichsen Edition LTD.

- Williams, Rowan (2006). *Grace and Necessity. Reflections on Art and Love*. London: Continuum.
- Willis, Jonathan (2010). *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England*. Farnham: Ashgate.
- Wolterstoff, Nicholas (1980). *Art in Action. Toward a Christian Aesthetic*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans.
- Zon, Bennett (2017). *Evolution and Victorian Musical Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.