

ako zajedničko mističko uzdizanje uzmogne oživjeti onu toliko cijenjenu izvornost, onu koralnu jednodušnost koja je tako dobro opisana u posljednja dva stoma. **Ne treba nijekati da je amerikanizam odlučno prodro u ove siroke predjele, barem u velikim gradovima.** Ponekad me upotreba urođeničkih instrumenata, posebno ritmičkih, uznemirila jer je izuzetno i uporno bučna, ali s gledišta ponavljanja koje je vlastito primitivnim narodima -a od njih i potječu ovi napjevi- potpuno je opravdana, jer je iskrena, religiozna i jednodušna.

Ističem, dakle, još jedanput da je opomena Crkve: razvijati istraživanja, proučavati i uvoditi izvornu pučku popijevku u obrede, iustinu sveta opomena

i da bi tome svi, osobito glazbenici, morali posvećivati najveću pažnju. Ali, na žalost, to ne mogu reći i za napjeve koji su namijenjeni masi («canto del popolo») i koje prate ili ne prate instrumenti prečesto siromašni zvukom tako da cjelokupno djelo ispade površno glazbom i riječima. Ako se pod parolom »pučko pjevanje« dozvoljava više raskalašenost nego vjera, ako se pripušta repertoar koji s pučkom popijevkom nema ništa zajedničko već naprotiv guši svako sugestivno nadahnuće, ako takve krivotvorine moramo preuzeti kao izvorni izražaj duše vlastitog naroda, još više — ako nam to nude predstavnici naše mladeži, onda me to duboko vrijeđa, jer to nije istina nego zločin. (nastavak slijedi)

JOHANNES OVERATH

O značenju i zadaći crkveno-glazbene škole u naše vrijeme

Govor održan na oproštajnoj svečanosti u čast Ferdinanda Haberla, 2. srpnja 1970. u Regensburgu

Povod ovom svečanom času je imenovanje kojim je Sv. Stolica 20. veljače ove godine postavila Msgr. Ferdinanda Haberla za predstojnika Papinskog instituta sv. glazbe u Rimu. Radi toga Msgr. Haberl napušta dužnost direktora Papinske crkveno-glazbene škole u Regensburgu koju je stručno i odano ispunjavao punu 31 godinu.

Svi bismo mi, okupljeni u ovom času oko biskupa, direktoru na odlasku željeli izraziti na dostojan način našu zahvalnost i priznanje. Pa iako rastanak nakon tolikih godina nije moguć bez sjete, on ipak nije lišen iskrene radosti zbog visokog poziva u Rim u vrijeme tako presudno za crkvenu glazbu kojoj je Msgr. Haberl posvetio svoj život i kao svećenik i kao glazbenik.

Biskup je imao povjerenja u mladog svećenika F. Haberla—koji je teološki i crkveno-glazbenu naobrazbu stekao na studiju u Regensburgu, Münchenu i Rimu—i pozvao ga da vodi odgovorno područje crkveno-glazbenog odgoja i obrazovanja. Vodeći crkveno-glazbenu školu u Regensburgu koja je poznata u cijelom katoličkom svijetu, imao je prilike da svojim liturgijskim i crkveno-glazbenim znanjem obogati mnoge mlade ljude i da ih, u zajedničkom nastojanju sa svojim kolegama i suradnicima, pripremi za poziv crkvenih glazbenika. Mnogi koji danas nisu među nama, a ima ukupno 335 apsolenata, sigurno se sa zahvalnošću sjećaju svog prijašnjeg direktora skromnog svećenika i uzornog učitelja. Smatram krutom njegove djelatnosti u Regensburgu to što mu je sada sv. Otac -zbog međunarodnog ugleda direktora glazbene škole u Regensburgu—povjerio vođenje Papinskog instituta sv. glazbe; u čemu je naslijedio Msgr. Iginia Anglés koji je preminuo prošle godine. U preuzimanju ovog odgovornog zadatka neka ga prate naše iskrene i srdačne želje!

Kad mi je preuzvišeni gospodin biskup povjerio časnu zadaću da kao jedan od prijatelja Msgr. Haberla prozborim u ovom času, smatrao sam neprikladnim—a ne bi to odgovaralo ni željama moga prijatelja—slijediti pojedine postaje njegovog dosadašnjeg djelovanja i isticati njegove zasluge za duh i tradiciju Regensburške škole. Radije ću govoriti o samoj stvari kojoj je on služio i kojoj će u Rimu i dalje služiti, o značenju naime i zadaći crkveno-glazbene škole u naše doba.

Vrijeme koje imam na raspolaganju ne dozvoljava mi da prikažem i istaknem povijesno značenje osnutka i djelovanja Regensburške crkveno-glazbene škole. Ona je nastala kao plod cecilijanskog pokreta za obnovu crkvene glazbe prema uzoru na Papinsku visoku školu crkvene glazbe u Rimu koju je osnovao papa Pio X. Dozvolite mi da umjesto toga iznesem nekoliko misli o zadaći koja se nameće suvremenoj crkveno-glazbenoj školi. Ponajprije ću se osvrnuti na zadaću koju je Vatikanski II postavio crkvenoj glazbi i posebice crkvenoj glazbenoj školi, a zatim ću progovoriti o glazbi našeg doba uopće.

Što kaže Vatikanski II o značenju i zadaći crkveno-glazbenog odgoja?

Tijesna povezanost crkvene glazbe i liturgije, koju je Vatikanski II sasvim u duhu Pia X u Uredbi o sv. liturgiji osobito naglasio uredbom o liturgijskom obrazovanju (15—17. čl.), odnosi se logički i na liturgijsku glazbu, jer ona kao sveta glazba ne smije biti umjetnost u smislu »l'art pour l'art«, nego je kao bitni dio svečane liturgije (pars necessaria vel integralis) »sveta«, tj. i po obliku i po izrazu različita od profane umjetnosti (čl. 112.). Ona u sebi samoj krije obavezu da bude vrhunska umjetnost jer mora dostojno slaviti Boga, a njezina izražajna snaga mora služiti duhovnom uzdizanju ljudi.

Iz suštine liturgijske glazbe proizlazi više posljedica:

1. Nema pravog liturgijskog obrazovanja bez crkvene glazbe kao ni pravog crkveno-glazbenog obrazovanja bez liturgije. Liturgijska i glazbena znanost upućene su jedna na drugu u mnogim pitanjima. Jednostrana specijaliziranost, tj. nedostatak suradnje ovih disciplina sapinje i danas mnogo težnje za liturgijskom obnovom.

2. Dobronamjerni glazbeni pokušaji diletanata, budući da im nedostaje nužno stručno crkveno-glazbeno znanje, ne mogu izraziti bit liturgijske glazbe isto tako kao ni »čisto« glazbeno stvaranje koje ne uzima kao svrhu slavu Božju, odnosno čo-

vjeka u molitvi. Smisao koji je Vatikanski II istakao i odredio svrhu crkvenoj glazbi, morao bi pomoći da se napuste stramputice danas nažalost ponegdje uobičajenog eksperimentiranja sa beat i jazz glazbom u liturgiji zbog njihovog porijekla i asocijacija. Takva glazba svojim asocijacijama nužno potpomaže profani, molitvi strani glazbeni osjećaj. Nekoliko pridodatih religioznih riječi ne mijenjaju tu ništa. Ne zaboravimo da je glazba sama po sebi jezik koji je razumljiv i bez riječi.

Sasvim je nešto drugo ako istinski glazbenik-stvaralac umije u svoju skladbu utkati vrijedne elemente jaza i osobito »spirituala«. No ova vještina pretpostavlja genijalnost i majstorstvo i do sada su uspjeli upotrijebiti je samo veliki skladatelji. I u liturgijskim skladbama prošlosti susrećemo svjetovne elemente. Prava crkvena glazba nije geto-glazba. Ona je uvijek u živom dodiru s glazbom svoga vremena. Zbog toga će ona u izvjesnom smislu usvojiti i necrkvenu glazbu da bi joj tako omogućila suučestvovanje u konačnom smislu i čovjeka i njegova stvaralaštva: Božjoj slavi! No, opet ponavljam, ovaj je proces umjetničkog stapanja uspio samo velikima, npr. Palestrini, Bachu i Bruckneru, danas možda Strawinskom ili Messiaenu. Crkveno-glazbena škola je kadra u najboljem slučaju utrti putove takvom majstorstvu, ali ne može pribaviti genijalnost, jer ovu možemo očekivati samo od Boga.

3. Crkvena glazba jest liturgija, nužni i bitni dio same liturgije. Ona nije zvučna kulisa, popratni zvuk kao otprilike magnetofonska ili radio-glazba u vlakovima, zrakoplovima, automobilima, tvornicama i trgovinama. To je uostalom znak opasnog mehaniziranja i površnog omasovljavanja. Da bi sv. glazba kao dio same liturgije bila djelotvorna u punoj mjeri, zahtijeva duhovno sudjelovanje i sabrano slušanje, što nužno mora voditi doživljavanju. No ako je čovjekova sposobnost doživljavanja vjere zakržljala, kakva je onda korist od znanja, pa i teološkog? Aktivno pjevanje i muziciranje, a to je najbolji put k doživljavanju, nije moguće svakom čovjeku, no ipak ostaje zadacim općeg odgoja ljudskosti, samoaktiviranja čovjeka, jer liturgija prema Vatikanskom II pretpostavlja zajednicu koja pjeva. Zato se u ovom smislu crkveno-glazbenom obrazovanju postavlja naročiti zadatak. Osim stručnih obaveza ono uvijek mora obraćati pažnju i na puk koji pjeva. Ne doživljavamo li upravo danas da se razvitak glazbe općenito sve više povlači u laboratorij, gubi tlo ljudske realnosti pod nogama, te nužno postaje samo krajnji »L'art pour l'art«? Crkveno-glazbena škola, dakle, ostaje posljednja tvrđava zdravog pučko-glazbenog života, posebice nakon tako značajnog gubitka crkveno-glazbeno obrazovnih učitelja u pučkim školama.

Vidimo, eto, da se već iz razmatranja bitni liturgijske glazbe — kako ju je Sabor definirao izdvojavaju osnovne smjernice crkveno-glazbene naobrazbe.

No VI poglavlje Uredbe o sv. liturgiji »Sveta glazba« sadrži i pojedinačne upute, naročito u čl. 115. u kojemu se preporuča da se »tamo gdje se to čini prikladnim osnuju viši crkveno-glazbeni in-

stituti« i nadalje »crkveni glazbenici... treba da dobiju solidno obrazovanje«. U čl. 114. kaže se: »Neka se najvećom brigom čuva i promiče blago sv. glazbe«. U čl. pak 117: »Neka se upotrpuni tipičko izdanje knjiga za gregorijansko pjevanje; dapače, neka se priredi kritičnije izdanje već izašlih poslije obnove sv. Pija X.« I ostale odredbe ovog poglavlja o gregorijanskom koralu, višeglasju, sviranju orgulja gradnji orgulja i pučkom pjevanju pretpostavljaju crkveno-glazbenu školu i utvrđuju njen nastavni plan.

Uredba »Musicam sacram« od 5. travnja 1967. ističe još jednom protiv svih današnjih pokušaja desakralizacije da je svrha crkvene glazbe kao čimbenika liturgije »veličanje Boga i posvećenje vjernikâ«. Izričito dodaje da se »samo ona glazba može nazvati crkvenom koja je stvorena da slavi božanski kult te koja se odlikuje svetošću sadržaja i oblika«. Dalje slijedi: »Pod pojmom sveta glazba podrazumijeva se: gregorijanski koral, stara i nova polifonija sa svojim različitim vrstama, sveta glazba pisana za orgulje i druge dozvoljene instrumente, te crkveno pučko pjevanje: liturgijsko nabožno«.

Čl. 52. govori o naročitoj svrsi viših instituta: »U prvom redu treba unapređivati studij i primjenu gregorijanskog koralâ koji je radi svojih naročitih svojstava bitni temelj crkveno-glazbenog obrazovanja.« Treba pridati veliku pažnju ne samo »čuvanju blaga crkvene glazbe« nego i »stvaranju novih oblika crkvenih napjeva« (čl. 52.).

Djelovanje prema ovim jasnim smjernicama obrazovanja može imati smisla samo u tom slučaju, ako se latinska svečana misa u misnim uredbama naših crkava ne smatra nekom iznimkom već zadržava svoje legitimno mjesto. Liturgijska obnova koja sasvim napušta latinski jezik u suprotnosti je sa Saborom, bez obzira što ona u našoj dragocjenoj liturgijskoj glazbi djeluje kao »pustošenje ikonoboraca«.

Ako Sabor za glazbeno obrazovanje misionara zahtijeva studij nekršćanskih glazbenih predaja — da bi se u takvim zemljama mogao prokrčiti put organskom kršćanskom razvitku, — koliko smo tek mi obavezni da svim silama nastojimo sačuvati kršćansku glazbenu kulturu koja se stoljećima razvijala u našim zemljama.

Upravo u pogledu studija glazbene predaje u misijskim zemljama Papinski institut za crkvenu glazbu u Rimu dobiva naročiti zadatak.

Crkvenim glazbenikom može se nazvati onaj kojemu koncilski usmjerena škola dade da poklad crkvene glazbe postane njegovom duhovnom i umjetničkom domovinom. Takav crkveni glazbenik posjeduje mjerila kojima će moći procijeniti vrijednost svega novostvorenog, osobito novih liturgijskih napjeva na narodnom jeziku. On će jedini biti mjerodavan odlučiti da li je neka skladba liturgijski prikladna ili nije.

Iz redova takvih crkvenih glazbenika — koji ne odbacuju poklad svete glazbe poput pregršti pepela nego održavaju njegov plamen živim — možda će se u kontinuitetu stvaranja javiti skladatelj sposoban da ispuni ono što o skladateljima govori

59. čl. njihove oblike i obilježja, a da pri tom brižljivo uzimaju u obzir i nove liturgijske propise i zahtjeve, da tako novi oblici u izvjesnoj mjeri »organski« izrastu iz onih već postojećih, te da nova djela čine novu fazu crkveno-glazbenog poklada, svakako dostojna prošlosti. Nepotrebno je napominjati da ovaj organski rast ne treba shvatiti u smislu kakvog epigonskog stvaralaštva koje bi bilo proturiječno svim principima umjetnosti.

U pogledu današnje liturgijske i crkveno-glazbene prakse treba napomenuti još slijedeće. Uredba iz 1967. preporuča da treba čuvati blago svete glazbe, a napose proučavati i primjenjivati gregorijanski koral, ne samo u crkveno-glazbenim školama, nego i sjemenštima te prosvjetnim centrima redovnika oba spola kao i ostalim katoličkim institutima i školama (čl. 52.). Neslaganje između klera i crkvenih glazbenika, koje se u današnjoj liturgijskoj praksi nažalost prečesto zapaža, nastaje svakako uslijed toga što je — usprkos uputama papa ovog stoljeća i II Vatikanskog Sabora — zanemareno crkveno-glazbeno obrazovanje klera. Posljedice potjenjivanja, ili čak zanemarivanja ovih obrazovnih propisa, treba tražiti u zastranjenjima crkvene glazbe današnjice. Čemu služe koncilski liturgijsko-glazbeni propisi ako ih se ne pridržavaju svi mjerodavni?

Koji zadatak postavlja sebi crkvena glazba u pogledu glazbenog života našeg doba?

Premda se nijedna religija nije koristila glazbom na tako savršeni način kao kršćanstvo i premda je Crkva zabilježila važno, možda najvažnije poglavlje zapadnoevropske glazbene povijesti, ipak moramo reći da se od 19. a osobito od ovog stoljeća, Crkva kao naredbodavna institucija, uslijed društvenim i pravnih promjena — mislim i na razvitak autorskog prava — sve više povlači u pozadinu. Ako od tada koji umjetnik i piše duhovnu i liturgijsku glazbu, to redovito proizlazi iz privatne inicijative; od 19. stoljeća on više nije po svojoj profesiji skladatelj vezan za crkvu.

Antun Bruckner je pisao crkvenu glazbu i pošto se preselio u Beč, iako tada više nije bio u crkvenoj službi. Max Reger, jer je potekao iz orguljaške tradicije, ostaje u svom stvaralaštvu vezan za crkvenu orguljašku umjetnost.

Na području nove glazbe zapaža se kod A. von Webera da se za vrijeme prvog svjetskog rata okreće religioznoj tematici. Tekstove muke na latinskom jeziku (op. 16), koje je uglazbio u slobodnom atonalitetu, nastavlja 1924. i sklada tri duhovna pučka teksta i tada je upotrijebio elemente Schönbergove dodekafonije. Igor Strawinsky započeo je niz svojih duhovnih skladbi 1926. skladbom »Pater noster«; 1930. slijedi »Simfonija psalama«, »composée à la gloire de Dieu« (skladano na slavu Božju); 1948. se javlja njegova »Misa« u arhaičnom višeglasju s malim nizovima tonova koji još nisu dodekafonski; 1956. nastaje »Canticum sacrum«, a 1958. »Threni« — obje skladbe slijede Schönbergovu i Webernovu dodekafonsku tehniku. Među francuskim skladateljima ističe se orguljaš Sv. Trojstva u Parizu Oliver Messiaen. Po svom glavnom pozivu on je orguljaš, a u svojim

skladbama je, do kraja drugog svjetskog rata, predstavnik nove glazbe. Iz Messiaenove škole izlazi Karlheinz Stockhausen iz Kölna koji u svojem duhovnom djelu »Pjesma mladića u užarenoj peći« slijedi serijalne tehnike i koristi se elektronskim sredstvima.

Već se u ovom izboru duhovne glazbe suvremenih skladatelja susrećemo s počecima različitih tendencija u glazbenom životu našeg doba. Razvitak je međutim tekao dalje. Moglo bi se reći: kao što su svemirski letovi i atomska fizika proširili i izmijenili našu sliku svijeta, tako se dogodilo i u novoj glazbi. Tonski sustav, koji je do sada vrijedio, srušen je i proširen atonalitetom, dodekafonijom, serijalizmom i aleatorikom, istraživanjem svijeta šumova, novim tehničkim zvučnim materijalom i elektronikom. Skladatelj se tako u potpuno slobodnom zvučnom području osjeća nespontan. Naše dosadašnje notno pismo nije više dostatno. Visine, jačine i boje tonova zahtijevaju nove znakove. Tradicionalna partitura je u novoj glazbi postala već djelomice besmislena i neupotrebjiva jer nije u stanju da obuhvati »nove zvukove«. Čisto zanatski gledano, glazbenik se mora potpuno preorijentirati.

S obzirom na tu glazbenu revoluciju i nehotice se postavlja pitanje: mogu li se svi ti tonski i zvučni eksperimenti smjestiti unutar pojma »glazba«?

Ako vjerujemo u jedinstvo umjetnosti i života, ne pokazuje li nam se tada stvaralac ovih zvukova sklonih kaosu, kao tumač divlje uzburkanog vremena, vremena koje u sve sumnja? I sami temelji glazbene umjetnosti dovedeni su u pitanje. Takozvana glazba se iznova otkriva. Instrumenti se više ne koriste prema svojoj prvobitnoj namjeni. Ljudski glas se uz pomoć mikrofona i magnetofona svijesno otuđuje. Izgleda da je u ovo vrijeme sve dozvoljeno. Ovo vrijedi za današnju umjetnost, za umjetnike ozbiljnih težnji, ali i za one koji se za njima povode i možda žele profitirati. Stručna kritika je često nesposobna prosuditi smjele pokušaje ili se boji da ne bude nazadna. Možda su nam potrebna nova mjerila a da ne napustimo stara, mjerila očuvana u majstorskim djelima prošlosti.

Sigurno ni među avangardnim djelima neće nedostajati duhovne tematike dok god među stvaralocima bude vjernika, pogotovo na području duhovne glazbe koja je u odnosu na liturgijsku glazbu slobodnija u izboru sredstava umjetničkog izražavanja. Uostalom, to je već pokazao dosadašnji razvitak glazbenog stvaralaštva.

Ipak nastaje pitanje da li su ovi novi glazbeni, odnosno zvučni fenomeni primjenjivi u liturgiji. Po mom je mišljenju odgovor na ovo pitanje niječan, ako se radi o svim mogućim oblicima radikalnih težnji elektronike, aleatorike i serijalizama. Sva ova nastojanja, naime, žele otkloniti svaki melodijski sadržaj, a to znači onemogućiti čovjeku da pjeva. A ipak središte cjelokupne liturgijske glazbe jest i ostaje čovjek koji se moli i pjeva Bogu. Čovjek, dakle, mora biti mjerilo i usmjeravatelj liturgijskog glazbenog razvitka.

U svojoj knjizi »Osnovi glazbe u ljudskoj svijesti« Švicarac Ernest Ansermet raspravlja o su-

vremenim glazbenim težnjama i dolazi do slijedećeg zaključka: »Tonalnom se zokonu ne može izbjeći jer je to zakon našeg sluha«. Upravo se to pokušava u atonalnoj i dodekafonskoj glazbi, da se o elektronici i ne govori. Djela serijalne i punktualne tehnike prečesto ostavljaju dojam da suzbijaju svaku tradicionalnu melodijsku i harmonijsku kategoriju u korist dinamičkog i zvučnog šoka. Nije nikakvo čudo da je ova vrsta nove umjetnosti dospjela u ezoteričnu usamljenost, usprkos tome što novu glazbu, poput velikodušnog mecene, potpomaže radio koji ipak u takvu glazbu može ponuditi svojim slušaocima jedino u ekskluzivnim noćnim programima. Udaljavanje od čovjeka kao mogućeg pjevača vjerojatno je razlog sve veće udaljenosti između stvaralaca takvih djela i njihovih mogućih slušalaca.

Nepotrebno je govoriti da ova nova glazba nije i ne može biti prikladna za pučko pjevanje. Uoliko je, u svjetlu toga, i značajnije da II Vatikanski ističe pučko pjevanje u liturgiji. Pučko pjevanje, tako i novo liturgijsko pučko pjevanje na materinskom jeziku, treba melodiju. Glazbena tema, glazbeni motiv, dadu se sastaviti, no za melodiju je ipak potrebna inspiracija. Prava melodija nije proizvod razuma, kao što i ne nastaje samo iz zanatske rutine. Ona se skladatelju prikrada iz iracionalnih predjela, mada razum i zanat doprinose krajnjem oblikovanju. Istinska domovina melodije je pučka popijevka. Melodija je smisleni slijed tonova, s unutarnjom i vanjskom simetrijom, koja predstavlja izvjesnu zakonitost. Ovo ne mora bezuvjetno vrijediti i za glazbenu temu. Ukoliko se kroz glazbenu povijest sve više bližimo sadašnjosti toliko su kompliciranije tvorevine koje se jedva mogu nazvati melodijom.

Koliko god se mi smjeli radovati i isticati pučko pjevanje u liturgiji, toliko je potreban daroviti skladatelj napjeva za nove pjesme koji je za to prošao dobru školu. Upravo zato ne smijemo opteretiti pučko pjevanje glazbeno bezvrijednim tvorevinama, dokle god imamo na raspolaganju sačuvano blago crkvenih popijevaka. U ovome je njemačko govorno područje u odnosu na druge narode u zavidnom položaju. Stoga liturgijska popijevka našega doba uistinu ne treba da bude postavljena; jedino moramo odbaciti iluziju da se

u par godina može stvoriti ono što mora nastajati stoljećima.

U ovoj situaciji crkveno-glazbena škola našega doba može mnogo doprinijeti da bi se održao zdravi pučki glazbeni život čije se izvorište mora i dalje nalaziti u puku koji pjeva u svojim obiteljima školi i crkvi. Imamo i zborove. Potcjenjivati ih mogu samo shvaćanja tuđa vremenu u kojem živimo. Župne zajednice i zborove može zadovoljiti samo onaj crkveni glazbenik koji je stručnjak, umjetnički uvriježen u bogatoj crkvenoj glazbenoj tradiciji, otvoren za sve nove glazbene fenomene našega doba, dosljedan u ispunjavanju svog liturgijsko-glazbenog zadatka, odlučan da odvoji svetu glazbu od profanih i neumjetničkih pojava.

Završio bih mišlju francuskog filozofa Gabrijele Marcela, koju je izrekao u govoru na ostvaranju Salzburških svećanih igara 1965, i primijenio bih je na crkvenu glazbu. On je glazbu nazvao »domovinom duše«. Ako ovo vrijedi za cjelokupnu glazbu, još u dubljem smislu vrijedi za svetu glazbu. Ne možemo zanemariti činjenicu da svijet u kome živimo, koji nas oblikuje, a istodobno i krivo oblikuje, stoji sve jasnije u znaku »otuđenja« i »bezzavičajnosti«. Stoga smijemo s G. Marcelom postaviti pitanje: nisu li atonalnost i proces tehniciziranja u današnjoj glazbi rječiti znaci za to? Ako je tako, onda bi trebalo braniti, a možda i spasavati duhovnu domovinu svete glazbe koja je stoljećima stvarana. Ova »domovina duše« u čudesnim melodijama (Paul Hindemith) gregorijanskog korala, u uzvišenoj polifoniji Palestrine, u orguljaškom djelu J. S. Bacha — da nabrojimo samo nešto iz crkveno-glazbene riznice, koja bi se mogla nazvati i samo ugodnim odrazom one druge, nebeske domovine — mora ostati pristupačna ljudskom uhu i liturgiji budućnosti; tim više što gotovo opća urota nastoji, u manijačkom traženju novoga i izvrtanju duhovnih vrijednosti, lišiti duše našu zemaljsku domovinu.

Dragi svećeniče i prijatelju, Ferdinande Haberl na tvom putu iz tvog zavičaja Regensburga u Rim, ostaje ti ovdje »domovina duše«. Riječima kardinala Faulhabera izražavam želju sviju nas: neka tvoj rad na području crkvene glazbe u Rimu služi kulturi i istodobno duši svake kulture! Od srca ti želim Božji blagoslov!

Prevela: Snježana Kulešević