

ČLANCI

Glazbena retorika i njeno značenje za razumijevanje barokne glazbe, osobito glazbe J. S. Bacha

Meister Hubert

Prijevod: Miroslav Martinjak

(nastavak)

Tijekom izlaganja o naslovu u predhodnom članku već je ponuđeno podosta primjera iz kojih je očito da baroknu glazbu treba doista poznavati, ukoliko je želimo adekvatno razumjeti. Dakle, treba naučiti zakon baroknoga glazbenog jezika i njegove gramatike.

O retoričkim figurama bit će riječi nešto kasnije, a sada će pozornost biti usmjerena na strukturu i analizu - raščlambu barokne skladbe, tj. oblika.

U XVII. i XVIII. stoljeću sistematizirana je i detaljno razrađena sveza između retorike i glazbe. Glazba je shvaćena kao govor i to ne samo kao retorska gesta, deklamacija, svojevrsna artikulacija, nego kao glazbena invencija u kojoj treba pronaći glavnu misao glazbenog govora. Kao što u oblikovanju višedijelnog govora imamo dispoziciju (*dispositio*) također pronalazimo to i u gradnji glazbenog djela. Kao što govor mora imati određeni jezik (*elocutio*), razradbu i razne formulacije, isto to mora imati i glazbena skladba. »Izum (govora) mora posjedovati vatrenost i duh, usmjerenje i pravu mjeru, hladnokrvnu razradbu i promišljenost.«¹ Činjenica da *elocutio* treba biti hladnokrvan i promišljen, iznenađuje većinu nas, tim više, jer znamo da način govora i razradba treba slušatelja emocionalno pokrenuti, psihološki uvjeriti, zahvatiti i ovladati njime - dakako na temelju djelotvorne dispozicije govora (*dispositio*), poglavito pomoću izabranih odgovarajućih glazbeno-retoričkih figura. Ovo konkretno znači kako npr. Bach, kod onih mjesta koja slušatelje dovode do suza (i trebaju dovesti do suza), nipošto sam ne treba plakati. Njegova je zadaća samo u tome da prikladne figure sastavi tako da uistinu proizvedu željeni učinak.

Vratimo se natrag dispoziciji. Govornik ili skladatelj mora svoje misli staviti u neki red i slušatelja logički i psihološki uvjeriti. Njegova zadaća jest trostruka: *docere, movere, delectare* (poučiti, oduševiti, razveseliti). On je želio svoje gledište prenijeti na slušatelja i uvjeriti ga u to, emotivno ga pokrenuti i s njim komunicirati. I u tonskom govoru ide se za tim da se glavna misao osvijetli s raznih strana, što znači da se ponovi u pojedinim stupnjevima s djelomičnim promjenama i prenese u svijest slušatelja. Njega treba u određenom trenutku retorski upitati, zainteresirati i načinom izlaganja staviti u sumnju, a to se u glazbi može postići protutemom, izvrtanjem teme kao i harmonijsko-melodijskim kontrastima itd. Sve to služi zato da glavna misao ili ideja dođe što jače i određenije do izražaja. Tako se u nekoj fugi glavna tema može staviti u sumnju raznim skraćivanjima teme i drugim tehnikama, a eventualno prema kraju fuge, augmentacijom (povećavanjem) ili diminiacijom (smanjivanjem), tema se može snažno istaći i veličati kao pobjednica uslijed svih proturječnosti. Odstupanja od ispravne glazbene rečenice i pribjegavanja kršenju pravila nisu zabranjena već su potrebna u službi afektivnih iskaza. Stoga u dispoziciji (*dispositio*) treba znati razlikovati između *ordo naturalis* (uobičajeno, normalno) i *ordo artificialis* (umjetno, neobičajeno), a u tom načinu je upravo važno svako odstupanje od uobičajenoga i svagdanjeg i to treba prepoznati i pravilno interpretirati. Glazbena dispozicija (*dispositio*) je u početku trodjelna baš kao i neki literarni sastav koji ima *exordium* (uvod) *corpus carminis* (glavni dio) i *finis* (kraj). Kasnije, i u glazbi, analogno raščlambi govora kod Kvintilijana koji je u barokno vrijeme bio mjerodavni autoritet, postoji također veoma razgranata podjela. Premda je tako preporučeno i zamišljeno u traktatima govorništva, ipak bi se radilo o »pretjeranoj pedantnosti...«, kada bi netko u svakoj melodiji želio skrupulozno tražiti sve uvedene dijelove u određenom redu², što odgovara retoričkim udžbenicima, jer se niti tamo dispozicija (*dispositio*) ne shvaća kao nešto obvezujuće. Što je govor bio umjetničkiji, to se manje ravnao prema nekim određenim shemama.

Glazbeni primjeri koje uzimamo iz *Orgelwerke* ne znače da su retoričke figure prisutne samo u Bachovim djelima. Naravno, Bach je bio jedan od najvećih glazbenih govornika, a na orguljama mogao je najlakše izvesti svaki pokus. Tako je za skladatelje baroka bilo sasvim normalno skladati preludij i fugu u skladu svečanosti koja se slavi i k tome pripasati figure koje govore i koje je slušatelj mogao prepoznati i koje su budile u njemu izvanglazbene asocijacije, slično kao kod slušanja kantate. Tako Bach ne bi za Bogojavljenje izabrao *Preludij u h molu* (s jakim figurama koje dočaravaju patnju u korizmenom vremenu).

Exordium (uvod), početak mora slušatelja trgnuti i probuditi njegov interes. »U njemu se mora prepoznati svrha i cijela namjera glazbenog djela..., slušatelja na to pripremiti i probuditi njegovu pozornost.«³

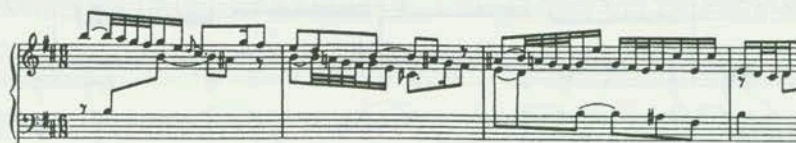
Primjer 1: *Toccatu i fuga u d, BWV 565*, početak *Toccate* i tema fuge.



Ovaj najviši mogući početak na tonu *a* u *d* molu u punom zvuku orgulja (Bachova klavijatura išla je do c^3) iznenađuje slušatelja jer redovito se orguljaša ne vidi u koncertnim dvoranama ili crkvama pa je uvijek zagonetno u koji tren će početi.

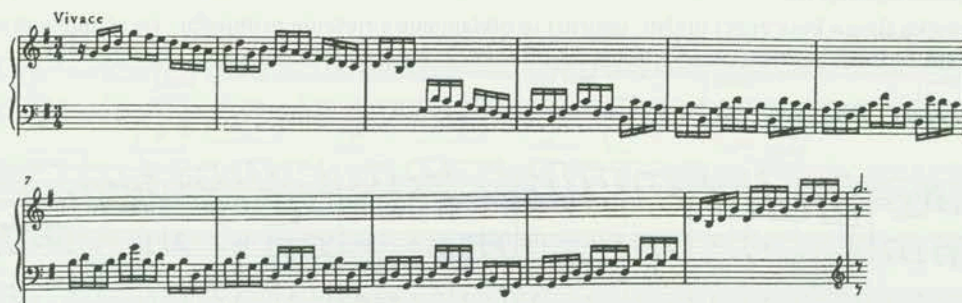
Kao što je vidljivo iz teme za fugu, *exordium* donosi svrhu i cijelu glazbenu namjeru i priprema slušatelja na sadržaj glazbenog govora. Osim toga ovaj početak pokazuje snažan Bachov temperament.

Primjer 2: *Preludij u h-molu, BWV 544*: takt 1 - 3.



I *Preludij u h-molu, BWV 544*, počinje najvišim mogućim tonom *h* i najavljuje zajedno s kontrapunktističkim oktavnim skokom prema gore nečuveni, neobičajeni i visokopatetični karakter onoga što slijedi. Veliki *katabasis* (pokret prema dolje) i disonance pune napetosti podvlače bolni afekt. Kontrapunktističko oblikovanje koje u jednom preludiju nije očekivano također najavljuje da će cijeli preludij biti velikog intenziteta. Sasvim drugačije – efekti radosti, pouzdanja – javljaju se u preludiju *G-dur, BWV 541*, gdje se pojavljuju melodijski pomaci *anabasis* (melodijski pokret prema gore) koji dižu melodiju prema nebu, a iza toga izmjenjuju se melodijski pomaci *gore-dolje*, ali ipak temeljni melodijski smjer ostaje *anabasis*.

Primjer 3: *Preludij G, BWV 541*.



Istu značajku ima preludij u *D duru, BWV 532* sa *anabasis* u pedalu koji se pojavljuje nakon tonova sličnih fanfari.

Primjer 4: *Toccatu u C, BWV 564*: takt 1 - 2 i takt 13.



Ova *Toccatu u C duru, BWV 564* počinje pitanjem nakon kojega odmah slijedi odgovor: u prvom taktu od tonike do dominante je pitanje i tada od dominante do tonike slijedi odgovor. U drugom taktu nalazi se završno formuliranje: tonika - dominantna - tonika. Isto to pojavljuje se još jednom, ali u jako zbijenom obliku na početku pedala solo u trinaestom taktu. To je na samom početku najava da će slijediti dugi dijalog.

Kako izražajno snažan može biti *Exordium* već smo vidjeli prošli puta u *Preludiju* BWV 543, dvostruki *passus duriusculus* i *katabasis* pojačavan sinkopama i tu nema sumnje da je Bach već na samom početku želio reći da će sadržaj govora biti pun boli i patnje. Nešto slično susrećemo u *Exordiumu Fantazije* u *c molu*, BWV 537 u kojem se pojavljuje figura *Exclamatio* (uzvik) značajno pojačana imitacijama (U ovoj *Fantaziji*, kao i u nekolicini drugih djela *Exordium* i *Narratio*⁴ [pripovijedanje] ne daju se razdvojiti).

Može također biti da djelo nema *exordium* i da Bach odmah ide *in medias res* i neposredno nas konfrontira s glavnim mislima kao npr. u *Preludiju* u *e-molu*, BWV 548. U takvim slučajevima glavne misli moraju biti vrlo snažne, tako da slušatelja »gotovo na silu, bez pripreme, zainteresiraju i dovedu do suosjećanja.«⁵ Bach je, dakle, poznao različite mogućnosti i bez *exordiuma* pobuditi pažnju i odmah na početku objasniti o čemu se radi. Tako u nekim slučajevima kratak *exordium* ima ulogu da samo predstavi tempo i tonalitet.

U puno slučajeva su *Exordium* i *Narratio* jedan u drugoga priklješteni. *Narratio* i *exordium*, u tom slučaju trebaju glavne misli i cijelu raspravu nagovijestiti. Preludij u *h molu*, BWV 544, pokazuje što se podrazumijeva pod *Narratio*.

Primjer 5: *Preludij* u *h-molu*, BWV 544: takt 4-7.



Od 4. takta zvone karakteristične ritmičke figure koje smo čuli na početku ali sada u polutaktovima i nad orguljskim basom u pedalu (ovdje u *distendente maniera*, što znači u visoko patetičnom izrazu.⁶) Jezik više nije kontrapunktički nego načinjen po generalbasu; izmjenjuju se pokreti *katabasis* i *anabasis*, a u taktu 6/7 vraća se figura *katabasis*. Tu se pojavljuje snažnije oblikovanje disonanci, a istovremeno i harmonijsko proširenje preko tonike i dominante. Preokret temeljne harmonije dolazi nakon figure *Exclamatio* u taktu 7.

Propositio – »istinsko izlaganje« – tonski govor, razvija se u tijeku skladbe uvijek u novom obliku i to u živom *pro* i *contra* načinu. Kod koncertnih skladbi prepoznajemo ovo »istinsko izlaganje« obično u tematskim upadima sologlasova, a u orguljskim djelima je to često prepoznatljivo u pedalskim upadima. U *propoziciji* (*propositio*) se teži za uvijek novim harmonijskim ugođajima.

Confutatio (retorička figura koja znači utaziti, umiriti) je otklanjanje i rješenje primjedbi. To se može prepoznati upadljivim gomilanjem ligatura.

Primjer 6: *Preludij* u *C*, BWV 547: takt 20-30.



Primjer počinje glavnom temom koja je dijelom pojačana kroz paralelno vođenje glasova (u decimama), a dijelom kroz protupomake koji dočaravaju proturječnost. Ta proturječnost se pojačava ligaturama u tenoru pa cijelom glazbenom rečenicom prevladavaju kontrastne figure. Tu nastupa modulacija u *F dur*, što znači harmonijsko silaženje (od *G* tonaliteta), pa i ta silazna tendencija predstavlja suprotnost prvobitnoj uzlaznoj tendenciji *C-G*. Od 25. takta postoje samo još ligature i njihovo rješavanje figurama koje su izvedene od glavne teme, a od takta 31 glavna tema se opet javlja.

Confirmatio (u retorici znači potvrđivanje, dokazivanje, obrazlaganje) je snažna, umjetnička potkrepa *propozicije*.

Primjer br. 7a: *Fuga u G-duru, BWV 541, t. 63-71*

Od 63. takta izgrađuje se *confirmatio*, kojim očito treba završiti fugu: po prvi put u ovoj fugi čujemo teme u stretti, koja se razvija uzlazno; u basu čujemo odgovarajuću figuru-komentar, živahnu, »bez daha nadolazeću« u *gradatio* (uzlaz putem sekvenciranja), koja će biti zamijenjena nastupom teme.

Ali upravo tu, iznenada, takoreći »falš«, nastupa mala seksta umjesto velike (b umjesto h) i nagoviješta da bi se moglo dogoditi nešto posve drugačije.

Doista, disonance snažno prevladavaju, smjer se mijenja prema *katabasis*, naime, one posve prolaze od diskanta do tenora, a na jednoj se disonanci sve slama; na ovom kasnom mjestu posve je neočekivan preokret tako radosnoga, razveseljavajućeg tonskog govora. Ovo mjesto razvija se, dakle, kao prigovor, kao »protuargument«. Sada, nakon uvjerljivog prigovora osnovnoj temi kompozicije, nastupa ne manje postojan *confirmatio*:

Primjer br. 7b: *Fuga u G-duru, BWV 541, t. 71 do kraja*

Tema jedini put nastupa dvaput u stretti, to znači u osnaženom izrazu i pritom ide od temelja do »najviših tonova«, obuhvaća okvire cjelokupne »argumentacije«. Istinski kraj fuge dostiže se zadnjim tonom teme u 79. taktu: ležećim tonom u diskantu i nastupom teme u altu *peroratio* - završna riječ, potvrđuje još jednom izričito glavnu misao djela. Bas zatim, dodatno držeći temeljni ton kao orgelpunkt, potvrđuje nepokolebljivost temelja ove cjeline. Uz diskant (ležeći ton), on slikovito kao i zvučno pokazuje čvrstoću i neporecivost izrečenoga.

Peroratio, završna misao treba biti formulirana tako da slušatelj dobije uvjerljiv dojam. Primjer smo vidjeli kod fuge u G-duru. Posve drugačije to izgleda npr. u *Preludiju C-dur, BWV 545*, gdje putem figure *complexio* isti dio, koji je uvod tonskog govora, tvori i njegov završni dio. Ovaj način *peroratio* ima nešto sa završnim »Quod erat demonstrandum«. Slično je i u *Fugi e-mol BWV 548* i *c-mol BWV 537*.

No, sve se može razvijati i posve drugačije: nakon što se dokuči kraj, sve najedanput postaje upitno:

Primjer br. 8: *Sonata br. 5 C-dur, BWV 529, 2. stavak - Largo, završni taktovi.*

Iznenadujući preobražaj nakon istinskog kraja stavka (to znači udarom na prvu u predzadnjem taktu), k tome i zasto (prekid) na nestvarnom završetku znače pitanje i dvojbu, jer će se nakon dostizanja harmonijskoga i formalnog kraja stavka nanovo postaviti pitanje harmonije i forme, na koje će biti odgovoreno tek u idućem stavku. Ako se ovakav slučaj, npr. u *Fantaziji u c-molu, BWV 537*, još i kreće u uobičajenim granicama barokne harmonije, tada isti primjer u *Sonati u C-duru, BWV 529*, djeluje obeshrabrujuće. Naime, poluzavršetak na E je kako tonski, tako i po značenju tonaliteta vrlo udaljen od neposredno uz sebe pripijenog C-dura.

Osobito djelotvoran kao kraj je *peroratio ex abrupto*. O tome je već bilo govora u prvom članku. Štoviše i zbog toga što je glazbeni dramatičar Bach ovakav završetak naročito cijenio. Ovakav završetak ostavlja slušatelja iznenađenog, sluteće zgranutog. Kako, dakle, svirati ovakve završetke?

Nerijetko se čuje da se kratke završne note izdržavaju isto tako dugo kao i nota koja ispunja cijeli takt s fermatom. Zašto neki izvođači ne diferenciraju ono što je Bach izrazito razlučio? Postavlja se još jedno pitanje: ako preludij završava ovakvim *peroratio ex abrupto*, trebaju li se pauze u potpunosti izdržati prije nego li počne fuga? Ili treba početi ranije? Ako da, kada točno? Kakva je relacija tempa između preludija i fuge, ako je - kao kod *BWV 544 h-mol* ili *BWV 547* - preludij u 6/8 mjeri, odnosno 9/8 mjeri, a fuga u 4/4 mjeri?

Pitanje se postavlja osobito uporno, ako fuga kao glavnu misao preuzima istom završnu riječ preludija - sredstvo govorništa, figuru *anadiplosis*, kao što je slučaj u *Preludiju i fugi u h-molu, BWV 544*.

Primjer 9: kraj preludija, početak fuge u *h-molu, BWV 544*.

Eto nas kod najzanimljivijeg pitanja: kakvo djelovanje na interpretaciju ima poznavanje glazbene retorike, posebno *dispositio*?

Danas se sve više govori o svojevrsnoj »retoričkoj interpretaciji«. Što si predočiti tim pojmom? »Retorička interpretacija« je nešto više nego nekakvo »pokretljivo«, »živahno« sviranje.

Kao što je govornik uvjerljiv ne samo zbog živahnih gesti i tremola u glasu, nego i stoga što on i ima što reći, a i znade o čemu govori, tako i glazbeni govornik mora »znati« o čemu govori. »Znati« znači u prvom redu da je pravilno pojmiio afekt (duh, unutarnje kretanje) djela.

To znači da izvođač mora pojmiti značenje odlučujućih nosećih figura tonskog govora. Pritom mora međusobno rasporediti različite figure kako bi osnovni izraz, kao i njegove diferencijacije i protuargumenti, bili jasni te međusobno stajali u pravilnom odnosu. Izvođač mora potpuno razumjeti cjelinu, kako bi mogao djelotvorno predočiti govor, odgovor, argument, prigovor i opovrgavanje prigovora. Primjerice, mora prepoznati preobražaj argumenta u prigovor. Sve što je ovdje rečeno, za nas nikako nije lak zadatak. Ali, svakako je potrebno prionuti ovom zadatku, pa i uz mogućnost da se pri tome zabunimo.

Već samo razumijevanje barokne glazbe kao tonskog govora, a ne samo kao apsolutno čistog sviranja tonova, može mnogo pridonijeti djelotvornosti karakterističnog kretanja ove glazbe; prema baroknom uvjerenju glazba je govor koji ima više toga zajedničkog s govorom u uobičajenom smislu te riječi, nego što to danas mislimo. To je govor, koji se ne samo osjeća, nego ga poznavalac i razumije. Primjer: svaki će čovjek riječ, koju ponavlja, intonirati drugačije nego prvi put. Ako to ne učini, njegovo bi govorenje djelovalo bez duha, pa i besmisleno - kao da ne zna što govori. Nemoguće je da u glazbi ne bude ponavljanja, osim ako bi ona izgubila svaku razumljivost. Baš otuda ona ima izgrađenu nevjerojatnu mnogostrukost i fantastičnu lakoću variranja kakva se ne može naći ni u jednom području ljudskog izražavanja. Tu će se naći doslovno ponavljanje na istom stupnju, na nekom drugom stupnju, s manjim promjenama intervala, sazvučja, broja glasova, proširenja, skraćivanja, augmentacije, diminucije, koloracije itd., sve do jako variranih ponavljanja, kada osnova uopće više nije prepoznatljiva.

Kao što je rečeno, u govorništvu nam izgleda prirodno da riječ ili rečenica zvuči drugačije ako je ponovimo. Jednako smo osjetljivi kada se radi o nečemu što je previše ili premalo; ako je ponavljanje prezanosno, ubrzo postaje nepodnošljivo. Ako zvuči uvijek isto, počinje nas tištiti sumnja da s govornikom »nešto nije u redu«. Kada samo pomislimo koliko istozvučnih, nediferenciranih ponavljanja nude neki izvođači ljubiteljima glazbe!

Upravo na točki (in puncto) ponavljanja može izvođač, informiran o glazbeno-retoričkim principima, puno postići: npr. uvjerljivo (snažno) ponavljanje nećemo zamijeniti s jekom; današnje tzv. sekvence interpretirat će se u smislu njihovog stvarnog naziva kao *gradatio*, *climax*, *auxesis*, što znači potrebnom težinom i uz diferencirajuću artikulaciju. Radi se, naime, o usponu koji se postiže ponavljanjem na nekom drugom stupnju, kao što se u govorništvu misao iznosi intenziv-

nije, ako je se ponovi drugim riječima. Premještanjem (na drugi stupanj op. p.) pokazuju se ne samo drugi zvučni aspekti – osobito kod neujednačenih raspoloženja – već i uspon afekta u pozitivnoj, uzlaznoj ili negativnoj, silaznoj tendenciji. Ovakvo shvaćanje sekvenci rasvjetljava također činjenicu da Bach za svoje »sekvence« nikada nije uzimao »bilo kakav« materijal, već je »sekvencni model« izvodio iz značajnih misli. (Naravno da u baroknoj glazbi ima mnogo sekvenci o kojima bi Goethe rekao: »Narasla trica postaje široka, ne snažna«). Ali ne smije se zaboraviti da je glazba u ranija vremena bila skladana za neposrednu potrebu – i uporabu! – i da je do nas doprlo mnogo glazbe koja je bila roba kratkog trajanja.

O interpretaciji *dubitatio*, figuri dvojbe o vlastitom iskazu, a i retoričkog pitanja, bilo je govora u prošlom članku. Kada bi glumac izvodio monolog Hamleta ili govor Marka Antonija i pritom izgovarao retoričko pitanje ili pravi *dubitatio* uobičajenim govornim ritmom i tonom, ispaao bi pred obrazovanom publikom smiješan. Ali tko jamči glazbeniku, koji retorički interpretira jednu usporedivu melodiju i ne broji pauze, već unutarnju nesigurnost koja dolazi do izražaja u *dubitatio*, da će ga slušatelji pravilno razumjeti? Pače, po pauzi određenoj patosom mjesta i ne normiranoj metrički, potresenost u napetosti nečujnog pretvara se u čujno, a time i u čuvstveno. Tko njemu, dakle, jamči da će ga slušatelji pravilno razumjeti, da mu neće biti zamjereno kako ne može niti izdržati takt?

U glazbenoj teoriji, kao i među izvodačima, nije malo onih koji glazbenu retoriku promatraju sa skepsom, štoviše protiv volje, i koji je smatraju zabludom.

Kako god bilo, čak i bez retorike, Bachovo bi stvaralaštvo moralo prema riječima glavnog teoretičara Hans Joachima Mosera, biti već jednom »zatvoreno radi preuređenja«. Bez *trial et error* glazbena teorija i interpretacija neće izaći na kraj. Pokušaj se svakako isplati. Jer studij glazbene retorike može voditi prema značajno produbljenoj spoznaji barokne glazbe, a za izvodača može značiti izvor novog nadahnuća.

BILJEŠKE:

¹ Mattheson, *Capellmeister*, 241, § 37.

² Mattheson, *Capellmeister, Vorede*, XIV, 25; »... kod svake melodije kao i kod svake skladbe

³ Isto, 236 f., §§ 7 - 13.

⁴ »... Gotovo je isto i u nekom izvještaju, pričanju, kroz koje se nagoviješta mišljenje i osobina izlaganja...«

⁵ Usp. J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, vol. 1. Leipzig 1788. (Graz 1967., Priredio: O. Wessely), str. 51. § 100.

⁶ Usporedi »Wohl an dem Kreuze lange« (koji je visio na križu) u velikoj obradi koralu *O Mensch, bewein dein Sünde gross* (Oh, čovječe oplakuj svoje grijeh) na kraju prvog dijela muke po Mateju.

(nastavlja se)

Mons. Valter Župan, novi krčki biskup



Apostolska nuncijatura u Republici Hrvatskoj priopćila je da je u subotu 31. siječnja u Vatikanu točno u podne objavljeno ovo: »Sveti otac Ivan Pavao II. imenovao je mons. Valtera Župana, dijecezanskog administratora krčke biskupije, za novoga krčkog biskupa.»

Mons. Valter Župan rođen je 10. kolovoza 1938. godine u Čunskom, Mali Lošinj, u uzornoj kršćanskoj obitelji. Gimnaziju je započeo u zadarskom sjemeništu, a završio u sjemeništu u Pazinu. Filozofsko-teološki studij pohađao je također u Pazinu, jer je u to vrijeme Visoka teološka škola iz Rijeke bila premještena u Pazin.

Za svećenika krčke biskupije zaređen je 8. srpnja 1962. godine, te je bio na ovim dužnostima: župni vikar u Malome Lošinj od 1962. do 1970., župnik i dekan u Omišlju od 1970. do 1974., župnik i dekan u Cresu od 1974. do 1979., župnik i dekan u Malome Lošinj od 1979. do 1989., generalni vikar krčke biskupije od 1989. do 1997., dijecezanski administrator krčke biskupije od 6. listopada 1997. do danas.

Mons. Župan je također član raznih vijeća u krčkoj biskupiji i tajnik Vijeća za obitelj pri Hrvatskoj biskupskoj konferenciji.

Za krčkog biskupa zaredio ga je 15. III. 1998. sadašnji nadbiskup zagrebački mons. Josip Bozanić uz suzareditelje nadbiskupa riječko-senjskoga dr. Antona Tamaruta i porečko-pulskog biskupa mons. Ivana Milovana. Nazočna su bila oba hrvatska katedrala, apostolski nuncij u našoj zemlji te gotovo svi biskupi u Hrvata i mnoštvo vjernika.

G. K.