

Tomasz M. Kienik

## „TOTUS TUUS”

### OD SŁÓW ŚW. LUDWIKA MARIII GRIGNON DE MONTFORT DO ICH MUZYCZNEJ REALIZACJI W KOMPOZYCJACH CHÓRALNYCH A CAPPELLA

Zawołanie „Totus Tuus”, stanowiące osobiste, emocjonalne wyznanie i hasło Karola Wojtyły – papieża św. Jana Pawła II, umieszczone zostało w dolnej części jego godła kardynalskiego, ustanowionego 28 czerwca 1967 roku<sup>1</sup>. Zapis „Cały Twój” oznaczający oddanie się w opiekę Matce Bożej stanowił jednocześnie wybór i postawę życiową wielkiego Polaka, które w znaczący sposób przenikały trwający dwadzieścia siedem lat jego niezwykle pontyfikat. Skromne dwa słowa, którym wierności dochowywał wadowicki kapłan, pochodzą z traktatu francuskiego duchownego, dominikanina i pisarza św. Ludwika Marii Grignon de Montfort, którego lata życia przypadają na okres 1673–1716. Doktryna św. Ludwika wyżywała ze spojrzenia na Jezusa ubogiego, w którego niedostatku i *kenosis* autor widział drogę ku Bogu, wędrówkę odbywaną w asystencji Maryi – przewodniczki i opiekunki pielgrzymów. W 179. punkcie *Traktatu o prawdziwym nabożeństwie do Najświętszej Maryi Panny* Montforta odnajdujemy następujący zapis:

O, jakże szczęśliwy jest człowiek, co wszystko oddał Maryi, który się Maryi ze wszystkim i we wszystkim powierza i dla Niej zatracą. Całkowicie należy on już do Maryi, a Maryja do niego. Śmiało może on mówić – z Dawidem: „To zostało mi dane. Maryja stworzona jest dla mnie”. Lub – z umiłowanym uczniem: „Wziąłem Ją za całe

---

<sup>1</sup> Zgodnie z tradycją heraldyczną zapisu tego nie umieszczono w herbie papieskim, pozostawiając w nim wyłącznie literowy symbol „M”, odnoszący się do osoby Matki Bożej (przyp. T. K.)

moje dobro” lub – z Jezusem Chrystusem: „Wszystko bowiem moje jest Twoje, a Twoje jest moje”.<sup>2</sup>

Dalszą treść dewizy „Totus Tuus” odczytujemy w punkcie 233 traktatu:

Zbawienne jest odnawiać [„Ćwiczenia”<sup>3</sup>] co miesiąc, a nawet codziennie, tymi słowami [skierowanymi w tym miejscu raczej do Chrystusa niż Jego Matki<sup>4</sup>]: Jestem cały Twój i wszystko, co mam, jest Twoją własnością (...) umiłowany Jezu, przez Maryję, Twoją świętą Matkę.<sup>5</sup>

i w punkcie 266, w którym znajduje się następujący passus:

Odnowisz akt ofiarowania się, mówiąc „«Totus Tuus ego sum, et omnia mea tua sunt». (...) Jestem cały Twoją własnością, Pani ukochana, ze wszystkim, co posiadam”<sup>6</sup>.

De Montfort omawiając cudowne skutki nabożeństwa do Najświętszej Marii Panny, wyjaśniał, że chrześcijanina prowadzą one do poznania a nawet wzgardy dla samego siebie, wzmocnienia ufności w obecność Boga w życiu i przeobrażenia duszy na wzór Jezusa Chrystusa. Wyniesiona z domu i zinterioryzowana pobożność maryjna była dla Karola Wojtyły z jednej strony pierwszoplanowa i oczywista, ale z biografii kapłana, biskupa i papieża wiemy też, że doznawał on zrozumiałych wahań i rozterek, analizując i aktualizując wskazaną wyżej doktrynę zawierzenia. W *Darze i tajemnicy* czytamy bowiem:

O ile dawniej byłem przekonany, że Maryja prowadzi nas do Chrystusa, to w tym okresie zacząłem rozumieć, że również i Chrystus prowadzi nas do swojej Matki. Był taki moment, kiedy nawet poniekąd zakwestionowałem swoją pobożność maryjną uważając, że posiada ona w sposób przesadny pierwszeństwo przed nabożeństwem do samego Chrystusa.<sup>7</sup>

I dalej:

---

<sup>2</sup> L. M. Grignon de Montfort, *Traktat o prawdziwym nabożeństwie do Najświętszej Maryi Panny (Traité de la vraie Dévotion a la Sainte Vierge)*, [https://louisgrignon.pl/download/traktat\\_o\\_prawdziwym\\_nabozenstwie.pdf](https://louisgrignon.pl/download/traktat_o_prawdziwym_nabozenstwie.pdf), s. 50 (dostęp: 07.01.2022).

<sup>3</sup> Uzun. aut.

<sup>4</sup> Uzun. aut.

<sup>5</sup> L. M. Grignon de Monfort, *Traktat o prawdziwym nabożeństwie...*, op. cit., s. 66.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>7</sup> Jan Paweł II, *Dar i Tajemnica*, Kraków 1996, s. 29n.

Dzięki św. Ludwikowi zacząłem na nowo odkrywać wszystkie skarby dotychczasowej pobożności maryjnej, ale niejako z nowych pozycji: na przykład od dziecka słuchałem *Godzinek o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny* śpiewanych w kościele parafialnym, ale dopiero wówczas dostrzegłem, jakie bogactwo treści teologicznej oraz treści biblijnej jest w nich zawarte.<sup>8</sup>

Sięgając do zapisów umieszczonych w papieskim testamencie, natrafić możemy również na istotny akapit poświęcony pobożności maryjnej Karola Wojtyły, również związany z omawianym tu zawołaniem:

„Czuwajcie, bo nie wiecie, kiedy Pan wasz przybędzie”<sup>9</sup> – te słowa przypominają mi ostateczne wezwanie, które nastąpi wówczas, kiedy Pan zechce. Pragnę za nim podążyć i pragnę, aby wszystko, co składa się na moje ziemskie życie, przygotowało mnie do tej chwili. Nie wiem, kiedy ona nastąpi, ale tak jak wszystko, również i tę chwilę oddaję w ręce Matki mojego Mistrza: „Totus Tuus”. W tych samych rękach matczynych zostawiam wszystko i wszystkich, z którymi związało mnie moje życie i moje powołanie.<sup>10</sup>

Ludwik M. Grignon de Montfort, którego rozważania tak cenili Jan Paweł II, należał do grona duchownych reprezentujących ideę tzw. „niewolnictwa maryjnego”. Była ona istotna w życiu i duszpasterstwie nie tylko bł. kardynała Stefana Wyszyńskiego, ale także innych znaczących postaci katolickiego świata, jak św. Maksymilian Maria Kolbe czy bł. Honorat Koźmiński. Ideę tę następująco scharakteryzowała Agata Mirek:

W otaczającej nas rzeczywistości, przesyconej materializmem, konsumpcjonizmem i desakralizacją (...) zainteresowanie tak radykalną formą nabożeństwa do Najświętszej Maryi Panny, jaką jest niewolnictwo maryjne, może wydawać się stratą czasu i brakiem zrozumienia problemów współczesnego człowieka (...). Niewolnictwo jest dzisiaj w dobie ogólnie panującej demokracji i rozbudzonego poczucia wolności, wielce niepopularne, wręcz nie do przyjęcia.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Por. Mt 24, 42.

<sup>10</sup> Jan Paweł II, *Testament Ojca św. Jana Pawła II, opublikowany 7.04.2005*, [https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan\\_pawel\\_ii/inne/testament\\_jp2\\_20050407.html](https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/inne/testament_jp2_20050407.html) Rzym 1979 (dostęp: 07.01.2022).

<sup>11</sup> A. Mirek, *Idea niewolnictwa maryjnego według św. Ludwika Grignona de Montfort – anachronizm czy wyzwanie i szansa dla współczesnego człowieka?*, „Peregrinus Cracoviensis”, red. A. Jackowski, z. 8, Kraków 2000, s. 205.

Mirek wyjaśnia dalej, że pomimo negatywnych skojarzeń wyznaczanych semantyką słowa „niewola”, należy je w kontekście historyczno-religijnym odczytywać w sposób pozytywny i twórczy, rozpatrując jako ostatni, najwyższy stopień zaangażowania chrześcijańskiego, zawierający się w następującej progresywnej tetradzie postaw: służba – poświęcenie – oddanie – niewola. Ta ostatnia, może być odczytywana wtedy jako szczyt służby, nie zaś jako upokorzenie (brak wolności, swobody czy odosobnienie) stając się specyficznym typem ascetyzmu i mistyki zakorzenionej w skutkach konsekracji chrzcielnej<sup>12</sup>.

W historii Kościoła katolickiego św. Ludwik de Monfort nie był pierwszym i jedynym twórcą tak radykalnej pobożności maryjnej. Istotną rolę w jej kształtowaniu i propagowaniu pełniły nie tylko skoncentrowane na osobie i roli Maryi wczesnochrześcijańskie wspólnoty, ale liczne spopularyzowane, do dziś popularne i lubiane modlitwy, jak pochodząca z III wieku antyfona *Pod Twoją obronę*. Ważką rolę w budowaniu zarówno pobożności maryjnej jak i pozytywnie rozumianego „niewolnictwa” odegrały ponadto myśli i działalność św. Ildefonsa z Toledo (VII w.), Huberta z Chartres (XI w.) św. Urszuli Agnieszki Rodrigo z Alcalá (XVI w.) jak i wielu innych świętych, błogosławionych, duchownych i świeckich. Niemniej jednak to nazwisko św. de Montforta – katechety, antyjansenisty i misjonarza na stałe przylgnęło do z omawianego wyżej papieskiego hasła i zawołania. Interesujące światło na rolę wspomnianej dewizy w sztukach plastycznych rzuca artykuł ks. Andrzeja Witki, w którym badacz opisuje losy intrygującego obrazu artystki Izabeli Delekty-Wicińskiej:

W swoim przejmującym dziele [zatytułowanym<sup>13</sup>] *Totus Tuus* malarka przedstawiła Jana Pawła II w mistycznym uścisku z Matką Boską (...). W niedługim czasie fotografie obrazu *Totus Tuus*, najczęściej bardzo kiepskiej jakości, zaczęto upowszechniać w całym chrześcijańskim świecie jako cudowne zdjęcie. Wyprodukowano szereg niezwyklej teorii o powstaniu tej fotografii, którą uznano za nadprzyrodzoną (...). Jedną z nich mówiła, iż w czasie niezapomnianej audycji generalnej 13 maja 1981 roku, podczas której dokonano zamachu na papieża Jana Pawła II, ktoś wykonał zdjęcie ojca świętego (...). Bogu ducha winna artystka nawet nie miała pojęcia, iż sprawa przybrała ogólnoswiatowy wymiar. Wiele razy mocno podkreślała, że nie miała z całą mistyfikacją nic wspólnego (...). Kilka lat temu oryginał malowidła został zakupiony przez prywatnego kolekcjonera w województwie świętokrzyskim i do dziś pozostaje niedostępny (...)<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Uzupełnienie aut.

<sup>14</sup> A. Witko, *Totus Tuus św. Jana Pawła II – od teologicznej głębi po ikonograficzną mistyfikację*, „Roczniki humanistyczne”, red. D. Skórczewski, z. 4, Lublin 2020, s. 53 i dalsze.

Przejście do omówienia kompozycji muzycznych, których tytuł jak i literacki korpus stanowi omawiane w niniejszym opracowaniu papieskie zawołanie, wymaga więc dokonania przynajmniej podstawowej kwerendy kulturoznawczej. Istotne staje się postawienie pytania o funkcjonowanie omawianego wyżej motta w kulturze i sztuce, w czasach nam współczesnych i otaczającej nas przestrzeni publicznej. Zwrot „Totus Tuus” (lub jego dalsze rozwinięcie) może pełnić rolę znaku rozpoznawczego, tytułu, drogowskazu, cytatu czy nawet metafory. Przywołajmy więc kilka wybranych przykładów:

1. *Totus Tuus*<sup>15</sup> stanowi tytuł dwóch różnych płyt z muzyką religijną, autorstwa Gheorge’a Zamfira oraz Stefana Stuligrosza, poświęconych pamięci Jana Pawła II;
2. Tytuł *Totus Tuus* może także stać się zarówno inspiracją jak i przedmiotem dzieła malarskiego (Grzegorz Bialik, wspomniana Izabela Deleka-Wicińska);
3. „Totus Tuus” jest tytułem nagrody, dla osób i instytucji, które w szczególny sposób przyczyniają się do promocji nauczania św. Jana Pawła II lub poprzez swoje działania realizują wezwanie do obrony godności człowieka;
4. 3 czerwca 1991 roku w trakcie czwartej pielgrzymki ojca świętego do Polski w siedzibie Muzeum Narodowego w Kielcach (w dawnym Pałacu Biskupów Krakowskich) odbyła się wystawa filatelistyczna zatytułowana *Totus Tuus '91*;
5. Zawołanie „Totus Tuus” może stanowić tytuł książki lub innego wydawnictwa, jak popularyzatorska „rózańcowa pamiątka”<sup>16</sup> wydana w 2019 roku w 100-lecie urodzin papieża-Polaka, czy biograficzna pozycja Mieczysława Malińskiego<sup>17</sup>;
6. Konferencja z okazji XX Dnia Papieskiego która odbyła się w Warszawie nosiła tytuł „Totus Tuus – postawa na dzisiaj”;
7. Totus Tuus to nazwa warszawskiego, a później ogólnopolskiego męskiego stowarzyszenia, które rozpoczęło działalność od pierwszej pielgrzymki papieża Jana Pawła II Polski. Stowarzyszenie to (Kościelna Służba Porządkowa) stanowi sformalizowaną grupą osób oddanych służbie Kościołowi katolickiemu i Ojczyźnie. Posiada ona m.in. swój hymn w którego refrenie umieszczono następujące słowa: „Maryjo, zwyciężaj we mnie i w każdym z nas”;
8. Zespół muzyczny Totus Tuus propagujący muzykę religijną, miał podczas pandemii w roku 2021 na portalu Youtube ponad 2000 wyświetleń i wciąż aktywnie działa;
9. Zwrot Totus Tuus pełnił rolę nazwy festiwalu piosenki religijnej, który planowano jako hołd dla Jana Pawła II z okazji setnej rocznicy urodzin papieża oraz dla uczczenia rocznicy jego kanonizacji w 2020 roku. w Kołobrzegu. Podobne

---

<sup>15</sup> Wobec zróżnicowanej pisowni „Tuus” zapisywanej zarówno małą jak i wielką literą, w niniejszym studium ujednolicono zapis, rozpoczynając go zawsze literą wielką.

<sup>16</sup> W. Jaroń, *Totus Tuus – rózańcowa pamiątka w 100-lecie urodzin św. Jana Pawła II*, Kraków 2019.

<sup>17</sup> M. Maliński, *Totus Tuus. Papież Jan Paweł II*, Poznań 1981.

wydarzenia miały miejsce np. w Białym Dunajcu (Festiwal Papieski), w Baniach i w wielu innych miastach;

10. Zapoczątkowana w 2019 roku gra komputerowa, zaznajamiająca młodych odbiorców z życiem i przesłaniem św. Jana Pawła II zatytułowana została *Totus Tuus*;

11. Sformułowanie „Totus Tuus” posłużyło jako zawołanie 24. Spotkania Młodych w Lednicy w 2020 roku:

Niech towarzyszy wam patron tych spotkań, święty Jan Paweł II, którego stulecie urodzin świętujemy w tym roku. Przyjmijcie za swoje jego motto *Totus Tuus* i jak on, przeżywajcie waszą młodość całkowicie zawierając siebie Chrystusowi i Jego Matce, abyście z odwagą postępowali ku horyzontom przyszłości<sup>18</sup>

– takie słowa skierował do młodzieży papież Franciszek.

12. Zapis *Totus Tuus* znajduje się także na rewersie okolicznościowej monety wyemitowanej w 2021 roku przez Polską Skarbnicę Narodową. Numizmat przedstawia postać Jana Pawła II skupionego na modlitwie, w tle znajdują się figury Matki Boskiej Częstochowskiej i Matki Boskiej Fatimskiej, a także klasztor na Jasnej Górze i sanktuarium w Fatimie;

13. Wiele innych wydarzeń nosi w swojej nazwie, tytule (bądź podtytule) zapis „Totus Tuus” – są to liczne koncerty, często organowe czy operowe. Szczególną rolę należy przypisać wydarzeniu sygnowanemu *Totus Tuus* z 18 października 2020 roku, podczas którego prócz utworów Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego i Wojciecha Kilara, po raz pierwszy zabrzmiały fragmenty nowopowstałej opery Pawła Sydora o takim właśnie tytule.

Inny przykład kompozycji muzycznej odwołującej się do papieskiego motta stanowi misterium muzyczne *Totus Tuus* w reżyserii Leszka Stysia z muzyką Jacka i Marcina Dzwonkowskich, wykonane w Gliwicach 27 i 28 sierpnia 2020 roku. Autorski spektakl poświęcony postaci Jana Pawła II przygotowany przez aktorów Teatru „A” z Gliwic został poddany konwersji do postaci dzieła filmowego. Jego pełnometrażowa premiera odbyła się w październiku tego samego roku na stronie [www.teatr-a.org](http://www.teatr-a.org). W opisie wydarzenia czytamy:

Spektakl, nazwany w podtytule „muzycznym misterium” odwołuje się do wielowiekowej chrześcijańskiej tradycji hymnografii, poświęconej Maryi. W spektaklu

---

<sup>18</sup> Aut. nieznanymi [ozn.: mp/dap], *Puste Pola Lednickie. 24. Spotkanie Młodych odbyło się on-line*, <https://tvn24.pl/najnowsze/24-spotkanie-mlodych-w-lednicy-on-line-papiez-do-pielgrzymow-przyjmijcie-za-swoje-motto-jana-pawla-ii-totus-tuus-4604521> (dostęp: 07.01.2022).

zaakcentowane zostały tragiczne, przełomowe wydarzenia z życia narodu, w których przyszło uczestniczyć Karolowi Wojtyłe.<sup>19</sup>

Kantata *CałyM Twój* Jakuba Milewskiego do libretta Jerzego Binkowskiego stanowi muzyczną opowieść o tzw. „cudzie z Sokółki”. Dzieło to powstało w 40. rocznicę wyboru Karola Wojtyły na papieża. Jego prawykonanie miało miejsce 6 czerwca 2017 roku na zakopiańskich Krzeptówkach, a kolejne wykonanie odbyło się 2 listopada 2018 roku w katedrze radomskiej. W komentarzu do spektaklu zapisano:

Kantata *Totus Tuus – CałyM Twój...* to rodzaj wędrówki przez życie widzianej oczami Matki: Matki przeżywającej życiowe rozterki i Maryi – tej, której zawierzył całe swoje życie św. Jan Paweł II w słowach „Totus Tuus”. Te wszystkie motywy, zbierają się w jedną całość w chwili, kiedy zaczynamy mówić o Krzeptówkach – tak ważnym miejscu dla każdego górala i symbolicznym dla każdego Polaka, [miejscu<sup>20</sup>] do którego wielokrotnie pielgrzymował sam św. Jan Paweł II<sup>21</sup>.

Jeszcze jeden przykład dzieła muzycznego nawiązującego do omawianego tu zawołania reprezentuje jeden z ustępów oratorium *Święty* skomponowanego do tekstów Moniki Patryk przez pianistę i kompozytora Włodzimierza Korcza. Oratorium to wykonane zostało m.in. przez Zbigniewa Wodeckiego i Olę Bończyk z towarzyszeniem chóru i orkiestry 22 listopada 2015 roku w zamojskiej katedrze. Premiera odbyła się pod dyrekcją Tadeusza Wicherka, a istotę wydarzenia skomentowano następująco:

Przesłaniem tegorocznej, dwunastej edycji *Triduum Caecilianum* w Zamościu było pragnienie pokoju. Organizatorzy przedsięwzięcia pokazali, że dzięki muzyce skutecznym narzędziem do osiągnięcia tego celu może być dialog między ludźmi i narodami (...). Oratorium dedykowane było św. Janowi Pawłowi II, jego pamięci, temu co mówił, czym żył i czym żyje współczesny człowiek (...).<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Autor nieznan, *Gliwice. Kultura w sieci – spektakl Totus Tuus*, <https://e-teatr.pl/gliwice-kultura-w-sieci-spektakl-totus-Tuus-1463> (dostęp: 07.01.2022).

<sup>20</sup> Uzupełnienie aut.

<sup>21</sup> Autor nieznan, *Premiera kantaty „Totus Tuus – CałyM Twój”*, <https://tatry.pl/aktualnosci/1002.html> (dostęp: 07.01.2022).

<sup>22</sup> T. Madej, *12. Triduum Caecilianum: Muzyka drogą do pokoju*, <http://www.zamosconline.pl/text.php?id=11760&rodz=kul&tt=12-triduum-caecilianum-muzyka-droga-do-pokoju> (dostęp: 07.01.2022).

Poczyniona przez autora kwerenda w zakresie dzieł muzycznych (powstałych w Polsce i poza nią) ujawniła wiele przykładów utworów mniejszej rangi sięgających po papieski (Montfordzki) cytat. Są to piosenki i pieśni, np. Tyan Yun Banda z tekstem własnym<sup>23</sup>, kompozycja Marco Frischiny w z Włoch (utwór rozpoczyna sopran solo z organami, następnie muzyczny tok realizuje fakturę *nota contra notam*), czy pieśń polskiego zakonnika, ojca Ireneusza Wybraniaka (zob. przykł. 1)<sup>24</sup>.

The musical score is written in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff is a vocal line starting with the lyrics "Ca-ly Twój Ma-ry jo ca-ly Twój na za - wsze". Above the staff, there are performance instructions: "solo ad lib.", "rhythm ad lib.", and "mp cresc.". Chords are indicated above the staff: g, F, g, F, g. The second staff is an organ accompaniment with lyrics "ri - a ri - a Je-stem ca-ly dla Cie-bie Wszy-stko co mo-je Two - je". Chords are indicated above the staff: 1. F, 2. F, d, D7, g, c7, D. The score ends with a double bar line.

**Przykład 1. I.** Wybraniak, *Totus Tuus*, reprodukcja własna zapisu nutowego na podstawie zapisu <http://church.mervil.pl/wp-content/uploads/2014/06/Totus-Hymn-5linia.pdf> (dostęp: 07.01.2022).

Jedyną odnaniezoną instrumentalną kompozycję przeznaczoną na organy solo stanowi prosta miniatura autorstwa Charlotty Ferrari, sygnowana *Totus Tuus*. Dalsze poszukiwania artystycznie ważkich utworów z tytułem lub tekstem *Totus Tuus* nie przynoszą satysfakcjonujących rezultatów – wyjątek stanowi tu znana powszechnie kompozycja autorstwa Henryka Mikołaja Góreckiego z 1987 roku<sup>25</sup>. Autorowi udało się jednak ustalić i pozyskać do badań jeszcze trzy dzieła przeznaczone na chór *a cappella*, są to kompozycje polskiego, katowickiego twórcy Jacka

<sup>23</sup> “Your clear eyes gazing at me, your sweet tender voice humming lullaby to me. I sleep in your arms as a child in peace. A child loved by you indeed. Totus Tuus oh Maria, Totus Tuus oh Maria, Totus Tuus Virgin Maria (...).” „Przeczyste Twe oczy spoglądające na mnie, słodki czuły Twój głos nucący mi kołysankę. Zasypiam w pokoju jak dziecko w Twych ramionach, dziecko naprawdę ukochane”, tłum. aut.

<sup>24</sup> Z tekstem polskim: „Cały Twój Maryjo, cały Twój na zawsze. «Totus Tuus Maria». Jestem cały dla Ciebie, wszystko co moje Twoje, Ciebie sercem przyjmuję, weź mnie do Swego serca. Pani z Jasnej Góry. «Totus Tuus Maria». W kolejnych strofach tekstu widoczne jest odwołanie do Matki Bożej z Fatimy, Karmelu, Leśniowa, Ostrej Bramy i Częstochowy.

<sup>25</sup> Kompozycja op. 60 dedykowana została ojcu świętemu z okazji trzeciej pielgrzymki do Polski. Utwór został dwukrotnie wykonany podczas pielgrzymki: pierwszy raz, na jej początku, 8 czerwca 1987 r. na Lotnisku im. F. Chopina w Warszawie, a drugi raz 14 czerwca 1987 r. podczas Mszy Świętej na Placu Zwycięstwa w Warszawie przez Chór Akademii Teologii Katolickiej.

Glenca z 2007 roku, Ambroža Čopiĝego z 1999 roku<sup>26</sup> i Michele'a J. Trotty z 2016 roku<sup>27</sup> (zob. przykłady 2, 3, 4, 5).

**Lento assai, molto espressivo**  
*molto assai*

**Le stesso tempo ma tranquillo  
e dolce cantabile**

Soprano *ff div.* (4) *molto assai* (2) *unis. p*  
Ma - ri - a Ma - ri - a! To - tus Tu - us

Alto *div.* *molto assai* *unis.*  
Ma - ri - a Ma - ri - a! To - tus Tu - us

Tenor *div.* *molto assai* *unis.*  
Ma - ri - a Ma - ri - a! To - tus Tu - us

Bass *div.* *molto assai* *unis.*  
Ma - ri - a Ma - ri - a! To - tus Tu - us

*molto assai*

S. (2) (3)  
sum, Ma - ri - a, Ma - ter no - stri

A. (2) (3)  
sum, Ma - ri - a, Ma - ter no - stri

T. (2) (3)  
sum, Ma - ri - a, Ma - ter no - stri

B. (2) (3)  
sum, Ma - ri - a, Ma - ter no - stri

**Przykład 2.** H. M. Górecki, *Totus Tuus*, t. 1–10, reprodukcja własna na podstawie partytury, PWM Kraków, 1990.

<sup>26</sup> Kompozycja jest pierwszą częścią cyklu *De Maria Virgine* dedykowanego męskiemu chórowi Celje i Ciril Vertačnik.

<sup>27</sup> Inne zidentyfikowane przez autora dzieło, mistycznie brzmiąca kompozycja *Totus Tuus* Antoniego Togniego z Kanady zamieszczona na płycie *Luminous Voices-Sea Dreams* wymaga odrębnego opracowania w przyszłości.

25 *mp*

Soprano  
To - tus Tu - us sum Ma - ri - a Ma - ter no - stri Re - dem - pto - ris

Alto  
To-tus Tu-us sum Ma - ri - a Ma-ter no-stri Re-dem - pto-ris

Tenor  
To-tus Tu-us sum Ma - ri - a Ma-ter no-stri Re-dem - pto-ris

Bass  
*mp*  
To - tus Tu - us Ma - ter no - stri

**Przykład 3.** J. Glenc, *Totus Tuus*, t. 25–32, reprodukcja własna na podstawie partytury ze zbiorów kompozytora (plik PDF).

*Calmò religioso*

Tenor  
*p*  
To - tus Tu - us sum, Ma - ri - a To - tus Tu - us *mp* Ma - ri - a *mf* Ma - ri - a

Tenor  
To - tus Tu - us sum, Ma - ri - a To - tus Tu - us Ma - ri - a Ma - ri - a

Bass  
To - tus Tu - us sum, Ma - ri - a To - tus Tu - us Ma - ri - a Ma - ri - a

Bass  
To - tus Tu - us sum, Ma - ri - a To - tus Tu - us Ma - ri - a Ma - ri - a

**Przykład 4.** A. Čopi, *Totus Tuus*, t. 1–11, reprodukcja własna na podstawie partytury, Sulasol, Helsinki 1999.

The image shows a musical score for the hymn 'Totus Tuus' by M. J. Trotta. It is arranged for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 4/4 time and D major. The lyrics are: 'To - tus tu - us e - go sum'. The Soprano part starts with a *mp* dynamic and a *div.* marking, followed by the instruction *Dolce*. The Alto part starts with a *mp* dynamic and a *div.* marking. The Tenor part starts with a *mp* dynamic. The Bass part starts with a *mp* dynamic and a *div.* marking. The lyrics are written below the notes, and there are some performance markings like *I belong to you entirely.* above the Soprano line.

**Przykład 5.** M. J. Trotta, *Totus Tuus*, t. 1–5, reprodukcja własna na podstawie partytury, Galaxy Music Corporation, b. m. 2016.

Z analitycznego punktu widzenia najpilniejszą sprawą było ustalenie pochodzenia i przebiegu tekstów słownych zawartych w omawianych utworach. W przypadku kompozycji Góreckiego korpus literacki przejawia się następująco, zawierając swoistą kłamrę na początku i końcu tekstu:

**4x** Maria

Totus Tuus sum, Maria Mater nostri Redemptoris, Virgo Dei, virgo pia,  
Mater mundi Salvatoris

**3x** Mater Mundi + Salvatoris **3x** Mater Mundi + Salvatoris

Totus Tuus Totus Tuus sum

**16x** Maria

**4x** Maria

Totus Tuus sum, Maria Mater nostri Redemptoris, Virgo Dei, virgo pia,

**9x** Mater Mundi + Salvatoris

Mater Mundi, Mater Mundi, Mater

**2x** Totus Tuus sum, Maria

**12x** *Maria!*<sup>28</sup>

<sup>28</sup> „Cały Twój Maryjo, Matko naszego Odkupiciela, Dziewico Boga, pobożna Dziewico, Matko Zbawiciela świata, Cały Twój Maryjo!“. Warto zwrócić uwagę na możliwość symbolicznego odczytania liczb 3, 4 i 12.

Powyższe słowa pochodzą z wiersza Marii Bogusławskiej, choć w Internecie i literaturze pojawia się często błędny zapis o autorstwie dokonany ręką innej osoby, o zbieżnym imieniu i identycznym nazwisku – Teresy Marii Bogusławskiej (tak również niewłaściwie odnotowuje ten fakt jeden z kompozytorów – Peter Antony Togni).

Właściwa osoba – Maria Bogusławska – była redaktorem naukowym i poetką związaną ze środowiskiem Akademii Teologii Katolickiej, z ks. prof. Jerzym Pikulikim na czele. Górecki poddał tekst modelowaniu, posługując się muzycznym opracowaniem kolejnych, pełnych zwrotów<sup>29</sup>; tekst wykorzystany przez Glenca jest analogiczny, choć autor rozpoczyna konstrukcję wstępem inicjowanym przez kwartowy, zawieszony akord b-es-as-des, aby siedmiokrotnie (być może w znaczeniu biblijnej, symbolicznej doskonałości) opracować zwrot „Totus Tuus”, i by dalej – czterokrotnie – powtórzyć pełen tekst słowny dzieła z wariantywnie potraktowanym tekstem muzycznym<sup>30</sup>:

7x Totus + Tuus

4x Totus Tuus sum, Maria, Mater nostri Redemptoris, Virgo Dei, virgo pia,  
Mater mundi Salvatoris.

Totus Tuus sum, Maria!

4x Maria

Słoweński twórca Ambož Čopi (ur. 1973 roku) wykorzystując ten sam tekst, dokonuje jego rekompozycji, izolując pojedyncze słowa, nie zaś całe zwroty, podaje te pierwsze repetycjom i niekiedy omijając sformułowanie „sum”. Obraz tekstu słownego ma w jego przypadku następujący przebieg (fragment):

Totus Tuus sum Maria, Maria, Totus Tuus, Maria, Maria, Totus Tuus {**sum**} Maria  
Mater Nostri Redemptoris, Mater nostri Redemptoris, Redemptoris (...).

Amerykanin Michael J. Trotta (ur. 1978 roku) jako werbalny budulec dla swojej kompozycji obiera tekst de Montforta, nieznacznie jednak go modyfikując. Nie odnajdziemy w nim słowa „Maria”, które w traktacie misjonarza występuje dalej.

<sup>29</sup> Osoba wspomniana przez m.in. Togny'ego – Teresa Maria Bogusławska – stanowi trop fałszywy, choć rzeczywiście była ona poetką, to przeżyła jedynie lat 15. Lata jej twórczości przypadły na czas Powstania Warszawskiego. Dodatkową ciekawostką badawczą jest istnienie jeszcze innej znamienitej postaci o imieniu i nazwisku Maria Bogusławska (1868–1929). Była to polska znakomita aktorka i pisarka, choć nie uprawiała działalności poetyckiej.

<sup>30</sup> Główna linia melodyczna przechodzi przez kolejne głosy chóru, zaś faktura zmienia się – reprezentując różne jej typy: *nota contra notam*, czy melodię z dopełniającym, akordowym akompaniamentem, i in.

Być może jest to podyktowane wpływami anglikańskiej lub protestanckiej orientacji kompozytora albo niezwykle ścisłym rozumieniem zwrotu de Montforta, odwołującego się *ad personam* ściślej do osoby Chrystusa, niż jego Matki (zob. przypis 4 i apostrofę do Jezusa w 233. punkcie Traktatu). Trotta podkreśla w istotny sposób wyrażenie *omnia* – „cały”; inaczej niż Górecki i Čopi chętnie poddaje repetycjom dłuższe zwroty słowno-muzyczne (zob. poniższy fragment):

Totus Tuus, Totus Tuus ergo sum<sup>31</sup>  
 Totus Tuus, Totus Tuus ergo sum  
 Totus Tuus, Totus Tuus ergo sum  
 et omnia, et omnia mea sunt  
 et omnia, et omnia mea sunt  
 Accipio te in mea omnia  
 Accipio te in mea omnia  
 Omnia, omnia (...)

Czas trwania trzech kompozycji jest podobny (dzieło Čopięgo trwa ok. 4 min., Glenca – ok. 4 min., Trotty – ok. 5 min.), wyjątkiem okazuje się dłuższe (a chronologicznie pierwsze) ponad dziesięciminutowe opracowanie Góreckiego. Obsada kompozycji Čopięgo wykorzystuje ciemne barwy chóru męskiego (TTBB), Glenc wzbogaca chór mieszany (SATB) o jasno brzmiącą partię sopranu solo, pozostałe opracowania sięgają po tradycyjny czterogłos wokalny, w tym z zastosowaniem *divisi* (Górecki). Metroritmika trzech kompozycji utrzymana jest w trójmiarze, z implementacją polimetrii sukcesywnej w utworze Čopięgo i czteromiaru wykorzystującego rytmikę komplementarną w opracowaniu Trotty. Ekspresja wszystkich czterech utworów wydaje się zbieżna, ich tempa są zbliżone-wolne (MM=43–72), zaś określenia interpretacyjne analogiczne: *lento assai*, *calmo religioso*, *moderato con espressione*, *cantabile con amore*, *dolce*. Górecki sięga po wyłącznie sylabiczny typ śpiewu, Čopi i Trotta posiłkują się dodatkowo pojedynczymi 2 – i 3-nutowymi melizmatami, Glenc, preferując śpiew sylabiczny, kontrastuje go z potężną, wielodźwiękową wokalizą solistki osadzoną na samogłosce „a” (zob. przykład 6).

---

<sup>31</sup> Wyrażenia „Totus Tuus” i „et omnia” czy „preabe mihi” Trotta kompozytor stosuje zawsze dwukrotnie po sobie, chcąc być może podkreślić ich wagę, zapewnić słuchacza, ułatwić ich odbiór i zapamiętanie. Proces ich powtarzania nadaje dziełu specyficzny przebieg i koloryt.

73

Soprano Solo

Soprano

Alto

Tenor

Bass

sum, Ma - ri - - a Ma - ri -

sum, Ma - ri - - a Ma - ri -

sum, Ma - ri - - a Ma - ri -

sum, Ma - ri - - a Ma - ri -

**Przykład 6. J.** Glenc, *Totus Tuus*, t. 73–77, reprodukcja własna na podstawie partytury z zbiorów kompozytora (plik PDF).

*Totus Tuus* Henryka Mikołaja Góreckiego cechuje się ekspresją o charakterze hymnicznym, oszczędnością środków i idiomatyczną repetytywnością. Helmcke<sup>32</sup> nazwie taką odmianę wokalnie-instrumentalnej twórczości Góreckiego „świętym minimalizmem”, Anna Maria Harley – „celebracją niebiańskiego macierzyństwa”<sup>33</sup>. Rezerwuar środków kompozytorskich obejmuje typowe dla kompozytora pochodny akordów kwartekstowych wzbogacanych przejściami 4<-3 i zamianami enharmonicznymi składników w paralelnych przesunięciach materiału muzycznego. Widoczne *a contrario* prowadzenie głosów skrajnych buduje formę o następującym przebiegu: A B A C + coda lub: A B C A B C<. W literaturze przedmiotu natrafić można też na analizę transformowanych motywów zawartych w *Totus Tuus* śląskiego twórcy, a pochodzących – jak dowodzi Helmcke<sup>34</sup> – z polskiego średnio-wiecznego hymnu – Bogurodzicy, jak również na charakterystyczne interakcje międzygłosowe, odnoszone przez do tegoż badacza do s y m b o l i k i krzyża. Autor ów wskazuje również na inne ciekawe zjawisko, które odczytuje też w kategorii mimetycznej, jako m.in. c i ą g ł e, n i e s k o ń c z o n e, p o w t a r z a n e zawieszenie Matce Boga:

<sup>32</sup> W. Helmcke, *At the Crux of H. M. Górecki's Totus Tuus op.60. Signification of Polish Marian Catholic Devotion*, “Interdisciplinary Studies in Musicology” 14 (2015), s. 136.

<sup>33</sup> A. M. Harley, *Górecki and the Paradigm of „Maternal”*, “The Musical Quarterly” 82 (1998) nr 1.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 136–149.

Patrząc przez pryzmat polski i katolicki, wizualna i słowna symbolika wymiany głósów w partii wokalne dostarcza słuchaczom niezwykle głębokiego doznania estetycznego (...). Przestrzeń tonalna (wysokości dźwięku) początku cody osadzona jest na IV stopniu i nie doprowadza do projekcji toniki. Taka niekompletność może sugerować, że całkowite nabożeństwo do Maryi („Totus Tuus sum Maria”) również nigdy nie ma pełnego, skończonego charakteru (...).<sup>35</sup>

Do charakterystycznych cech określających kompozycję Ambroża Čopięgo utrzymaną w formie ABA' należą: harmonika dur-moll z obecnością nielicznych modalizmów i akordów pozasystemowych, obecność kontrapunktów synkopowanych w odcinku *Virgo Dei*, sukcesywna, niemal cotaktowa polimetria, czy tańeczno-kontrastowy, wariantywny rytmicznie odcinek *Mater nostri Redemptoris*.

W kompozycji Jacka Glenca (nb. ucznia H. M. Góreckiego) uwagę analityka przykuwają: ujednoliczona rytmika i melodyka kierująca słuchacza i wykonawcę ku modlitewnemu wyciszeniu, ku ekspresji „kołysankowej”, „nokturnowej”. Quasi-tańeczne układy rytmiczne, skomponowane z wykorzystaniem figur ostinatowych zbiegają się z narracją przebiegającą na pograniczu harmoniki romantycznej i jazzowej, z widocznymi stylizacjami muzyki ludowej i wpływami muzyki popularnej. Forma utworu dana schematem (X) A A<sub>1</sub> A<sub>2</sub> A<sub>3</sub> B<sub>(A)</sub> poprzedzona zostaje wstępem (X) zawierającym charakterystyczny efekt budowania napięcia dynamicznego i wyrazowego poprzez sukcesywne wejścia kolejnych głósów zespołu śpiewaczego.

Charakterystyczna tonalność harmoniczna dur-moll wyposażona w pozaakordowe składowe barwiące (sekunda, kwarta) oraz pojedyncze współbrzmienia o morfologii kwartowej pojawiają się w warstwie harmonicznnej kompozycji amerykańskiego twórcy J. M. Trotty, korespondując z nader klarownym układem formalnym dzieła: a b a c d a < c d b a + coda. Wzmożenie roli polifonii w dziele Trotty, w porównaniu z wcześniej omawianymi kompozycjami, jej schematyczność i ostinatowość splata się w tym przypadku z oscylacją pomiędzy ekspresyjnymi kategoriami muzyki o charakterze i n t y m n e j p r o ś b y, ale i głósno (wręcz krzykliwego) w e z w a n i a. Podobny efekt wykorzystuje Glenc, posiłkując się regulacją dynamiki przebiegu muzycznego. Trotta zamieścił ponadto w partyturze następujący odkompozytorski komentarz:

Tekst podkreśla wspólnotę pomiędzy miłością Boską i ludzką. (...) „Unison descant” w głosie sopran/tenor jest otoczony i przewyższony bogatym brzmieniem innych głósów – zabieg ten mówi to o przejmującej ekspresji „poddania się” – doświadczanego w kategoriach Boskich i ludzkich.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Ibidem, s. 142, 148, tłum. wł.

<sup>36</sup> M. J. Trotta, *Totus Tuus*, partytura, Galaxy Music Corporation, b. m. 2016, s. 2, tłum. wł.

Finalna część niniejszego studium niech stanie się fragmentem o charakterze komparatystycznym – zwróćmy więc uwagę na następujące zjawiska, dostrzegalne w analizowanych czterech utworach:

- Trzej twórcy – Górecki, Glenc i Čopi – korzystają z tego samego wiersza Bogusławskiej, dokonując jednak odrębnej partykulacji i interpretacji tekstu;
- Trotta i Glenc sięgają po nietypowe, enharmonicznie równoważne i wokalnie trudne tonacje Fis i Ges(es), w charakterystyczny sposób ograniczając środki harmoniczne do homofonii w codzie;
- Glenc i Górecki stosują charakterystyczne powtórzenia formalno-techniczne, stosownie do szeregu następujących liczb: 3, 4, 6, 7 i 12. Liczby te mają potencjalnie symboliczny charakter;
- Trotta i Górecki sięgają po wymowną pauzę generalną umiejscowioną po połowie dzieła;
- Čopi, Trotta i Górecki realizują procedurę centralizacji (zawieszania toku muzycznej narracji) na pojedynczym słowie tekstu, jednak każdy z twórców obiera w ramach tej procedury inny jego wyraz. Dla Trotty jest to słowo „omnia”, dla Čopięgo – „Maria”, dla Góreckiego – „Mater”. Procedury takiej nie stosuje zaś Jacek Glenc.
- Trzech kompozytorów (Górecki, Glenc, Trotta) rozpościera ekspresję dzieła od intymnego piano, niskich rejestrów, do pogłębionego okrzyku, forte, rejestrów wysokich; nie czyni tego jednak Čopi.

Wszyscy twórcy sięgają jednak w badanych kompozycjach po:

- ostinatowość, repetycyjność;
- narracje i ekspresje wzajemnie pokrewne, takie jak: kołysankowość, medytacyjność lub taneczność. W przypadku Trotty uwidocznić można również narrację pochodną, o charakterze „procesyjnym”;
- schematyczność rytmiczną;
- nieoczywiste, autorskie rozwiązania harmoniczne, unikające powielania rozwiązań zawartych wyłącznie w tonalności systemu dur-moll, modalnego, czy czystobrzmieniowego.

\*\*\*

Tekst *Totus Tuus* wymaga dalszych badań nad jego muzycznymi opracowaniami, w tym poszukiwania bądź analizy innych kompozycji, nieomówionych w powyższym studium,<sup>37</sup> a także poddania badaniu nowych dzieł muzycznych, które z pewnością powstaną. Autor ma nadzieję, że powyższym rekonesansem przekonał czytelników do tezy, że zawołanie Jana Pawła II – choć zasadniczo ma wymiar osobisty i teologiczny – funkcjonuje w żywotny i nośny sposób w kulturze i świecie współczesnym. Może zatem stać się materiałem inspirującym powstanie kolejnych interesujących i zróżnicowanych kompozycji muzycznych, skierowanych do zespołów wokalnych zarówno profesjonalnych jak i amatorskich. Kompozycje powyżej omówione – co istotne – posiadają szereg cech odrębnych, ale co intrygujące – także sporo elementów wspólnych. Jednym z nich (prócz omówionych wyżej składników) jest specyficzna i rozmaicie wyrażona *ascenza* ekspresyjna. Wyznaczenie i skodyfikowanie cech wspomnianych dzieł kreśli też dalsze perspektywy dla badania związków słowno-muzycznych w innych kompozycjach muzycznych przeznaczonych na obsadę *a cappella*, ale opartych na odmiennych tekstach, o równie dużej – jak papieskie motto – nośności teologicznej i kulturowej.

### Abstract

#### ***Totus Tuus* – from the words of St. Louis Maria Grignon de Montfort to the musical implementation in *a cappella* choral compositions**

The author of the article, starting from the genesis of the invocation “Totus Tuus” addressed to St. Mary, explains the theological meaning of this phrase and examines its role in the culture, also in its contemporary musical life. The study continues with the analysis of four musical compositions, whose authors Henryk M. Górecki, Ambrož Čopi, Michael J. Trotta and Jacek Glenc used this phrase (or its extension) as text in musical works intended for *a cappella* choir. By examining the characteristics of these compositions the author indicates significant similarities and differences.

**Keywords:** Marian, compositions inspired by the call of Totus Tuus, comparison, texts of culture

---

<sup>37</sup> Zob. przyp. 27.