

KS. JANUSZ DREWNIAK
Włocławek

PIEŚŃ RELIGIJNA W TWÓRCZOŚCI KOMPOZYTORSKIEJ KS. IDZIEGO OGIERMANA MAŃSKIEGO (1900–1966) Struktura formalna, melodyka i harmonika opracowań pieśni kościelnych

W bogatej spuściźnie kompozytorskiej ks. Idziego Ogiermana Mańskiego czołowe miejsce zajmuje szeroko rozumiana twórczość religijna. Jest to zrozumiałe, gdyż kompozytor był osobą duchowną i ten rodzaj muzyki był najbliższy jego preferencjom estetycznym. Pod pojęciem muzyki religijnej rozumie się tu muzykę *stricte* liturgiczną, posiadającą teksty zaczerpnięte z liturgii Kościoła katolickiego i przeznaczoną dla liturgii tegoż Kościoła (msze, nieszpory, litanie, nowenny, officium brewiarzowe), kompozycje sakralne przeznaczone dla liturgii (pieśni), jak również pozaliturgiczną muzykę nie mającą zastosowania w liturgii i nabożeństwach, ale inspirowaną religią (misteria religijne i inne utwory sceniczne oraz utwory religijne wykonywane podczas uroczystości zakonnych i szkolnych). Pokażny ilościowo jest również dorobek o charakterze świeckim. Stanowią go pieśni (patriotyczne, żołnierskie, biesiadne, humorystyczne, folklorystyczne, młodzieżowe i okolicznościowe), kantaty, muzyka teatralna i sceniczna. Religijne i świeckie utwory chóralne oraz przeznaczone na śpiew *unisono* lub głosy solowe powstawały na ogół z towarzyszeniem instrumentalnym. Ważne miejsce w dorobku ks. Mańskiego zajmuje również twórczość instrumentalna. Zalicza się do niej przede wszystkim wysoko cenione akompaniamenty organowe do pieśni kościelnych.

Podstawową cechą całej twórczości kompozytora jest jej użytkowy charakter, a w przypadku kompozycji religijnych — ich liturgiczne przeznaczenie. Wszystkie utwory religijne pisane były z myślą o ich wykorzystaniu podczas Mszy św., nabożeństw oraz różnych uroczystości kościelnych. Większość utworów wykonywanych było przez chóry i orkiestry salezjańskie prowadzone przez samego kompozytora.

Twórczość pieśniarska stanowi najbogatszą część dorobku kompozytorskiego ks. Idziego Ogiermana Mańskiego. Dział pieśni religijnych obejmuje 198 utworów. Należy do niego 60 opracowań tradycyjnych pieśni kościelnych oraz 138 własnych kompozycji ks. Mańskiego. Autor niniejszego artykułu przedstawia cechy języka kompozytorskiego ks. Mańskiego, ograniczając się do scharakteryzowania struktury formalnej, melodyki oraz harmoniki jego opracowań pieśni kościelnych. Utwory te przeznaczone zostały na różnorodny aparat wykonawczy, począwszy od pieśni na śpiew *unisono*, poprzez kompozycje na dwa głosy równe lub mieszane, aż po trzy-

i czterogłosowe utwory chóralne. Stałą praktyką kompozytora było tworzenie utworów wokalnych wraz z towarzyszeniem organowym, niekiedy większym składem instrumentalnym.

1. Twórczość pieśniowa ks. I.O. Mańskiego na tle epoki (nurt cecyliński i styl romantyczny)

Pośród różnorodnej twórczości muzycznej o charakterze sakralnym pieśń jest podstawową formą wykorzystywaną w liturgii Kościoła katolickiego. Początki pieśni nabożnych śpiewanych przez Polaków w języku ojczystym sięgają XIII w.¹ Początkowo wykonywano je poza obrębem świątyń podczas różnych okoliczności, nie zawsze związanych z celebracją nabożeństw (były to np. śpiewy rycerskie, wojenne), jednak już w następnym stuleciu pieśni śpiewano w kościołach. Okazją do ich wykonywania były święta kościelne, Dni Krzyżowe, pielgrzymki do miejsc odpustowych, nieszpory lub nabożeństwa, w których licznie uczestniczył prosty lud chrześcijański. Dzięki temu formę pieśni coraz wyraźniej zaczął przenikać duch liturgii². Na dalszy rozwój katolickich pieśni kościelnych wywarła wpływ także reformacja. Począwszy od XVI w. zaczęto łączyć pieśń religijną z liturgią mszalną, przez co zajmowała ona coraz więcej miejsca w ramach celebracji liturgicznych³

Upadek znaczenia i zeświecczenie muzyki kościelnej, które nastąpiły w połowie XVIII w., sprawiły, że także forma pieśni podzieliła los całej twórczości religijnej. Do zażegnania kryzysu i odnowy muzyki kościoła łacińskiego przyczyniły się powstałe w XIX w. towarzystwa muzyczne. Szczególną rolę odegrał ruch cecyliński, który zapoczątkował nawrót do tradycji muzyki liturgicznej. Dążąc do osiągnięcia tych założeń pielęgnowano chorał gregoriański, a spośród dzieł przeznaczonych do liturgii preferowano utwory utrzymane w stylu polifonii palestrinowskiej. Odrzucono, uznana za zbyt świecką i pozbawioną charakteru sakralnego, twórczość nawiązującą do stylu barokowego, neapolitańskiego. Ideałem epoki baroku były kompozycje wokально-instrumentalne z tekstem łacińskim, jednak w twórczości sakralnej XIX w. okazały się one nieprzydatne. Teologowie i kompozytorzy związani z ruchem cecylińskim dążyli do wprowadzenia do liturgii pieśni w językach narodowych. Niezrozumiałe dla wiernych i często oderwane od istoty liturgii teksty łacińskie zastępowali tekstami w języku ojczystym oraz tekstami poetyckimi odpowiadającymi

¹ J. FIJALEK, *Bogurodzica*, „Pamiętnik Literacki” 2 (1903), s. 2; por. K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Lublin 1964, s. 13.

² A. BRÜCKNER, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej I (Kazania i pieśni)*, Warszawa 1902, s. 187–188; por. MROWIEC, *dz. cyt.*, s. 13.

³ J.A. JUNGSMANN, *Missarum solemnia*, t. I, Wien 1858⁴, s. 193; por. W. SCHENK, *Udział ludu w ofierze Mszy św.*, Lublin 1960, s. 30.

duchowi liturgii, natomiast repertuar wokalnie-instrumentalny polecali wykonywać jedynie podczas świąt i uroczystości religijnych⁴

Cecyliańska odnowa muzyki kościelnej zapoczątkowana została w połowie XIX w., a więc w czasie, gdy w muzyce dominował styl romantyczny. Twórczość kompozytorów romantycznych wpłynęła na ukształtowanie charakteru muzyki preferowanej przez cecyliantów. Okres romantyzmu, kultywujący subiektywizm uczuć oraz wartości narodowe, zapoczątkował nowy gatunek muzyczny — lirykę wokalną, w ramach którego nastąpił rozkwit formy pieśni solowej. Choć początki tej formy sięgają epoki średniowiecza, to w okresie romantyzmu pieśń uległa gruntownym przeobrażeniom stylistycznym. Wzbogacony został zasób środków wyrazowych i technik kompozytorskich stosowanych przez twórców romantycznych. Szczególnie w twórczości Franza Schuberta (1797–1828), Roberta Schumanna (1810–1856), Johannes Brahmsa (1833–1897), Hugo Wolfa (1860–1903), a w Polsce w twórczości Stanisława Moniuszki (1819–1872) liryka wokalna otrzymała najdoskonalszy kształt, stając się głównym środkiem wyrazowym tej epoki. Romantycy rozwinęli wszystkie podstawowe gatunki pieśni, poczynając od pieśni zwrotkowej, poprzez pieśń refrenową, dialogowaną, wariacyjną, aż do pieśni przekomponowanej⁵ Mimo sformułowania jasnej klasyfikacji formy pieśniowej, niekiedy występują inne układy, nie dające się ściśle zaszeregować w ramach istniejących zasad formalnych. Wpływa na to traktowanie tekstu poetyckiego oraz budowa muzyczna utworu. Większość pieśni zwrotkowych wykazuje dwuczęściową, kontrastującą budowę AB lub AA₁, o charakterze ewolucyjnym, sporadycznie występują tendencje do stosowania formy repryzowej ABA.

Istotą pieśni romantycznej jest odpowiedni dobór środków wokalnych i instrumentalnych, który wyraża nastrój i charakter tekstu poetyckiego wykorzystanego przez kompozytora. W doborze środków technicznych romantycy kierowali się głównie stroną wyrazową utworu poetyckiego. Romantyczną lirykę wokalną wyróżnia odmienna od dotychczas tworzonych pieśni faktura wokalna i instrumentalna. Skala środków kompozytorskich sięga od prostych struktur homofonicznych, czego wyrazem jest chociażby stosowanie zdwojeń unisonowych i oktavowych, mających na celu wzmocnienie głosu oraz podkreślenie wyrazistości linii melodycznej, do form dwuchórowych z zastosowaniem środków polifonii lub polifonizowania⁶

Najczęściej tworzoną w okresie romantyzmu była pieśń solowa, jednak powstawały również pieśni chóralne na głosy męskie, żeńskie, mieszane oraz zespoły podwójne. W przypadku twórczości chóralnej czynnikiem wzbogacającym środki wyrazowe pieśni był specyficzny, odmienny od dotychczasowego, dobór głosów oraz

⁴ MROWIEC, *dz. cyt.*, s. 24.

⁵ J. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne*, t. III: *Pieśń*, Kraków 1974, s. 211.

⁶ *Tamże*, s. 411.

nowatorskie traktowanie faktury chóralnej. Romantycy wprowadzili dwojakiego rodzaju odcinki solowe — zarówno dla głosów pojedynczych, jak i partii zespołowych. Skutkiem kontrastowego zestawienia odcinków solowych z chóralnymi pieśniami zyskiwały przez poszerzenie środków wyrazowych. Romantyzm wprowadził także zmianę w traktowaniu zespołu chóralnego. Dominująca do tej pory muzyka polifoniczna precyzowała zakres traktowania faktury chóralnej. Romantycy wykorzystali możliwości homofonii, w związku z czym pojawiły się nowe rozwiązania kompozytorskie, przede wszystkim zdwojenia unisonowe i oktawowo-pięciowe pomiędzy głosami chóralnymi (często dwojenie sopranu przez tenora). Praktykowano także dublowanie melodii głosu solowego przez jeden z głosów chóralnych (spotykamy się również czasami z tendencją odwrotną), którego celem było podkreślenie wyrazistości oraz wzmocnienie głównej linii melodycznej. W fakturze chóralnej większą samodzielnością odznaczał się sopran i bas, podczas gdy tenor i alt stanowiły uzupełnienie harmoniczne utworu⁷

Aktywnym czynnikiem kształtującym formę pieśni stała się harmonika. W przypadku pieśni chóralnej kompozytorzy sięgali często po środki polifoniczne, przez co ta odmiana pieśni zbliżona była do form kantatowych. Zjawisko wzajemnego przenikania tych dwu form wokalnie-instrumentalnych stało się procesem naturalnym na skutek adoptowania przez pieśń chóralną środków typowych dla kantaty⁸. W liryce wokalne Brahmsa, kształtowanej na motywach ludowych, dominuje diatonika, budowa trójdźwiękowa z przewagą głównych funkcji harmoniczych, zaciemnionych niekiedy przez opóźnienia, dźwięki przejściowe, skłonność do linearyzmu i modalizmu. Wśród bogatych środków polifonicznych Brahms stosował nawet kunsztowną imitację⁹

Kompozytorzy romantyczni poszukiwali nowych środków kolorystycznych zarówno w partii instrumentu towarzyszącego, czy orkiestrze, jak też w partii chóralnej lub solowej. W celu osiągnięcia bogactwa wyrazu zespoły solowe przeciwstawiali chórowi lub poszczególnym głosom jednego z chórów. W pieśniach chóralnych Schumanna i Mendelssohna spotykamy się z praktyką dialogowania głosów męskich z żeńskimi. Konsekwencją niejednokrotnie kontrastującego przeciwstawienia głosów chóralnych jest odejście od ścisłej homofonii. Zasadę tę ugruntował jeszcze bardziej Schumann, który wzorując się w swej twórczości na formach kantatowych, wprowadzał fugato, posługiwał się także techniką dwóchórową¹⁰. Zespołowe dialogowanie oraz dialogowanie chórów występuje również w bogatym dziale twórczości wokalnie-instrumentalnej Brahmsa. Wykorzystanie przez romantyków faktury dwóchórowej stanowiło kontynuację procesu wzbogacenia środków wyrazu, a kon-

⁷ *Tamże*, s. 410.

⁸ J. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki*, t. II, Kraków 1990, s. 95.

⁹ *Tamże*, s. 97.

¹⁰ *Tamże*, s. 95.

kretnie kolorystyki dźwiękowej. W posługiwaniu się chórami przejęli oni z muzyki dawnej dwojakiego rodzaju techniki kompozytorskie: pierwsza polegała na samodzielnym traktowaniu głosów w obydwu zespołach, druga przyjmowała możliwość zdwajania któregoś z głosów jednego chóru przez ten sam rodzaj głosu drugiego chóru. Inną stosowaną w romantyzmie techniką kompozytorską występującą w dwuchórowej fakturze homofonicznej było przeciwstawianie sobie chórów lub ich poszczególnych głosów. W przypadku współdziałania chórów na dłuższych odcinkach przyjmowały one charakter czterogłosowych układów homofonicznych. Jeśli współzawodnictwo dotyczyło pojedynczych głosów, wówczas struktura otrzymywała cechy polifonizujące¹¹.

Postawę romantyczną charakteryzuje zainteresowanie kulturą narodową, której najstarszym i najtrwalszym przejawem jest twórczość ludowa. Motywy zaczerpnięte z pieśni ludowych służyły kompozytorom romantycznym jako źródło opracowania chóralnego, bądź stylizacji folkloru w utworach solowych oraz pieśniach na śpiew *unisono*. Na ogół wykorzystywano tekst i melodię pieśni, rzadko ograniczano się tylko do jednego z tych elementów. Wielkie znaczenie temu zjawisku przypisywał Johannes Brahms, który opracowania pieśni ludowych uważał za ideał liryki wokalne¹².

Melodyka pieśni romantycznej przepojona jest liryczną kantyleną, niekiedy dramatyczną ekspresją, czy, w przypadku ballady, właściwościami o charakterze deklamacyjnym. Dla osiągnięcia dramaturgii w twórczości pieśniowej stosowano części recytatywne i aryjne (Schubert). Harmonikę pieśni dramatycznych cechuje ponadto rozwinięta chromatyka¹³. Nowatorskim zjawiskiem dostrzegalnym w dziełach niektórych kompozytorów romantycznych było wprowadzenie do liryki wokalne melodi zapożyczonych z chorału gregoriańskiego. Praktykę tę spotykamy w twórczości Petera Corneliusa (1824–1874)¹⁴.

Ważnym elementem formalnym pieśni jest partia instrumentalna. W pieśni zwrotkowej partia instrumentalna często ogranicza się do prostego towarzyszenia, choć spotykamy się również z rozbudowanymi akompaniamentami. Już sam wstęp instrumentalny bywa zróżnicowany i zawiera materiał motywu melodycznego partii wokalne lub nie wykazuje z nią tematycznego powiązania. W przypadku pieśni z rozwiniętą partią towarzyszącego instrumentu lub zespołu instrumentalnego wokalny głos solowy traci dominujące znaczenie, stając się równorzędnym, a nawet podporządkowując się towarzyszeniu instrumentalnemu¹⁵.

Rozwój pieśni romantycznej przyczynił się również do rozkwitu pieśni o charakterze sakralnym. W dorobku kompozytorów użytkowej muzyki religijnej i kościel-

¹¹ CHOMIŃSKI, WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne*, s. 414.

¹² *Tamże*, s. 96.

¹³ *Tamże*, s. 95.

¹⁴ CHOMIŃSKI, WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki*, s. 96.

¹⁵ *Tamże*, s. 95.

nej I poł. XX w. twórczość pieśniowa zajmuje poczytne miejsce. Spośród różnorodnych utworów tworzonych dla potrzeb liturgii forma pieśni okazała się najbardziej przydatną, przez co znalazła swoje trwałe miejsce w muzyce Kościoła katolickiego. Znaczącym przykładem wykorzystania pieśni i ugruntowania jej znaczenia w liturgii Kościoła stało się opublikowanie w latach 1838–1853 *Śpiewnika kościelnego* ks. M.M. Mioduszeńskiego, który przez długie lata uważany był za podstawowy śpiewnik liturgiczny polskiego Kościoła¹⁶

2. Struktura formalna opracowań pieśni kościelnych

Lata działalności ks. Mańskiego zbiegły się z okresem, w którym w muzyce kościelnej dominowały tendencje propagowane przez ruch cecyliński. Na ukształtowanie charakteru śpiewów preferowanych przez cecyliantów w pewnym stopniu wpłynęła twórczość kompozytorów romantycznych, którzy rozwinęli wszystkie gatunki pieśni, poczynając od pieśni zwrotkowej, poprzez pieśń refrenową, dialogowaną, wariacyjną, aż do pieśni przekomponowanej¹⁷

Stosowaną powszechnie w liturgii, możliwą do wykonania przez lud jest najprostsza odmiana formy pieśni — pieśń zwrotkowa. Polega ona na wielokrotnym wykorzystaniu tego samego opracowania muzycznego we wszystkich zwrotkach tekstu. Prostota pieśni zwrotkowej nie umniejsza artystycznej wartości utworu. Nieskomplikowany sposób opracowania utworu odpowiada charakterowi tego gatunku, czerpiącego swe wzorce z muzyki ludowej. Zastosowanie kunsztownych środków technicznych wykracza poza ramy stylistyczne pieśni zwrotkowej. Takie opracowanie jest ponadto często uwarunkowane charakterem tekstu stosowanego przez kompozytorów użytkowej muzyki kościelnej. Formę zwrotkową wykorzystuje się w liturgii również ze względu na jednolity nastrój przenikający wszystkie zwrotki tekstu poetyckiego. Wobec takiego stanu rzeczy nie ma potrzeby odmiennego opracowywania poszczególnych zwrotek. Większość pieśni ks. Mańskiego charakteryzuje budowa zwrotkowa. Tylko nieliczne utwory (jedno opracowanie pieśni kościelnej oraz cztery kompozycje) pod względem formalnym wykazują cechy pieśni przekomponowanej.

2.1. Pieśni zwrotkowe

Niemal wszystkie, bo aż 193 pieśni ks. Mańskiego charakteryzuje budowa zwrotkowa. Wynika to z faktu, że praktyką stosowaną powszechnie przez niego było wierne zachowywanie struktury formalnej pieśni kościelnych stanowiących źródło opracowania. Ponieważ pieśni te na ogół wykazywały budowę zwrotkową, wobec

¹⁶ MROWIEC, *dz. cyt.*, s. 26.

¹⁷ CHOMIŃSKI, WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne*, s. 211.

tego opracowania ks. Mańskiego charakteryzuje identyczna struktura. Niektóre pieśni zwrotkowe odznaczają się zróżnicowaną strukturą wewnętrzną. Zróżnicowanie formalne dotyczy umiejscowienia refrenu lub ewentualnie jego braku. Niektóre z pieśni kościelnych rozpoczynają refren, w innych występuje dopiero po pierwszej zwrotce. Dość często spotyka się zwrotkowe pieśni kościelne pozbawione refrenu.

Pieśni zwrotkowe wykazują dwuczęściową, kontrastującą budowę AB. Typowym przykładem chóralnego opracowania pieśni zwrotkowej o takim schemacie formalnym jest hymn *Boże, coś Polskę*. Czterogłosowy układ na chór mieszany i organy powstał w Drohiczynie w listopadzie 1965 r., a więc pod koniec życia kompozytora. Struktura formalna hymnu została wiernie zachowana. Rozpoczyna go zwrotka, po niej następuje refren. Innowacją ks. Mańskiego jest dołączenie wstępu i organowego postludium.

Jednym z wariantów pieśni zwrotkowej jest forma ograniczająca się do samych zwrotek, pozbawiona refrenu. Taką właśnie budowę formalną posiada opracowana przez ks. Mańskiego na czterogłosowy chór mieszany i organy pieśń przygodna *Kto się w opiekę*. Opracowanie nie odbiega od pierwotnej struktury pieśni, ks. Mański dodał jedynie krótkie postludium organowe.

Pieśni utrzymane w podobnej formie i stylu opracowania przeważają w dorobku twórczym kompozytora. Charakterystycznym środkiem techniki kompozytorskiej ks. Mańskiego, podkreślającym granicę pomiędzy kończącą się zwrotką a rozpoczynającym się refrenem, jest zastosowana modulacja harmoniczna, niekiedy również zmiana metrum.

2.2. Pieśni przekomponowane

W dziale opracowań pieśni kościelnych formę pieśni przekomponowanej ks. Mański nadał tylko jednemu utworowi — czterogłosowemu układowi na chór mieszany pieśni kościelnej *Boże w dobroci*. Na oryginalnej melodii w tonacji *G-dur* oparta została tylko pierwsza zwrotka utworu. Melodia drugiej zwrotki została zmieniona. Zmianie uległa również tonacja zwrotki (modulacja do równoległej tonacji *e-moll*), tempo oraz sposób opracowania faktury chóralnej.

3. Melodyka opracowań pieśni kościelnych

Pierwszą, wyróżniającą cechą melodyki całej twórczości pieśniowej ks. Mańskiego jest jej śpiewny, kantylenowy charakter. W niektórych odcinkach na krótkiej przestrzeni nabiera ona cech figuracyjnych, jednak należy to do rzadkości. W przypadku dwugłosowych oraz chóralnych pieśni kościelnych główna melodia opracowania pozostaje niezmienna wobec melodii tradycyjnej pieśni. Inwencja melodyczna ks. Mańskiego uwidacznia się w pozostałych głosach skomponowanych przez

niego. Plan kompozytorski ks. Mańskiego zakładał tworzenie samodzielnych, prostych do nauczenia i wykonania struktur melodycznych o charakterze lirycznym i kantylenowym. Te cechy widoczne są niemal we wszystkich opracowaniach partii wokalnych, jak również w fakturze towarzyszenia organowego.

Pieśń adwentowa *Spuśćcie nam na ziemskie niwy* opracowana została na dwa głosy mieszane: alt i tenor. Główna melodia zamieszczona została w partii altu, natomiast tenor stanowi sfigurowany głos kontrapunktujący, odznaczający się lekkością i ruchliwością, dzięki wykorzystaniu krótkich wartości rytmicznych. Materiał melodyczny tenoru tylko w początkowym odcinku tematu zawiera dwa pochody pasażowe, w dalszej części składają się na niego pochody melodyczne dźwięków. W odróżnieniu od głównej, wyłącznie diatonicznej melodii pieśni, w partii kontrapunktu ks. Mański wprowadził chromatyczną zmianę jednego dźwięku, podwyższając przez skasowanie bemola właściwy zasadniczej tonacji *Es-dur*, dźwięk *as*. Konieczność osiągnięcia dźwięku *a* spowodowana została zastosowaniem wychylenia modulacyjnego w postaci wtrącenia (D^7)D. Osiągnięty dźwięk *a* jest tercją wtrąconej dominanty.

Samodzielność niższego głosu ks. Mański osiąga przez wprowadzenie w nim motywów niezależnych pod względem melodycznym i rytmicznym od melodii głównej. Głosy wokalne nie są prowadzone wobec siebie równolegle. Tylko nieliczne dźwięki obydwu głosów, na ogół rozpoczynające i kończące motywy melodyczne pieśni, postępują w jednakowym następstwie rytmicznym. Większą ruchliwością i rozdrobieniem rytmicznym, na skutek zastosowania dźwięków przejściowych, odznacza się kontrapunkt. Rozbieżność rytmiczna podyktowana jest ponadto wprowadzeniem w głosie tenorowym krótkich, dwutaktowych motywów melodycznych rozpoczynających się regularnie z opóźnieniem dwóch pauz ćwierćnutowych. Korrespondujące z głównym tematem melodii motywy wprowadzone w tenorze zawierają odmienny od altu materiał dźwiękowy. Podobieństwo melodyczne wykazuje tylko jeden motyw (takty 11–12), w którym ks. Mański posłużył się techniką imitacyjną.

Twórczość kolędowa obejmuje stosunkowo obszerną część spośród całego dorobku pieśniarskiego ks. Mańskiego. Obok 6 autorskich kompozycji powstały 42 opracowania tradycyjnych kolęd. Te proporcje sugerują, że w pracy muzycznej z młodzieżą i studentami salezjańskimi ks. Mański nastawiony był nie tyle na tworzenie nowych kompozycji, ile na opracowywanie chóralne istniejących i znanych powszechnie kolęd na śpiew *unisono* oraz popularyzację wartościowych, mniej znanych melodii.

Ciekawe rozwiązanie melodyczne kompozytor zastosował w dwugłosowym opracowaniu kolędy *A wczora z wieczora*. Obok głównej melodii przeznaczonej dla altu, również głos tenorowy odznacza się pięknem linii melodycznej. Według zamysłu ks. Mańskiego w dwugłosie powinna być śpiewana większość zwrotek pieśni (1, 2, 5, 6, 9, 10, 11). Niektóre jednak zwrotki (3, 4, 7, 8) przeznaczone zostały do wyko-

nywania solowego i w ich opracowaniu dokonał modyfikacji melodycznych. Początkowe zwrotki śpiewane w dwugłosie utrzymane są w zasadniczej tonacji *D-dur*, natomiast pozostałe, wykonywane przez tenor *solo*, po zastosowaniu w partii organów modulacji do tonacji *fis-moll*, otrzymały zmienioną melodię, dostosowaną do tonacji minorowej. Główny zarys i kierunek linii melodycznej nie uległ zmianie, modyfikacje dotyczą naprzemiennych zmian interwałowych sekundy wielkiej z małą, co wynika z następstwa odległości pomiędzy stopniami gamy minorowej.

Jednym z zabiegów kompozytorskich ks. Mańskiego występujących w dwugłosowych i chóralnych opracowaniach pieśni kościelnych jest wypełnienie rytmiczne dwoma lub kilkoma dźwiękami jednego głosu, dłuższego dźwięku występującego w głosie drugim. Ma to na celu zachowanie płynności ruchu dźwięków w fakturze wokalne. Drugi powód takiego rozwiązania rytmicznego ks. Mański podaje w adnotacji zamieszczonej w partyturze kolędy *A wczora z wieczora*: „W części pierwszej markować ósemki (nie ćwiartki), aby głos męski mógł precyzyjnie kontrastować rytmicznie”¹⁸

Innym utworem, w którym zastosowany został kontrast rytmiczny, jest opracowanie kolędy *Przybieżeli do Betlejem* na alt i głos męski z organami. Melodia główna kolędy znajduje się w alcie. Rytmiczne uzupełnienie głosów jest naturalną konsekwencją przeprowadzenia tematu kolędy w głosie męskim z dwutaktowym opóźnieniem. Melodia niższego głosu otrzymała więc materiał dźwiękowy głównego tematu kolędy. Zmianie uległ on dopiero w ostatnich czterech taktach pieśni.

Obsadą wykonawczą większości dwugłosowych opracowań pieśni kościelnych jest dwugłos wokalny: alt i dowolny głos męski. Melodia główna pieśni we wszystkich niemal takich opracowaniach znajduje się w głosie altowym. Melodia główna zawsze umieszczona jest w całości. Tę typową obsadę wykonawczą ks. Mański przyjął w wielkopostnych pieśniach *Ach, mój Jezu* i *Już Cię żegnam, najmiłszy Synu*. Docomponowana przez ks. Mańskiego kontrapunktująca partia głosu męskiego odznacza się piękną kantyleną. Na walor estetyczny pieśni *Ach, mój Jezu* wpływają zarówno dość długie dźwięki brzmiące na jednej wysokości, jak też wznoszące i opadające pochody melodyczne. Dzięki nim partia niższego głosu otrzymała znamiona samodzielności melodycznej. Dodatkową cechą wpływającą na samodzielność opracowanej przez ks. Mańskiego partii głosu męskiego jest odmienne od partii altu prowadzenie fraz melodycznych. Ich granice wyznaczają motywy melodyczne głosu męskiego, które nie występują równoległe do głównej melodii pieśni. Dotyczy to szczególnie zwrotki. Główna melodia pieśni zawiera wyłącznie diatoniczny materiał tonacji *D-dur*. Zboczenia modulacyjne w postaci wtrąceń dominantowych sprawiają, że partia towarzyszenia organowego otrzymała dźwięki wykraczające poza ramy

¹⁸ Adnotacja zamieszczonej w partyturze kolędy *A wczora z wieczora*, w: *Repertuar Oratorium*, z. I (brak paginacji).

diatoniki. W melodii niższego głosu wokalnego jeden raz pojawia się dźwięk *gis'*, stanowiący tercję zastosowanej w tym miejscu dominanty wtrąconej (takt 10).

Śpiewną melodię otrzymał męski głos w opracowaniu wielkopostnej pieśni *Juz Cię żegnam, najmilszy Synu*. Tworząc go, ks. Mański zachował charakter głównej melodii pieśni, stosując także w kontrapunkcie pochody sekundowe dźwięków. Skoki kwartowe i kwintowe na ogół rozpoczynają lub kończą frazy melodyczne. Są więc podyktowane występującymi zwrotami dominantowo-tonicznymi (takty 11–12) lub służą osiągnięciu zmiany rejestru brzmienia głosu męskiego przez skok kwinty i kwarty, który w efekcie daje znaczną odległość oktawy (takty 8–9; 14–15).

Bardziej skomplikowanym jest osiągnięcie śpiewności partii wokalnych w trzy- i czterogłosowych chóralnych opracowaniach pieśni kościelnych, choć i tu ks. Mański jawi się jako wytrawny melodysta. Głosy chóralne prowadzone są według podstawowej zasady harmonizacji postępowania najbliższą drogą wobec następujących po sobie dźwięków. Dzięki temu dominują niewielkie odległości tercji, kwarty, niekiedy kwinty, sporadycznie oktawy. Najczęściej jednak w głosach chóralnych mamy do czynienia z sekundowym następstwem dźwięków, niekiedy repetycją dźwięków. Taki sposób harmonizacji czyni utwór przystępnym dla niewykwalifikowanych wykonawców. Stałą zasadą kompozytorską jest umieszczenie głównej melodii pieśni w najwyższym głosie chóralnym.

Jednym z chóralnych opracowań tradycyjnych pieśni kościelnych jest czterogłosowa konstrukcja na chór mieszany *Kto się w opiekę*. Śpiewny charakter partii chóralnych z jednej strony ma walor estetyczny, z drugiej ułatwia wykonawcom opanowanie partii ich głosu. Największa rozpiętość interwałowa występuje w głosie basowym i sięga oktawy. Ambitus najniższego głosu wynosi kwintdecymę ($F-c'$). Pozostałe głosy chóralne postępują na ogół w ruchu sekundowym, skoki interwałowe osiągają mniejsze rozmiary, do kwarty włącznie. Śpiewność partii chóralnych wykazuje linearny sposób tworzenia utworu. Kantylenowy charakter melodyki głosów chóralnych potęgują zastosowane w nich dźwięki przejściowe.

Podobne cechy melodyki uwidaczniają się w czterogłosowym opracowaniu na chór mieszany hymnu *Boże, coś Polskę*. Melodia główna hymnu umieszczona została w sopranie. Śpiewnym przebiegiem melodycznym odznaczają się zwłaszcza głosy środkowe, w których dominują pochody gamowe. Skoki interwałowe w alicie nie przekraczają odległości kwarty i są stosowane sporadycznie. Ambitus głosu altowego nie jest zbyt obszerny i mieści się w septymie. Ks. Mański kilkakrotnie wprowadził w alicie zmiany chromatyczne dźwięków (takty: 16, 17, 23, 26, 28), które podyktowane zostały zastosowanym chwilowym zboczeniem modulacyjnym w utworze. Dźwięki zmienione chromatycznie zostały uprzednio przygotowane odpowiednim przebiegiem melodycznym poprzedzającym miejsce alteracji. W przypadku podwyższenia dźwięku (takty: 16, 23, 28) melodia przyjmuje kierunek wznoszący, natomiast opada, gdy kompozytor przewidział obniżenie dźwięku (takty: 17, 24, 28).

Podobnie przedstawia się linia melodyczna tenoru. Ks. Mański w jednym miejscu (takty 11–12) zmienia rejestr głosu skokiem o septymę. *Ambitus* tenoru wynosi duodecymę. Kantylenowy charakter melodyka zyskuje dzięki przeważającym pochodom sekundowym dźwięków. Największe zróżnicowanie interwałowe melodii i rozmiaru *ambitusu* prezentuje głos basowy. *Ambitus* partii basowej osiąga rozmiar dwóch oktaw. Odległości pomiędzy dźwiękami kilkakrotnie sięgają oktawy, jeden raz nawet nony. Pomimo tych rozbieżności i rzadszego stosowania pochodów gamowych partia głosu basowego odznacza się śpiewnością.

Wyjątkowe rozwiązanie melodyczne wprowadził ks. Mański w chóralnym opracowaniu maryjnej pieśni *Matko niebieskiego Pana* oraz w pieśni przygodnej *Boże w dobroci*. Zastosowanie nietypowej dla kompozytora faktury dialogowego następstwa partii chóralnej z organową spowodowało rozczłonkowanie melodii pieśni na krótkie 2–3 lub kilkutaktowe odcinki. Chóralne fragmenty przedzielane są motywami lub frazami organowymi, które pełnią funkcję melodycznego dopowiedzenia i jednocześnie przygotowują następny odcinek chóralny. Pieśni te są jedynymi przykładami rozczłonkowania motywicznego melodii pieśni kościelnych.

4. Harmonika opracowań pieśni kościelnych

Cechą wyróżniającą twórczość kompozytorską ks. Mańskiego jest harmonika. Wiedza muzyczna, którą zdobył w Konserwatorium Muzycznym w Warszawie oraz w Kownie, pozwoliła mu swobodnie operować różnorodnymi środkami harmonicznymi. W efekcie przyczyniły się one do uzyskania ciekawego, zróżnicowanego brzmienia utworów. Wśród licznych środków harmonicznycych stosowanych przez kompozytora niektóre występują regularnie. Mogą więc być uznane za charakterystyczne elementy języka harmonicznego ks. Mańskiego.

Pieśni religijne ks. Mańskiego mają typowo użytkowy charakter — przeznaczone zostały jako pieśni towarzyszące liturgii oraz uroczystościom obchodzonym we wspólnotach salezjańskich. Wykorzystane przez kompozytora środki harmoniczne dostosowane zostały do specyfiki przeznaczenia utworów, stąd cechuje je względna prostota, ale i zróżnicowanie elementu harmonicznego. Kompozytor nie stosował skomplikowanych środków harmonicznycych, ponieważ miał świadomość liturgicznego przeznaczenia swojej twórczości oraz ograniczonych możliwości technicznych i wykonawczych amatorskich chórów kościelnych. Ciekawe brzmienie utwory ks. Mańskiego zawdzięczają wypracowanym przez siebie i stosowanym powszechnie w swojej twórczości następstwom akordów, ich postaciom oraz różnorodnym czynnikom wpływającym na dysonansowe brzmienie akordów. Środki harmoniczne zostały uszeregowane i przedstawione według skali trudności, poczynszy od najprostszych po bardziej skomplikowane.

W twórczości pieśniowej ks. Mańskiego dominują utwory skomponowane i opracowane według zasad harmoniki funkcyjnej, stąd ten dział został przedstawiony w pierwszej kolejności i nieco obszerniej. Kilka pieśni powstałych w duchu harmoniki modalnej omówionych zostało w dalszej części artykułu.

Do najbardziej charakterystycznych elementów kształtujących specyfikę języka harmonicznego ks. Mańskiego należą: (1) dobór tonacji utworów; (2) zmiany postaci akordów: przewrotów i układów funkcji; (3) częste stosowanie akordu II stopnia; (4) stosowanie dźwięków obcych; (5) stosowanie pochodów chromatycznych; (6) alteracje dźwięków; (7) zróżnicowanie harmoniczne i fakturalne w powtarzanych fragmentach; (8) zbożenia modulacyjne i (9) modulacje.

4.1. Dobór tonacji utworów

Cała twórczość ks. Mańskiego ma charakter użytkowy. Wszystkie pieśni, zarówno kompozycje autorskie, jak i opracowania tradycyjnych pieśni kościelnych, przeznaczone zostały do użytku liturgicznego. Pierwszymi wykonawcami utworów były prowadzone przez kompozytora chóry młodzieżowe działające przy placówkach salezjańskich. Kilku głosowe opracowania pieśni pisane były również dla potrzeb amatorskich chórów kościelnych istniejących przy parafiach całego kraju. Podobne przeznaczenie mają pieśni na śpiew *unisono* z towarzyszeniem organowym opracowane przez ks. Mańskiego.

Tonacje opracowanych przez ks. Mańskiego pieśni uzależnione są od kilku czynników. Pierwszym i najistotniejszym jest skład zespołu i rodzaj głosów, dla których przeznaczony jest utwór. W przypadku opracowań kilku głosowych tonacja była tak dobierana, aby partie głosów chóralnych mieściły się w swojej skali. Podobny cel przyświecał opracowaniom pieśni na śpiew *unisono*, przeznaczonym dla nie wykształconego muzycznie ludu. Wycucie tego problemu przez ks. Mańskiego oraz wieloletnia praktyka kompozytorska sprawiły, że jego twórczość jest bardzo przystępna dla amatorskich wykonawców. Tak więc podstawowym czynnikiem doboru tonacji utworów, które wyszły spod pióra kompozytora, jest ich użytkowe, liturgiczne przeznaczenie.

Innym elementem wpływającym na dobór tonacji opracowań pieśni kościelnych jest przebieg głównej melodii pieśni oraz jej *ambitus*. Dotyczy to głównie pieśni na śpiew *unisono* z organami, a także układów dwugłosowych. Tradycyjne pieśni ks. Mański opracowywał niejednokrotnie w tonacjach odmiennych od występujących w śpiewnikach. Było to spowodowane pragnieniem dostosowania tonacji utworu do skali najwygodniejszej dla wykonawców.

Analizując pieśni opracowane przez ks. Mańskiego, dostrzec można pewne prawidłowości występujące w doborze tonacji. Ich dobór kompozytor uzależnia od rodzaju i składu zespołu chóralnego. W przypadku pieśni na śpiew *unisono* najczęściej

powtarzającą się jest tonacja *G-dur*. Występują też pieśni opracowane w tonacjach nieznacznie od niej oddalonych, a więc *F-dur* oraz *As-dur*, czasami w tonacji *C-dur*. W przypadku pieśni na dwa głosy równe i mieszane dominują dwie tonacje: *Es-dur* i *F-dur*. Sporadycznie występują opracowania w sąsiadujących z nimi tonacjach *D-dur* i *G-dur*. Wśród trzy- i czterogłosowych układów chóralnych najczęściej powtarzającą się tonacją jest *F-dur*. Powstały również opracowania chóralne w tonacji *B-dur* i *As-dur*. Występują także opracowania w innych tonacjach, jest ich jednak zdecydowanie mniej. Charakterystyczną cechą twórczości ks. Mańskiego jest niewielka liczba pieśni opracowanych w tonacjach minorowych. W dziale opracowań pieśni kościelnych, liczącym 60 utworów, jest ich zaledwie kilka. Dominują tonacje: *c-moll*, *e-moll* i *g-moll*.

Powyższe zestawienie pozwala stwierdzić, iż preferowanymi przez ks. Mańskiego były tonacje bemolowe. Wśród nich najczęściej powtarzającą się jest tonacja *F-dur*. Otrzymały ją opracowania tak znanych pieśni, jak: *Boże, coś Polskę*, *Kto się w opiekę*, *Do Serca Twego*, *Matko Niebieskiego Pana*. Natomiast wśród tonacji krzyżkowych dominuje tonacja *G-dur*.

4.2. Zmiany postaci akordów: przewrotów i układów funkcji

Częstą praktyką kompozytorską ks. Mańskiego są zmiany postaci akordów — ich przewrotów i układów wewnętrznych. Występują one na ogół w sytuacjach, jeśli w zakończeniu motywów melodycznych oraz większych fragmentów utworu występuje dłuższy dźwięk (półnuta, cała nuta). Ten środek służy uniknięciu „stagnacji” melodycznej i harmonicznnej. Zmiany harmoniczne towarzyszące dłuższemu dźwiękowi ks. Mański zastosował w zakończeniach motywów melodycznych wielkopostnej pieśni *Już Cię żegnam, najmilszy Synu* (takty 8 i 12).

Takie zmiany postaci funkcji harmonicznnych kompozytor osiąga często w następstwie sekundowego ruchu głosów środkowych akordu. Współbrzmienie trwające dłuższą chwilę, np. w obrębie całego taktu, dzięki takiemu ruchowi przybiera różne postacie. Ulegające zmianie składniki strukturalne akordu powodują ciekawie brzmiącą dysonansowość funkcji. Taki sposób harmonizacji występuje bardzo często w towarzyszeniach organowych do opracowań chóralnych pieśni kościelnych, czego przykładem jest akompaniament do adwentowej pieśni *Spuśćcie nam na ziemskie niwy*. Sekundowy ruch np. głosu tenorowego w dominancie, znajdującej się w takcie 4, sprawia, że przybiera ona postać $D_{7<8-7(b)-6-5}^9$. Podobną zmienność postaci akordu kompozytor uzyskuje w kolejnych dominantach występujących w taktach: 7 oraz 8 i 9 tej pieśni.

Ruch w głosach środkowych i najniższym, wraz ze zmianami chromatycznymi dźwięków zastosowanymi w towarzyszeniu organowym do pieśni *Jezu, Tyś miłości słońce*, powoduje dysonansowe brzmienie funkcji kończącej pierwszą jej frazę. Na skutek ruchu tych głosów zmienia się postać brzmiącej początkowo toniki, zostaje

ona wzbogacona o składnik septymy $T^{7(b)}$, po czym pojawia się chwilowe zboczenie modulacyjne w postaci $(D^9_{.1.}{}^{6-5}) D^7_{3-2}$. Tego harmonicznego zabiegu ks. Mański dokonał na brzmiającym wciąż w głosach górnych dwudźwięku zbudowanym na pry-mie i tercji toniki. Wzajemne odniesienie harmoniczne tego dwudźwięku do pozostałych, zmieniających się składników funkcji, daje ciekawe brzmienie zabarwione dysonansowością. Podobny efekt dysonansowego zabarwienia brzmienia tej pieśni w akompaniamencie organowym zastosował ks. Mański jeszcze kilkakrotnie. Charakterystycznym w nich jest ruch dwóch lub trzech głosów akordu na tle leżącego dźwięku, niekiedy wzmocnionego przez jego oktawę lub tercję, stanowiącego podstawę współbrzmienia. W taktach 13 i 14 funkcją dominującą jest tonika, której pry-ma wzmocniona przez oktawę brzmi w tenorze i basie (takt 13). Poruszające się górne głosy powodują chwilowe odejście od funkcji tonicznej, a dźwięki oddalone o septymę lub jej wielokrotność nadają współbrzmieniom dysonansowy charakter. W takcie 14 dysonuje poruszający się głos basowy, w którym zastosowane dźwięki przejściowe wzbogacają brzmienie akordu tonicznego o składniki sekundy i kwarty.

Wychylenia modulacyjne w postaci dominant wtrąconych wielokrotnie występują w maryjnej pieśni *W słonecznej światłości*, przeznaczonej na czterogłosowy chór mieszany i organy. Z tego zwrotu harmonicznego ks. Mański korzysta przy powtórzeniach dźwięków w głównej melodii pieśni. Celem takiego zabiegu jest zróżnicowanie harmoniczne w miejscach melodycznie jednorodnych.

4.3. Częste stosowanie akordu II stopnia

Charakterystycznym w twórczości ks. Mańskiego jest częste stosowanie akordu zbudowanego na II stopniu, zarówno w zwrotach kadencyjnych, jak i innych następstwach harmonicznym. Akord ten bardzo często wzbogacany jest o składnik septymy. Kompozytor używa go w zamian funkcji subdominanty IV stopnia. W chóralnym opracowaniu hymnu *Boże, coś Polskę* zaledwie dwa razy użyta została subdominanta na IV stopniu, natomiast akord II stopnia pojawia się siedmiokrotnie. Współbrzmienie IV stopnia kompozytor wykorzystuje na ogół w końcowych odcinkach fraz lub zdań muzycznych, gdy główna melodia pieśni wyraźnie domaga się zastosowania kadencji plagalnej. W innych miejscach, wewnątrz przebiegów melodycznych tematów, rzadko je stosuje. Najwyraźniej w utworach utrzymanych w tonacjach majorowych kompozytor preferował minorowe brzmienie funkcji subdominantowej (S_{II}) zabarwionej dysonującym składnikiem septymy. Taka prawidłowość występuje także w utworach w tonacjach minorowych. O wiele częściej ks. Mański stosuje $^{\circ}S_{II}^{(7)}$ niż trójdźwięk zbudowany na IV stopniu. W opracowaniu maryjnej pieśni *W słonecznej światłości* na czterogłosowy chór mieszany i organy ks. Mański korzysta niemalże z samych akordów II stopnia. Funkcje te, często z dodaną septymą, poprzedzają akord dominantowy. Spośród wszystkich wychyleń modulacyjnych najczęściej pojawiającym się następstwem funkcyjnym jest $(D^7) S_{II}^{(7)}$.

4.4. Stosowanie dźwięków obcych

Wpływającymi na różnobarwną kolorystykę brzmieniową utworów są licznie stosowane dźwięki obce, zarówno w partiach chóralnych pieśni, jak również w akompaniamentach organowych. Istotną rolę w koncepcji kompozytorskiej ks. Mańskiego odgrywa element płynnego, melodyjnego prowadzenia głosów w partiach chóralnych i w towarzyszeniu organowym. Głosy prowadzone są najbliższą drogą, czego skutkiem są ich płynne pochodny melodyczne. W tym celu kompozytor często wykorzystuje dźwięki obce. Najbardziej ułatwiającym płynne prowadzenie linii melodycznych jest zastosowanie dźwięków przejściowych. W opracowaniu wielkopostnej pieśni *Wisi na krzyżu* na trzygłosowy chór mieszany *a cappella*, podobnie jak jej główna melodia, płynnością melodyczną, za sprawą dźwięków przejściowych, odznacza się już od początkowego motywu głos najniższy. Płynności linii melodycznych głosów chóralnych służy także zamieszczenie dźwięków przejściowych w kolędzie *Cieszymy się i pod niebiosy* opracowanej na czterogłosowy chór mieszany *a cappella*.

W dwugłosowych opracowaniach pieśni kościelnych wokalny kontrapunkt zyskuje piękną linię melodyczną dzięki zastosowaniu dźwięków obcych, wśród których przeważają dźwięki przejściowe. Na piękną melodię drugiego, niższego głosu w pieśni adwentowej *Spuśćcie nam na ziemskie niwy* oraz wielkopostnej *Już Cię żegnam* wpłynęły zamieszczone w nim dźwięki obce: przejściowe i zamienne. Podobne środki harmoniczne wprowadzone zostały w akompaniament organowym. Dźwięki przejściowe i zamienne pojawiają się niekiedy równolegle w dwóch głosach partii towarzyszenia organowego do pieśni, czego przykładem są takty 1 i 2 opracowania pieśni *Spuśćcie nam na ziemskie niwy*.

Akompaniament organowy towarzyszący pieśniom na dwa głosy wokalne lub na śpiew *unisono* pełni m.in. funkcję wypełnienia harmonicznego melodii partii wokalne. Dźwięki obce występujące w akompaniamentie wzbogacają kolorystykę brzmieniową całej faktury utworu. Dzieje się tak szczególnie wówczas, gdy przez chwilę nadają funkcji harmonicznego charakter dysonansowy. Zjawisko to daje się zauważyć w przeznaczonych na śpiew *unisono* i organów pieśni eucharystycznej *Jezu, Tyś miłości słońce*. Pieśń ta w niektórych miejscach nabiera brzmienia dysonansowego za sprawą dźwięków przejściowych, które przez chwilę stają się składnikami akordu: sekundą, kwartą, sekstą lub septymą.

4.5. Stosowanie pochodów chromatycznych

Ks. Mański operuje w swych opracowaniach pieśni kościelnych zmianami chromatycznymi dźwięków. Dotyczy to zarówno pojedynczych dźwięków, jak też dłuższych pochodów melodycznych — kilkadziesiąt dźwięków motywów, a nawet odcinków obejmujących całe frazy muzyczne. Bogate stosowanie chromatyzacji dźwięków jest z jednej strony efektem prowadzenia głosów w ruchu najbliższym, z drugiej wynika z linearnego sposobu tworzenia melodii poszczególnych głosów wokalnych i orga-

nowych. Uwidacznia się to we wstępie organowym do wielkopostnej pieśni *Już Cię żegnam, najmiłszy Synu*. Poza melodią najwyższego głosu wszystkie pozostałe prowadzone są na ogół w ruchu sekundowym, przy czym ks. Mański często stosuje kilkudziesiękowe pochody chromatyczne. Współbrzmienia akordowe uzyskane w efekcie chromatycznego prowadzenia dźwięków w melodiach poszczególnych głosów partii organowej doskonale oddają nastrój powagi i żalu tej wielkopostnej pieśni (takt 14).

Innemu celowi służy wprowadzenie chromatycznego pochodu wznoszących się dźwięków w oktawach w prawej ręce partii organowej w opracowaniu wielkanocnej sekwencji *O dniu radosny*. W taki sposób na odcinku pięciu taktów (takty 13–17) ks. Mański doprowadza do kulminacji melodycznej, która występuje na słowie *Alleluja*. Opadająca po chwili melodia w partii lewej ręki akompaniamentu organowego oraz *diminuendo* dynamiczne prowadzi do rozwiązania napięcia utworu. Niekiedy w obrębie jednego taktu w kilku następujących po sobie akordach kompozytor wprowadza chromatyczne zmiany dźwięków. Stają się one pomocniczym środkiem służącym osiągnięciu „atrakcyjności” harmonicznego i utrzymaniu aktywności rytmicznej utworu, szczególnie w miejscach, gdzie w głównej melodii pieśni stosunkowo długo brzmi jeden dźwięk. Temu celowi służą chromatyczne zmiany dźwięków w partii akompaniamentu organowego do pieśni *Jezu, Tyś miłości słońce* (takt 4).

4.6. Alteracje dźwięków

Opracowania pieśni kościelnych wyróżniają się bogatą kolorystyką brzmieniową za sprawą ciekawych zabiegów harmonicznycych, wśród których na czoło wysuwają się alteracje pojedynczych składników akordowych, jak też alteracje całych akordów. Melodie tradycyjnych pieśni kościelnych na ogół opierają się na materiale diatonicznym. W kilkugłosowych opracowaniach chóralnych pieśni kościelnych ks. Mański dość rzadko wprowadza alteracje dźwięków, tym bardziej kilku składników akordowych. Nie czyni tego ze względu na liturgiczne przeznaczenie utworów, gdyż takie zabiegi mogłyby znacząco zmienić ich charakter. W opracowaniach pieśni kościelnych daje się zauważyć dążenie do zachowania czystości brzmienia harmonicznego w fakturze chóralnej. Modyfikacje brzmienia, w tym alteracje dźwięków i całych akordów, kompozytor stosuje w partii towarzyszenia organowego, szczególnie w samodzielnych odcinkach powierzonych partii organów: wstępach do pieśni, międzyzwrotkowych interludiach oraz postludiach organowych. Taki sposób opracowania harmonicznego spotykamy w hymnie *Boże, coś Polskę* przeznaczonym na czterogłosowy chór mieszany i organy. Alteracje nie tylko pojedynczych dźwięków, ale kilku składników akordowych w partii akompaniamentu organowego zauważa się w organowym wstępie (takty 1–5) i zakończeniu utworu. W opracowaniu hymnu ks. Mański zastosował ciekawe rozwiązanie melodyczne. W partii organów wykorzystał motyw melodyczny hymnu *Bogurodzica*. Okazją do urozmaicenia harmonicznego hymnu *Boże, coś Polskę* i „zaciemnienia” faktury chóralnej licznymi altera-

cjami w partii organowej stał się ponadto dwutaktowy odcinek chóralnego śpiewu w *unisono* (takty 10–11).

Alteracje stały się elementami służącymi do uzyskania odpowiedniej ekspresji muzycznej oraz osiągnięcia zróżnicowania harmonicznego w opracowaniach akompaniamentu organowego dla pieśni przeznaczonych na śpiew *unisono* i dwugłos wokalny. Alteracje są także pomocniczym środkiem służącym osiągnięciu zróżnicowania harmonicznego w miejscach, w których w głównej melodii pieśni dość długo brzmi jeden dźwięk. Dzięki chromatycznym zmianom niektórych składników akordowych ks. Mański uzyskuje zróżnicowanie funkcji harmoniczných, ze zboczeniem modulacyjnym włącznie. W eucharystycznej pieśni *Jeżu, Tyś miłości słońce* dzięki początkowemu obniżeniu nony oraz zastosowaniu opóźnienia 4-3 w funkcji dominy, a następnie podwyższeniu składnika nony i dodaniu prymy, kompozytor otrzymał dwie postacie akordu dominantowego: $D^{9>}_{.1.}{}^{4-3}$ i D^9 (takt 12)

4.7. Zróżnicowanie harmoniczne i fakturalne w powtarzanych fragmentach

Często stosowane w pieśniach kościelnych identyczne, następujące po sobie motywy lub pojawiające się kilkakrotnie w utworach charakterystyczne zwroty melodyczne, bardzo często opracowane zostały przez ks. Mańskiego w zupełnie, bądź nieco innym układzie harmonicznym i fakturalnym. Występujący trzykrotnie w pieśni *Ach, mój Jeżu* motyw początkowy otrzymał w opracowaniu ks. Mańskiego postać: (1) w taktach 5–8: T S (D^7) D (D^7_{6-5}) D^7 T; (2) w taktach 9–12: T_{VI} S (D^7_{6-5}) D ($D^7_{S_{II}}$) D^{6-5} T; (3) w taktach 15–18: T S (D^7_{6-5}) D (D^7_{2-3}) D^7 D^7 D^{4-5}_{2-3} T.

Inną wielkopostną pieśń *Już Cię żegnają, najmilszy Synu* rozpoczyna dwukrotnie powtórzona czterotaktowa fraza, która za każdym razem została opracowana przy pomocy różnych funkcji harmoniczných oraz w zmienionej fakturze wokalnej i organowej. Schemat zaprezentowanego po raz pierwszy tematu (takty 5–8) jest następujący: $^{\circ}T$ $^{\circ}S_{II}$ $^7D^7$ $^{\circ}T$ D^7 $^{\circ}T$ D^9 $^{\circ}T_{VI}$ $^{\circ}S_{II}$ $^7D^7$ $^{\circ}T$.

W powtórzeniu tematu (takty 9–12) ks. Mański użył nieco innych funkcji, postaci akordów, inną melodię otrzymał też kontrapunkt: $^{\circ}T$ $^{\circ}T_{VI}$ $^{6<}_{1\#}$ $^{\circ}S^6_{8-7}$ D^7_{9-8} $^{\circ}T_{VI}$ 7 $^{\circ}S_{II}$ $^7D^7$ $^{\circ}T$.

Początkowy temat hymnu *Boże, coś Polskę* powtarzany jest dwukrotnie. W opracowaniu ks. Mańskiego na czterogłosowy chór mieszany i organy harmonika partii chóralnej oraz linie melodyczne poszczególnych głosów w obydwu odcinkach różnią się dość znacznie. Przy pierwszej prezentacji temat zharmonizowany został nieco skromniej niż w jego powtórzeniu. Ks. Mański użył mniej wtrąceń modulacyjnych, mniejsze jest zagęszczenie zmian funkcyjnych, ponadto dwutaktowy odcinek tematu powierzył wszystkim głosom chóralnym w *unisono*: odcinek a (takty 6–13): T D^7 T T_{VI} $^7(D^7)$ S_{II} (śpiew *unisono*) S_{II} $^7D^{8-7}_{4-3}$ T; odcinek b (takty 14–21): T S_{II} $^7D^7$ T (D^7_{4-3}) T_{VI} ($D^{9>}$) S_{II} T ($D^{9>}_{4-3}$) S_{II} .. T S_{II} $^7D^7$ $D^9_{.1.}$ $D^9_{.5.}$ D^{6-5} 7 S T.

na II lub VI stopniu. Wtrącenie różnych postaci dominanty do akordu VI stopnia w twórczości ks. Mańskiego jest charakterystyczne w pieśniach, w których w melodii kilkakrotnie (przynajmniej dwukrotnie) powtarzane są dźwięki położone na tej samej wysokości, tym bardziej, jeśli któryś z nich ma dłuższą wartość. Dla uzyskania zróżnicowania harmonicznego i uniknięcia ewentualnej monotonii brzmienia głównej linii melodycznej kompozytor przed powtórzeniem dźwięku stosuje chwilowe wychylenie modulacyjne, szczególnie jeśli pierwszy dźwięk ma dłuższą wartość rytmiczną. Taki zabieg kilkakrotnie zastosowany został w pieśni *Ach, mój Jezu*. W taktach 8 i 9 pojawia się następstwo funkcyjne $T (D^7) T_{VI}$.

Wtrącenie harmoniczne (D^7) $D \circ T$ występuje już w pierwszym motywie tematu innej pieśni wielkopostnej — *Wisi na krzyżu*, opracowanej na trzygłosowy chór mieszany *a cappella*. Okazją do zastosowania krótkiego zбочenia modulacyjnego od zasadniczej tonacji *a-moll* stało się następstwo dwóch dłuższych dźwięków głównej melodii (takty 1–2) leżących na tej samej wysokości.

Dłuższy czas trwania jednego dźwięku melodii głównej, a następnie jego powtórzenie, stało się okazją do wprowadzenia wychylenia modulacyjnego w postaci wtrącenia dominanty do dominanty w opracowaniu wielkanocnej sekwencji *O dniu radosny*. Dążąc do zachowania natężenia ruchu ćwierćnutowego w utworze, we wtrąconej dominancie ks. Mański zastosował opóźnienie 6-5 oraz wzbogacił akord dźwiękiem septymy (takty 31–32). Podobne rozwiązanie harmoniczne występuje w pieśni eucharystycznej *Jezu, Tyś miłości słońce*. Na dźwięku kończącym jeden z motywów głównej melodii, brzmiącym w obrębie całego taktu (takt 4), ks. Mański trzykrotnie zmienia funkcję harmoniczną w akompaniamencie organowym, stosując następstwo $T (D^9_{6-5}) D^7$

Kolejny przykład takiego zwrotu harmonicznego pochodzi z maryjnej pieśni *W słonecznej światłości*. Dźwięk a^1 w melodii głównej, mający wartość półnuty (takt 28), ks. Mański zharmonizował, wprowadzając najbliższą drogą ruch pozostałych głosów, przy użyciu dwóch akordów ćwierćnutowych o schemacie funkcyjnym (D^7) D . W 10 taktach pieśni *Ach, mój Jezu* w głównej melodii pieśni trzykrotnie powtórzony jest dźwięk e^1 , wobec czego kompozytor zastosował dodatkowo wsteczne wtrącenie dominanty, co w efekcie daje schemat harmoniczny ($D^7_{6-5}) D (D) S_{II}^7$

Wychylenia modulacyjne w postaci dominant wtrąconych wielokrotnie występują w maryjnej pieśni *W słonecznej światłości* przeznaczonej na czterogłosowy chór mieszany i organy. Z tego zwrotu harmonicznego ks. Mański korzysta przy powtórzeniach dźwięków w głównej melodii pieśni. Celem takiego zabiegu jest zróżnicowanie harmoniczne w miejscach melodycznie jednorodnych.

4.9. Modulacje

Jednym z elementów wzbogacających obraz harmoniczny opracowań pieśni kościelnych są modulacje. Ks. Mański wprowadza modulacje w charakterystycznych miejscach utworów. Występują one w niektórych zwrotkach pieśni lub refrenie. W ten

sposób modulacje harmoniczne przyczyniają się do wyraźnego oddzielenia zwrotki od refrenu pieśni (występują w kompozycjach autorskich ks. Mańskiego) lub samych zwrotek — w przypadku pieśni pozbawionych refrenu. Tego zabiegu harmonicznego ks. Mański użył w opracowaniu kolędy *A wczora z wieczora* oraz pieśni maryjnej *Po górach, dolinach*.

Zasadniczą tonacją kolędy *A wczora z wieczora* jest *D-dur*. W niej utrzymane są zwrotki: 1, 2, 5, 6, 9 i 10. W zwrotkach: 3, 4, 7 i 8 kompozytor wykorzystał modulację do tonacji *fis-moll*. Taki podział zwrotek związany jest ze zmienną obsadą wykonawców. Zwrotki utrzymane w tonacji *D-dur* śpiewane są w dwugłosie, natomiast modulujące do *fis-moll* przeznaczone zostały do wykonania solowego. W swym opracowaniu ks. Mański dokonał modyfikacji melodycznej, dostosowując melodię zwrotek: 3, 4, 7 i 8 do tonacji minorowej. Zmianę tonacji przygotowuje krótki, jednotaktowy łącznik wprowadzony w drugiej wolcie pierwszej zwrotki. Jest nim ciąg trzech dźwięków następujących po akordzie tonicznym *D-dur* kończącym pierwszą zwrotkę. Ostatni z nich — dźwięk *gis'*, jako kwinta dominanty nowej tonacji *fis-moll*, dąży do dźwięku *a'*, który jest tercją $^{\circ}T$ nowej tonacji. Zaraz po niej pojawia się utwierdzająca tonację kadencja doskonała ($^{\circ}S D^7 ^{\circ}T$). W zwrotkach modulujących ks. Mański zastosował wyłącznie podstawowe funkcje triady harmonicznego. Finalnym akordem zwrotki jest $^{\circ}T$ (*fis-moll*), którą kończy się kadencja doskonała. Powrót do zasadniczej tonacji *D-dur*, w której utrzymane są następne zwrotki pieśni, poprzedzony jest akordem septymowym *A-dur* (dominanta tonacji zasadniczej), stanowiącym łącznik modulacyjny pomiędzy dwoma tonacjami.

Podobny zabieg harmoniczny ks. Mański zastosował w chóralnym opracowaniu maryjnej pieśni *Po górach, dolinach*. Dwie wersje opracowania: układ na alt, tenor i bas *solo*, śpiew *unisono* (głosy męskie i głosy dziecięce) z organami oraz układ na czterogłosowy chór mieszany, sopran i tenor *solo* z organami, zawierają modulację w jednej ze zwrotek pieśni. Obydwie wersje otrzymały różne tonacje, dostosowane do skali głosów wykonawców. Zasadniczą tonacją opracowania na alt, tenor i bas *solo*, śpiew *unisono* (głosy męskie i głosy dziecięce) z organami jest *Es-dur*, w której utrzymane są zwrotki: 1, 2, 4 i 5. Są one wykonywane przez śpiewające w *unisono* głosy dziecięce i męskie oraz tenor i bas *solo*. Zwrotka 3 przeznaczona jest dla altu i tenoru *solo*. Występuje w niej modulacja do tonacji *g-moll*. Podobnie jak w kolędzie *A wczora z wieczora*, łącznik modulacyjny występuje w drugiej wolcie drugiej zwrotki. Po kończącej drugą zwrotkę tonice (*Es-dur*) ks. Mański wprowadził ciąg melodyczny zawierający zmianę chromatyczną dźwięku *as'* na *a'*, doprowadzającego do uzyskania akordu *D-dur* z septymą, który jest dominantą ($D^7_{,3}$) nowej tonacji *g-moll*. W odcinku modulującym ks. Mański zastosował harmonizację opartą na podstawowych funkcjach triady. Figuracja melodyczna w najniższym głosie partii organowej sprawia, że podstawowe współbrzmienia harmoniczne zabarwione zostały dysonującymi dźwiękami przejściowymi. Akord subdominanty wzbogacony został o składnik seksty, zaś w dominancie występują dźwięki opóźniające 8-7, 6-5, 4-3.

W łączniku modulacyjnym do tonacji *Es-dur* ks. Mański oparł się na akordzie *B-dur*, stanowiącym $^{\circ}T_{III}$ w tonacji *g-moll*, oraz D w zasadniczej tonacji *Es-dur*. W wyniku zastosowania krótkiego chromatycznego ciągu dźwięków uzyskał septymową postać dominanty, która rozwiązuje się na tonikę tonacji zasadniczej następnej zwrotki. Identyczny schemat modulacji występuje w tej samej pieśni w wersji na czterogłosowy chór mieszany, sopran i tenor *solo* z organami, opracowanej w tonacji *G-dur*. Tonacją modulującą jest *h-moll*. W tym przypadku modulacja występuje w zwrotce 4.

5. Opracowania pieśni kościelnych według zasad harmoniki modalnej

Omówione dotychczas pieśni opracowane zostały według zasad harmoniki funkcyjnej. W ostatnich latach życia ks. Mański dokonał opracowań kilku tradycyjnych pieśni kościelnych, które charakteryzuje surowy język harmoniki modalnej, zarówno w fakturze chóralnej, jak i organowej. Pieśni przygodne: *Boże w dobroci* i *Kto się w opiekę* powstały w 1965 r. w obsadzie na czterogłosowy chór mieszany z organami i wydane zostały w roku następnym na płycie *Polskie pieśni religijne 966–1966*¹⁹. Zaslugują one na szczególną uwagę. Kilka utworów zamieszczonych na płycie i powstałych w tym samym okresie czasu zostało opracowanych w podobnym stylu i zbliżonej fakturze. Utwór *Boże w dobroci* opracowany został w nietypowej dla ks. Mańskiego fakturze dialogowego następstwa partii chóralnej z organową. Powtarzany motyw lub fraza organowa, każdorazowo nieco modyfikowana, jest dopowiedzeniem zakończonego chóralnego odcinka i jednocześnie przygotowaniem następnego. Prosta, surowa harmonika modalna partii chóralnej oraz towarzyszenia organowego wykorzystuje wyłącznie materiał diatoniczny. Melodię pieśni *Boże w dobroci* ks. Mański w pierwszej zwrotce zharmonizował przy użyciu funkcji zbudowanych na I, III, IV i VII stopniu. Kompozytor nie zmienia tu funkcji harmogicznych na krótkim odcinku z taką częstotliwością, jak czynił to we wcześniejszych opracowaniach. Wprost przeciwnie, stosuje kilkakrotne powtórzenia tej samej funkcji z ewentualną zmianą postaci akordu (takty 6 i 25). Charakterystycznym jest kilkakrotne użycie następstwa funkcji opartych na III i VII stopniu, z czym mamy do czynienia w taktach 23–24.

Opracowanie pieśni nabiera chwilami dysonansowego brzmienia na skutek wprowadzonego opóźnienia 4-3 i 9-8 w funkcji VII stopnia oraz dodanego składnika septymy wielkiej w akordzie III stopnia (takty 23–24). Dysonansowego charakteru nabiera także przez chwilę, za sprawą opóźnienia 2-1, akord oparty na IV stopniu. Zmiana ta wynika z następstwa dźwięków głównej melodii pieśni w taktach 23.

Podobnie oryginalną kolorystyką brzmieniową i surowym językiem harmoniki modalnej odznacza się opracowanie drugiej pieśni przygodnej, *Kto się w opiekę*. Ze

¹⁹ *Polskie pieśni religijne 966–1966*, Veriton V-514, 515; SXV 706.

względu na ograniczenia wynikające z założeń modalizmu, melodyka głosów chóralnych nie jest tak płynna jak w większości utworów kompozytora. Faktura chóralna i organowa zawiera wyłącznie materiał diatoniczny. Nie ma w utworze żadnych zmian chromatycznych dźwięków, wychyleń modulacyjnych. Obok funkcji głównych pojawia się tylko akord II i III stopnia. Mimo skromnego zasobu środków technicznych i harmoniczných, sposób opracowania tych pieśni jest świadectwem biegłego władania przez ks. Mańskiego rzemiosłem kompozytorskim.

* * *

Twórczość pieśniowa stanowi najbogatszą część dorobku kompozytorskiego ks. Idziego Ogiermana Mańskiego. Wydaje się to zrozumiałe, ponieważ pośród różnorodnej twórczości muzycznej o charakterze sakralnym forma pieśni znalazła swoje trwałe miejsce w liturgii Kościoła katolickiego. Lata działalności ks. Mańskiego zbiegły się z okresem, w którym w muzyce kościelnej dominowały tendencje propagowane przez ruch cecyliński. Na ukształtowanie dorobku twórczego kompozytora wpłynęły również cechy stylu romantycznego. Język kompozytorski ks. Mańskiego łączy w sobie obydwie te nurty. Kompozytor uwzględnia w swej twórczości założenia programowe cecyliantów: konieczność dostosowania pieśni religijnych do charakteru liturgii Kościoła, wprowadzenie do pieśni kościelnych tekstów w języku ojczystym, bądź odpowiadających duchowi liturgii tekstów poetyckich (we własnych kompozycjach pieśni religijnych ks. Mański wykorzystuje teksty poetyckie księży salezjanów — swoich przyjaciół, niekiedy również teksty własnego autorstwa), natomiast wykonywanie większych form wokalnie-instrumentalnych (np. kantat) sugeruje jedynie podczas większych uroczystości kościelnych i zakonnych. Dobór środków kompozytorskich, wykorzystanych przez ks. Mańskiego nie tylko w opracowaniach pieśni kościelnych, ale w całej jego twórczości, ujawnia romantyczne preferencje kompozytora.