

Tomasz Jasiński

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

Totus Tuus. Muzyka i modlitwa w korespondencji dusz

W samotność weszła Niewiasta. Weszła i stale wchodzi.
Widzę Ją, jak podąża drogą wszystkich ludzi, którzy wciąż pytają o mnie.
Ja jednak odwracam ich uwagę ku Niej i pytam, czy Ją znają.
Wtedy milkną i zaczynają patrzeć w Jej stronę.

Karol Wojtyła, *Promieniowanie ojcostwa*¹

Korespondencja dusz. Takie słowa przychodzą na myśl, gdy słuchamy chóralnego *Totus Tuus* Henryka Mikołaja Góreckiego i wczytujemy się w modlitwy maryjne Jana Pawła II. Dzieło Góreckiego, ofiarowane „Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II na Jego III pielgrzymkę do kraju”², już z racji tytułu i dedykacji przywołuje maryjną skarbnicę Piotra naszych czasów. Za sprawą wszakże swojego wnętrza wywołuje rezonans szczególny: ze skarbnicy tej wydobywa słowa i myśli jawiące się jako duchowe zwierciadło zapisanej w kompozycji muzycznej mowy dźwięków. Zwierciadło na tyle wyraźne i pełne, że można je – równocześnie – ustawić w pozycji dzieła pierwotnego, „oryginału”, którego odbitym wizerunkiem stają się tony muzyczne. Dzieło muzyczne i dzieło modlitewne stają tu wobec siebie niejako na jednej linii. Nie chodzi w tym wypadku – za-

¹ K. Wojtyła, *Promieniowanie ojcostwa*, [w:] K. Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, wybór M. Skwarnicki, J. Turowicz, red. W. Bonowicz, M. Romanek, Kraków 2004, s. 451–452.

² Przytoczona dedykacja widnieje w edycji dzieła opublikowanego jako faksymile autografu kompozytora. H. M. Górecki, «*Totus Tuus*» na chór mieszany a cappella op. 60. Utwór, ukończony 3 maja 1987 roku, jest umuzycznieniem wiersza Marii Bogusławskiej, inspirowanego biskupią i papieską dewizą Jana Pawła II, „Totus Tuus”: „Totus Tuus sum, Maria, | Mater nostri Redemptoris, | Virgo Dei, Virgo pia, | Mater mundi Salvatoris. | Totus Tuus sum, Maria!”. Inspiracją audytywną stało się dla mnie wykonanie Chóru Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego pod dyrekcją Kazimierza Górskiego (*Musica sacra*, Chór Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, dyrygent K. Górski, nagranie na płycie CD, Lublin 1998).

znaczmy – o tego rodzaju zależności i związku, by dla ekspresyjnych uzewnętrznień narracji muzycznej poszukiwać jakiegoś wychodzącego naprzeciw programu literackiego, konkretnej inspiracji, komentarza, ilustracji albo jakiegokolwiek innych, mniej lub bardziej dosłownie pojmowanych, semantycznych oddziaływań czy odpowiedniości. Chodzi tu o wskazanie czegoś ogólniejszego, głębszego zarazem: o zbieżność i wyjątkową bliskość tonów i głosów, spojrzeń, czuć i intuicji, swoistych „mówiących wewnątrz” albo współpromieniujących źródeł, miejsc – krzyżujących i dotykających się nawzajem. Można to właśnie nazwać bliskością dusz; dwugłosem jednobrzmiących duchów.

Tę muzyczno-modlitewną harmonię odsłaniamy w dwóch równolegle prowadzonych dyskursach. Pierwszy (mniejsza czcionka) jest sekwencją analityczno-interpretacyjnych miniatur. Każda z nich stanowi quasi-hermeneutyczną próbę odczytania w kształcie muzycznym konstytutywnych dla niego kategorii i jakości ekspresywno-semiotycznych, jakie jawią się w percepcji obiektywnej i w odczuciach intersubiektywnych; lapidarne, rzecz można, punktowe ujęcia ogarniają wszystkie cząstki formalne dzieła (z pominięciem powtórzeń dłuższych partii i ich nawrotów), rozpatrywane zgodnie z kompozycyjnym porządkiem utworu. Drugi dyskurs to – w naszej intencji – rodzaj kanonicznej parafrazy modlitewno-medytacyjnej maryjnych wypowiedzi Jana Pawła II³, opartej na cytatach z jego tekstów. Rozczłonkowana jest ona na oddzielnie zestrojone obrazy, które towarzyszą kolejnym fragmentom *Totus Tuus*.

³ Bezcennym źródłem maryjnych tekstów Jana Pawła II stało się dla mnie opracowanie ks. Bogdana Giemzy, zawierające bardzo bogaty wybór modlitw i rozważań maryjnych, jakie powstały w ciągu całego pontyfikatu. *Antologia modlitw maryjnych Jana Pawła II*, wybór i oprac. B. Giemza, Kraków 2006. Wszystkie wykorzystane w parafrazie cytaty z Jana Pawła II nieoznaczone w dalszych przypisach pochodzą z tej publikacji (tamże, s. 22–23, 25, 28, 30, 39–40, 42, 47–48, 67–68, 70, 72–76, 82–83, 85–86, 88, 90, 92, 95, 97, 99–100, 104–105, 107, 113, 115–116, 120–121, 126–128, 132, 138, 143, 147, 155, 157, 165, 172–173, 180, 184–188, 194, 203–204, 208, 210, 215, 219, 221, 223, 227, 230–231, 233, 235, 239, 245, 247, 250, 262, 264–265, 274, 280–281, 285, 293, 295, 299, 308, 310–311, 322–323, 333, 343, 355, 362, 378, 381–382, 385–386, 398, 415, 425, 435, 437–438, 442, 449, 456, 460, 475, 507, 515, 553, 555, 716), nadto dwa zaczerpnięte zostały z encykliki *Redemptoris Mater* (Jan Paweł II, *Redemptoris Mater*, [w:] *Encykliki Ojca Świętego Jana Pawła II*, Kraków 2005, s. 378, 401–402). Dla zachowania przejrzystości narracji odstąpiono od zaznaczania wewnętrznych elizji cytowanych fragmentów i wprowadzania odnośników do poszczególnych cytowań. Papieskie słowa są całkowicie wyabstrahowane od okoliczności, czasu i miejsca ich powstania.

Eksklamacja

The musical score is for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass). It begins with a tempo marking 'Lento assai' and a quarter note equal to approximately 63 beats per minute. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) and 'molto espressivo'. The lyrics are 'MA - RI - A MA - RI - A MA - RI - A MA - RI - A'. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Wzniosła, dostojna – miarowe pionowe akordy w umiarkowanie wysokim rejestrze, w *lento assai* i *fortissimo*; dobitna – nasycone brzmienie układu skupionego z *divisi* zdwajających się w oktawach sopranów i tenorów (t. 1-4), altów i basów (t. 2, 4), panakcentuacyjna deklamacja (w t. 1 akcenty iloczynowe i metryczno-harmoniczny: „**Ma-ri-a**”, w t. 2 metryczny i metryczno-iloczynowy: „**Ma-ri-a!**”); narastająca – forma wstępującego paralelizmu akordowego (t. 1/2 postęp akordów *As-dur* i *B-dur*), w t. 2 wyższy rejestr, szersze pole dźwiękowe i 8-głos (wcześniej 6-głos), powtórzenie 2-taktowego zawołania; pełna i harmonijna – integralność i zgodność formy jako pochodne inwersji rytmicznej t. 1 i 2, w konsekwencji również rytmicznej inwersji t. 1–2 i 3–4; symboliczna – 12 akordów („a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu”, Ap 12, 1) w zamkniętej, symetrycznej formie, jednoczącej w sobie liczbę nieba 3 (3 akordy w taktach, 3 współbrzmienia: *as-c-es*, *as-d-es*, *b-d-f*, trójdźwięk jako brzmieniowy punkt odniesienia) i liczbę świata 4 (4 takty, 4 razy „*Maria*”, takt 4/4), dających w rozmaitych kombinacjach (3 × 4) „arcydoskonałą” dwunastkę⁴; dramatyczną, z głosem cierpienia („*Twoją duszę miecz przeniknie*” Łk 2, 35) – przenikliwy dysonans nakładających się w pionie półtonu i trytonu (t. 1, 3); otwarta w przestrzeń – półnutowa apozjopeza (t. 5) „*wywyższa*” wołanie i potęguje jego rezonans.

„Wzywamy Cię, Matko...” Słyszymy tak nam bliski i drogi, uroczysty, piękny i dobitnie brzmiący głos; pielgrzymujący przez lud wierny, kraje i przestrzenie świata, przez umysły i sumienia... Słowa powitalne, sławiące i wielbiące, promieniste i jasne – „*Maryjo! Witam Cię i pozdrawiam – witaj, łaski pełna, błogosławiona między niewiastami Matko Boga i nasza Matko, Święta Dziewico Maryjo – bądź pozdrowiona, Matko Syna Bożego – Tyś jest Niepokalana – zawsze czysta i nieskalana – w chórze błogosławiających Cię pokoleń usłysz także nasz głos...*”. Wraz z nimi, jakże często i jakże dojmująco – w jedynej, zadziwiającej syntezie i harmonii myśli – przebija się uczucie głębokiego bólu, dramat cierpienia wyciskającego piętno na ludzkiej egzystencji i na drodze do

⁴ D. Forstner, *Świat Symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 51–53.

zbawienia. To najpierw jeszcze, gdzieś z mocy żywej wiary i nieustającej pamięci Pisma, przychodzi wspomnienie tamtego cierpienia..., pod Krzyżem, gdy konał Jej Syn: o Maryjo, „Panno Drogi Krzyżowej – Tyś Matką Bolejącą na wzgórzu Kalwarii, gdzie spełniły się słowa: «A Twoją duszę miecz przeniknie»”; a wraz z bólem „stającej u stóp Krzyża” niesie się – słyszymy wyraźnie – dramatyczny i przenikliwy głos tego cierpienia, które stało się nieodłącznym udziałem ludzi. Za nich – za nas – z wielkich i wzniosłych zawołań kochającego serca wydobywają się błagania: „Matko Boża i Matko nasza, przyjmij nasze wołania przepełnione cierpieniem – przyjmij, o Matko Chrystusa, wołanie nabrzmiałe cierpieniem wszystkich ludzi...”.

Pieśń pokory i ufności

Lo stesso tempo ma Tranquillo e DOLCE CANTABILE

Soprano/Alto (S/A) and Tenor/Bass (T/B) parts are shown. The lyrics are: To - tus Ty - us sum, Ma - mi - a, a, a. Ma - ter na - stin Re - demp - to - nis, a, a.

Fragment o charakterze pieśniowym: budowa okresowa, niemal symetryczna, oparta – co jest konsekwencją metryki wiersza – na trochejach. Rozbrzmiewa w środkowym rejestrze, skupionym układzie 4-głosowym, wąskim polu dźwiękowym i w *piano*. Odpowiednio do dyrektywy wykonawczej (*tranquillo, cantabile*) rozwija się niezwykle spokojnie, płynnie, śpiewnie: pole dźwiękowe rozszerza się stopniowo od kwinty, przez sekstę, septymę, oktawę, do decymy, z sekundowo zstępującym basem na tle powtarzanych akordów (t. 6–8), potem (t. 11–14) wychodzi od zakresu decymy i zwęża się do seksty, przy inwersyjnym doborze jedynie trzech współbrzmień i rotacyjnej melodyce idących ruchem przeciwnym głosów skrajnych (t. 11–13); współbrzmienia dysonujące (trójdźwięki z septymą lub z sekstą) są przygotowane, wprowadzane nadzwyczaj łagodnie; oba człony formalne znajdują punkty spoczynku na tym samym współbrzmieniu (*b-es'-g'* w t. 10, 14), co podkreśla substancjalną koherencję całości. To śpiew „skromny”, pełen niezachwianego spokoju i wewnętrznej, niczym niezmałconej harmonii.

... błagania zanoszone z pokorą i ufnością, w całkowitym zawierzeniu. „Z ufnością powierzam Ci...”. Tak jak Ona, „która bezgranicznie zawierzyła Słowu Bożemu”, przyjmując „z pokornym milczeniem i całkowitym oddaniem się wezwanie Najwyższego”, i tak jak wielokroć Ją przyzywamy: „Najświętsza Dziewico Maryjo, pokorna służebnico Pana – Maryjo pełna pokory – która szukałaś woli Bożej i stałaś się oblubienicą Ducha Świętego i Matką Syna Bożego”, tak i teraz, w pokornej modlitwie i „z wielką ufnością w Jej matczyną pomoc”, napełnieni szczerą wiarą oraz niewzruszonym pokojem ducha prosimy: „przygarnij do Serca, o Matko, lud tęskniący za tym, co utracił, ale który nie przestaje ufać – czuwaj, aby człowiek umiał głębiej ufać Bogu”.

Czyż jest pośród rodzaju ludzkiego doskonalszy wzór ufności i pokory? I czyż jest doskonalszy jego Owoc, tak święty, błogosławiony i zbawiający?... Maryja – „niezwykle arcydzieło Bożej Łaski. Na Ciebie niech patrzą z ufnością, bo Ty jesteś obrazem tego, czego Bóg dokonuje w człowieku, który Mu zaufa”.

Chryste, Synu Maryi Niepokalanej, „przyjmij w Sercu Matki całą naszą ufność...”.

... i prostego serca

Handwritten musical score for Soprano (S) and Tenor/Bass (T/B). The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It features two systems of music. The first system is marked "poco espressivo" and "poco meno p." and contains the lyrics "Ma - ter mun - di Ma - ter mun - di". The second system is marked "poco allarg. e dim." and contains the lyrics "Ma - ter Sa - va - tis m. s. p.". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Segment zespolony z poprzedzającą go częścią „Virgo Dei, Virgo pia” (t. 15–19), pod względem materiałowym niemal identyczną z odcinkiem „Totus Tuus sum, Maria” (t. 6–10) i stanowiącą jego kontynuację formalną. Przy pewnych podobieństwach strukturalnych wobec wskazanych partii (pieśniowość, melodyka basu) pojawiają się nowe elementy – trzykrotne powtórzenie „Ma-ter...” w fakturze bogatszej brzmieniowo (5- i 6-głos), wyższy rejestr sopranu, melodycznie aktywniejszego tu, rozśpiewanego, i inny charakter wyrazowy. Muzyka staje się tutaj nad wyraz prostą, bezpośrednią chwałbą. Swoją quasi-tanecznością nasuwa nieodparte konotacje z tym, co ludowe,

zwykle, w najszlachetniejszym rozumieniu – naiwne, niemal dziecięce (zwłaszcza faza kadencyjna, t. 25–27). To jakby refleks piosenki, śpiewanej z nieskrywaną prostotą, szczerością; a trzykrotne „Mater...”, wiernie powtarzane przez sopran w wyższym rejestrze (t. 20–24), staje się zarazem „odpowiedzią” Maryi – matczynym płaszczem rozpostartym nad ludźmi. Wszystkie te odczucia i skojarzenia wzmacnia bezpośrednie ponowienie całego odcinka (t. 28–36).

... tę również ufność – zwłaszcza – która rodzi się i wzrasta w sercach prostych, patrzących z nadzieją i wiarą dziecka. Tak, „Maryjo, wspomagaj zawsze „prostych i ubogich”, którzy szukają Ciebie w swojej ludowej religijności. Oblubienico wszystkich dusz nawiedzonych prawdziwą mądrością, a zarazem dziecięcą prostotą i tą ufnością serc, która przewyższa wszelką słabość i wszelkie cierpienie – przychodzimy do Ciebie z ufnością dziecka – prosimy Cię, byś wejrzała...” To tu właśnie najpierw, pośród ludzi ubogich i dobrej woli, budzą się i rozkwitają pokój i pogoda ducha, radość, nadzieja. „Panno Nadziei! – Panno uboga i prosta, Matko łaskawa i dobrotliwa, Ty, która jesteś przyczyną nadziei i pociechy – przygarnij wszystkich ludzi dobrej woli”. To tutaj także, pośród „prostaczków”, najprędzej rodzi się szczerą, niezachwianą ufność w Jej matczyną miłość i opiekę. Tak jak małe dziecko chowa się pod płaszcz matki, tuli się, szukając schronienia, lgnie do jej miłości, tak my, Maryjo, „pod Twoim płaszczem, u Ciebie, szukający schronienia”, tak bardzo pragniemy: „bądź ochroną i natchnieniem – osłaniaj nas płaszczem Twojej miłości...”

„Powierzam Ci ubogich, cierpiących”

The image shows a handwritten musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The tempo is marked "Poco più Largo - Misterioso" and the dynamics are "sempre pochiss.". The score consists of 36 measures. The lyrics are: "To - tus tu - us To - tus tu - us su - um,". The notation includes notes with stems and beams, and dynamic markings like "p" and "pp".

To jedyne miejsce z chromatyką. Najpierw naczelny motyw trocheiczny z *Totus Tuus* przynosi postęp chromatyczny (t. 37/38 *b – b* w tenorze), implikujący jednocześnie – co także jednocześnie – powstanie akordu zwiększonego (w pierwszym przewrocie), trzykrotnie powtórnego (t. 38–39), potem zaś, na słowie „sum” (t. 40–42), bas kroczy półtonowo *g – as – a*, gdzie postęp *as – a* modyfikuje morfologię akordu septymowego. Na tle permanentnej diatoniki całej kompozycji ma to taką samą wymowę jak w dawnej muzyce *passus duriusculus*: przywołuje cierpienie, mękę, płacz, grzech, nieprawość, Krzyż. Wstępująca chromatyka, „niemożność” natychmiastowego odebrania się od akordu zwiększonego oraz augmentacyjne, „z trudem” podnoszące się półtony basu zdają się równocześnie wyrażać zmaganie, przewyciężanie.

... Pomóż też znieść cierpienie i ujarzmić grzech. „Jako współczująca matka cierpiałaś ze swym Synem – u stóp Krzyża nie zwątpiłaś ani przez chwilę w zbawczą moc Boga” – Ty, „zjednoczona najściślej z tajemnicą odkupienia człowieka i świata u stóp Jego Krzyża na Kalwarii”. Dziś jesteś obok naszych krzyży. „Poznałaś otchłań ludzkiego cierpienia – znasz cierpienie i niedolę swoich dzieci”. Do Ciebie więc przychodzę. Maryjo! Która „jesteś najświętsza i najbardziej ludzka – która jesteś Matką prawdziwego życia”. Stając przed Twoim umiłowanym obliczem, wypowiadam słowa błagalnej modlitwy i „powierzam Ci ubogich, cierpiących, chorych starych i umierających: Ty, która jesteś Matką, otrzyj łzy płaczącym – okaż się Matką ubogich”. Wielkoduszna, nieodstępująca i najwierniejsza „Matko Bolesna! Prowadzę wszystkich obciążonych grzechem, przynosząc do Twych stóp wszelkie zło, które nas uciska”, z wielką i niezmienną wiarą, że „znajdziemy w Twym macierzystym sercu zrozumienie i wybaczenie”. Przeważając, pełen ufnej nadziei i oddania, polecam Twemu miłosiernemu Sercu wszystkich, „którzy uginają się pod ciężarem bólu i cierpienia; i proszę: racz podźwignąć lud upadający – pomóż dźwignąć się z grzechu”.

„Maryjo, wierna naśladowczyni Twego Syna Jezusa, naucz nas nieść krzyż; naucz nas kochać ten krzyż...”.

Jak wielkie jest brzemień cierpienia i grzechu, które trzeba unieść, przewyciężyć, wybaczyć, doświadczyć, przewyciężyć...? Żarliwie – sam naznaczony majową raną, ręką Twą wybawiony... – „modłę się do Ciebie...”.

„Łagodnie przyciągasz ludzkie serca”

Passus duriusculus znajduje bezpośrednie ujęcie w dwukrotnie rozbrzmiewającej kadencji frygijskiej (t. 43–45 i 46–49). Zwrot ukazujący imię Maryi w melizmatycznej szacie uderza wyjątkową łagodnością. Miętko brzmiące molowe akordy septymowe (t. 44, 47) znajdują swoje płynne i naturalne rozwiązanie w czystych trójdźwiękach durowych bez przewrotu (akord Gis-dur t. 45 i 48). Jawnie tradycyjne, tak bardzo zakorzenione w muzyce przeszłych stuleci rysy harmoniczne tego krótkiego fragmentu są na tle całości dzieła wyjątkową ewokacją – mówią łagodnie, uczucio-wo, ciepło, jednocześnie z odcieniem pewnego smutku, tęsknoty, odsłaniają też nieco inny „kolor” (sfera krzyżkowa wobec sfery bemolowej pozostałych partii kompozycji), a powtórne rozwiązanie

kadencji przyciąga nas do czegoś dobrze już znanego, bliskiego, w pewnym sensie – wyczekiwanego, dającego zatrzymanie, „wytchnienie”.

... i dotykam łagodności. „Twojej czułości”. Miłości. Tajemnicy. Miłosierdzia. Zdroju. Miejsca moich pielgrzymek.

„O Matko miłości doskonałej, która łagodnie przyciągasz ludzkie serca: przenikaj nasze serca Twoją wrażliwością – zjednocz nas wszystkich w miłości i prowadź do Twojego Syna, do sanktuarium Twojego miłującego Serca...”.

Magnificat

The image shows a musical score for the Magnificat. It consists of two systems of music. The first system is for Soprano (S) and Tenor/Bass (T/B) voices, with piano accompaniment. The tempo is marked 'Maestoso (Largo assai)' and the dynamics are 'p' (piano). The lyrics 'Ma - mi - a Ma - mi - a Ma - mi - a Ma - mi - a Ma - mi - a' are written below the vocal lines. The second system continues the piano accompaniment with the dynamic marking 'f molto espressivo' and 'sff' (sforzando fortissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Śpiew pochwalny, uroczysty; zainicjowany wstępującym, tryumfalnym i fanfaryowym skokiem kwarty, rozbrzmiewający wyłącznie w akordach durowych; miarowy rytmicznie i deklamacyjnie utwierdzający słowo (stały akcent na sylabę „ri”), zarazem stopniowo wzbierający – od *piano*, przez *forte*, do jasności i blasku *fortissimo*, zdążający do wysokiego rejestru, coraz donioślejszy, intensywniejszy (od dominacji 6-głosu do 7-głosu), aż po punkt kulminacyjny (t. 57/58), który wynosi do góry – wielbi i koronuje – imię Maryi. To hymn pełen ufności i zachwytu, piękny, promienny. Odgłos kantyku. A potem jeszcze raz – na moment – powróci łagodność i ukojenie wybrzmiałych wcześniej frygijskich zwrotów (t. 58–66).

... Otwiera się kanytk dziejów. Śpiewając „wraz z Tobą *Magnificat*, Twoją pieśń miłości i dziękczynienia”, podziwiając „Twe nienaruszone piękno duchowe” i dziękując „za dar spotkania z tajemnicą Twojego piękna, które zdumiewa” – układam antyfonę:

„Dziewico śpiewająca *Magnificat*, wierna Bogu i ludzkości!
Objawiona przez Boga Niewiasto,

Ty, która zostałeś wybrana przez Boga,
 Pełna chwały Matko Chrystusa!
 Bogarodzico,
 Ty oglądasz swego Syna w chwale.
 Jakże bliska jesteś Bogu,
 Jakże wyniesiona pośród wszystkich córek tej ziemi!
 Ty jesteś największą dumą rodzaju ludzkiego.
 Maryjo, blasku niewinności,
 Ty, która od chwili poczęcia zostałeś zachowana od wszelkiej skazy,
 Ty, która byłeś wolna od grzechu, która zachowałeś czyste serce dla Boga,
 Ty! Narodzona dla trudów tej ziemi: Niepokalanie poczęta!
 Piękna Pani!
 Pani Objawiona!
 Ty jesteś blaskiem.
 Ty! Narodzona dla chwały nieba! Wniebowzięta!
 Ty! Obleczona w słońce niezgłębionego Bóstwa,
 W słońce nieprzeniknionej Trójcy: pełna Ojca i Syna, i Ducha Świętego.
 O Panno cała piękna i cała święta!
 Jutrzenko nowych czasów,
 Chwalebna Matko Jezusa,
 Bądź błogosławiona nade wszystko.

* * *

Zwierciadło Bożego piękna,
 Niebieska Wspomożycielko chrześcijan,
 Matko Łaski Bożej,
 Spraw, by promieniowali pięknem Chrystusa.
 Matko Łaski Bożej,
 Znak wielki dla wszystkich, co pielgrzymują przez tę ziemię do „świętyni”
 Boga Żywego: usłysz nas...”.

Obsecratio

The image shows a handwritten musical score for the Obsecratio section. It is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The score is divided into three sections by a horizontal line. The first section is marked 'Ancora piu Lento' and 'pp'. The second section is marked 'sempre piu espressivo e pochiss. avanti' and 'mf'. The third section is marked 'molto espress.' and 'fff'. The lyrics for the first section are 'Ma - ri - a! Ma - ri - a!'. The lyrics for the second section are 'Ma - ri - a! Ma - ri - a! Ma - ri - a!'. The lyrics for the third section are 'Ma - ri - a!'. The score ends with a double bar line.

Powrót inicyjalnej ekscłamacji w nowym kształcie; pod względem dźwiękowym rozbudowanej nieznacznie, bo tylko o jedno, dodane na końcu wezwanie „Maria” (z dobitnym akcentem: „Ma-ri-a!”)

t. 70–71), przybierającej jednakże postać niezwyklego, poruszającego *obsecratio* – usilnego błagania, uprzączego, mocnego, dojmującego, przechodzącego w krzyk (repetycje akordu B-dur do *fortissimo possibile*). To żarliwe, dramatyczne, pełne wielkiej mocy wołanie tonów prostych a dobitnych – kryją się w nim, prócz głosów wstępnej eksklamacji, najgorętsze prośby, błagania o ratunek i pomoc, zapewnienia... – zdaje się już wkraczać w sferę imperatywu: *obsecratio* chce nieomal ziścić, spełnić...

... Usłysz! Wołam donioślej, głośniejsze, jeszcze żarliwiej! Bo, „o Matko, czy możemy milczeć?” – wobec zła, nieprawości, tragedii słabych, najbardziej bezbronnych, niewinnych śmierci i cierpień, wobec śmiałej obrazy Boga, odrzuceń, obojętności...?! Wszak jesteś „Matką pełną mocy”! Nieustannie tedy wznoszę do Ciebie z miłującej duszy mój wierny i pełen żaru głos, i wołam z przejęciem: „Matko Chrystusa, pociesz i dodaj sił – bądź z nami – pozostań z nami, Maryjo, pozostań z nami w każdy czas! – Matko, przyjmij! Matko, nie opuszczaj! Matko, prowadź! – O Matko! O Matko! Pomóż nam – pomagaj nam trwać z Chrystusem i wyjednaj siły do wytrwania – otwórz serca ludzkie – bądź znakiem prawdziwej wolności – czuwaj nad każdym sumieniem – pomóż przewyciężyć groźbę zła i chroń nas od złego – wyzwól nas z lęku – naucz nas wierzyć, tak jak Ty wierzyłaś – natchnij nas siłą ducha i ukaz ducha Chrystusowego – Maryjo, daj światu Chrystusa – daj nam Jezusa!” Panno Najświętsza, Boża Rodzicielko! „Okaż, żeś jest Matką”! Wejrzyj także na mój Naród. O „Pani Jasnogórska, Matko mojej Ojczyzny! – przeprowadź przez krzyż...” I słysz w mym wołaniu oddanie do końca: „Totus Tuus. Jestem, o Matko, cały Twój i wszystko moje jest Twoim – Tobie ufam i Tobie wyznaję. Totus Tuus, Maria! Totus Tuus”.

A gdy milknijemy – „zabierz głos Ty, o Maryjo...”

„Oczy wzniesione ku Maryi”

Lento - molto tranquillo affettuosamente CANTABILISSIMO

Po obsekrecji i nawrocie partii pieśniowych (t. 71–116) – finalna faza dzieła. U jej początku sugestywna figura: na „Totus Tuus sum” ascetyczna, „nieruchoma” recytacja trocheiczna jednego akordu (t. 117–119), na „Maria” – melodyczno-harmoniczne „podniesienie”, z dodatkowym podkreśleniem słowa dłuższymi wartościami nutowymi. To jakby spojrzenie w górę, w stronę imienia, „wzniesienie oczu” na wizerunek, przy tym najsztudniej wyjawiona apostrofa, niemal westchnienie;

równocześnie – ciche i pokorne pozostawanie w obecności Najświętszej. Potem – jeszcze jedno, to samo „wzniesienie oczu” (t. 122–126).

... Teraz, w ciszy i skupieniu, „klękam przed Tobą, Matko Najmilsza – upadam na kolana przed Twoim wizerunkiem” i w uniżeniu „całuję Twoje stopy”. Razem klękamy, podnosimy wzrok i „wpatrujemy się w Ciebie – patrzymy w Twoje Oczu”. To jest błogosławiony, nieruchomy „czas «oczu wzniesionych» ku Maryi”. Zanurzeni, zasłuchani w niepojętą tajemnicę Słowa Przedwiecznego – ...jak Ty, „Dziewico zasłuchana w słowo... – oddajemy Ci nasze ciała, serca i dusze. Totus Tuus, Totus Tuus...”.

„Stoisz i trwasz”

The image shows a handwritten musical score for Soprano (S) and Tenor/Bass (T/B). The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics 'Ma - ri - a' and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Poco Più Lento - Poco Più Largo' and 'pochiss. più p'. The score includes various dynamics like 'pochiss.', 'molto allarg. e molto rall.', and 'pochiss.'.

Kontynuacją jest sekwencja o charakterze repetytywnym (t. 126–150), kształtowana jako kilkakrotne powtórzenia dwóch lapidarnych modeli muzyczno-deklamacyjnych z imieniem Maryi (pierwszy ze skokiem kwarty, drugi wypełniający tercję – w postaciach podstawowej i wydłużonej melizmatycznie) na tle długiej nuty pedałowej. Nie jest to już rozwój akcji muzycznej, lecz jej wybrzmiewanie, oddalające się trwanie, od *piano* do *pianissimo*. Niczym odchodząca w sen, coraz ciszej nucona, kołysanka. Niczym echo jednostajnie odmawianego różańca, dalekiego odgłosu dzwonu na Anioł Pański... Rozlewa się pamięć wpisana w dźwięk i słowo.

... Wsłuchuję się w dźwięk Twego imienia. Nim się okrywam. „W Twoim imieniu, o Matko Miłosierdzia, nosisz wspomnienie Boga, który jest miłością”. Modłę się długo i „kontempluję Cię, wizerunku spełnionych nadziei całej ludzkości – kontempluję Cię, Najświętsza Dziewico”. Czuję „Twą macierzyńską obecność” i dotyk wstawiennictwa: „wiemy, że jesteś... – jakbyś odwiedzała ziemię – blisko każdego z nas, patrzysz w ludzkie serca – stoisz i trwasz...”. Pamiętam i wpisuję w ludzką pamięć. Przy Tobie, „która jesteś Pamięcią nieustającą” – żywą i świętą „Pamięcią Kościoła”. Zatapiam się w cichym różańcu i chłonę

tajemnice. Moja „Panno Różańcowa” – wierny i „błogosławiony Różańcu Maryi, Łańcuchu słodki, co łączysz nas z Bogiem...”

Wiem, Maryjo, że gdy nadejdzie kres, „będziesz dla nas pociechą w godzinie konania, dla Ciebie ostatni pocałunek gasnącego życia. Ostatnim słowem naszych warg będzie Twoje słodkie imię”.

Matko Niepokalana, Ty, która „w wieczerniku trwałaś na modlitwie, oczekując Ducha Pięćdziesiątnicy, prosz o nowe Jego rozlanie...”.

„Ty wiesz...”

The image shows a musical score for the piece "Ty wiesz...". It is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo and dynamics markings are "Molto lento - Largo" and "pp (ma sonore)". The lyrics "Ma - mi - a! Ma - mi - a! Ma - mi - a!" are written under the vocal lines. The score includes a section marked "rall. molto" and ends with a fermata over a final chord.

Zostaje akord, wypowiedany z trzykrotnie brzmiącym imieniem Maryi, coraz wolniej, delikatniej... aż do ciszy; potem milczenie: muzyka bez dźwięków – modlitwa bez słów.

„... Stoisz nadal, wpatrzona w serca... – zechciej wysłuchać... – Ty wiesz... – ... bez słów”. Amen.

* * *

Oczy muzyki i oczy modlitwy „patrzą w Jej stronę”. Widzą inaczej – i tak samo. Świetliste zmysły współ-dusz! Patrzą i niosą „rozlanie Ducha”.

Summary

A correspondence of souls. These words come to our minds while we listen to the choral *Totus Tuus* by Henryk Mikołaj Górecki and pore over John Paul II's Marian prayers. Górecki's work, dedicated to the “Holy Father John Paul II on His third pilgrimage to Poland”, already on account of its title and dedication, refers to the Marian treasury of the Peter of our time. However, its content produces a special resonance: out of this treasury it brings out words and ideas that appear to be the spiritual mirror of the language of sounds recorded in the musical composition. The mirror is so clear and complete that it can at the same time occupy the place of the original work, whose re-

flected image will become musical tones. The musical piece and the prayer composition stand in a way on one line towards each other. However, we are not interested in such relationships that in order to expressively manifest musical narrative we have to seek some corresponding “literary program”, specific “inspiration” or “illustration”. What we want is to point to something more general and profound at the same time: similarity and unique closeness of tones and voices, looks and feelings, characteristic speaking inner lives or co-radiating sources, places that intersect and touch one another. That is what we can call the closeness of souls.

We reveal this harmony of music and prayer in two parallel discourses. The first is a sequence of analytical-interpretive miniatures. Each of them is a quasi-hermeneutical attempt to read the constitutive categories and expressive-semiotic qualities of the musical form. The other discourse is a kind of canonical prayer (meditation paraphrase) of John Paul II’s Marian statements, which is based on quotations from His Holiness’s texts. It is divided into separately harmonized pictures, which accompany successive fragments of the *Totus Tuus*.

Translated by Jerzy Adamko