

DANUTA IDASZAK

TEKSTY LITURGICZNE W XVIII-WIECZNYCH KOMPOZYCJACH

Z. GRODZISKA WIELKOPOLSKIEGO

Muzyka religijna w Kościele Katolickim była i jest związana z opracowaniem tekstów zaczerpniętych bezpośrednio lub pośrednio z Biblii. Opracowaniu muzycznemu poddawano albo wierne cytaty Pisma św. albo teksty liturgiczne, które przez wieki tworzone również na podstawie Biblii i dostosowywano do świąt czy niedziel roku kościelnego.

Zbiór rękopisów nut kolegiaty św. Jadwigi z Grodziska Wlkp. - zachowało się tam ponad 500 kompozycji¹ - jest przykładem typowego repertuaru muzyki kościelnej, który był rozpowszechniony w niemal wszystkich XVIII-wiecznych kościelnych zespołach muzycznych. Dla tego zasobu przeprowadzone zostały poszukiwania konkordancji tekstów zwłaszcza w zakresie cytatów biblijnych, by odpowiedzieć sobie na pytanie, czy źródło tekstowe, którym posłużył się kompozytor jest swobodnym utworem poetyckim czy też dokładnym cytowaniem Biblii lub czy zostało zaczerpnięte z tekstów liturgicznych. Specjalnie interesowały mnie następujące zagadnienia: po jakie teksty religijne sięgali kompozytorzy przy opracowaniu kompozycji kościelnych, jakie formy muzyczne były związane z owymi tekstami, jaka była praktyka komponowania i wykonywania owej muzyki kościelnej, praktyka, która miała poważny udział w tworzeniu kultury muzycznej szerokich kręgów słuchaczy, a nadto jakie było oficjalne stanowisko Kościoła wobec muzyki religijnej zwłaszcza jego ustosunkowanie się do wybujałości operowych przenikających do muzyki kościelnej.

19 lutego 1749 r. Papież Benedykt XIV ogłosił encyklikę o reformie muzyki kościelnej, zaczynającą się od słów: *Annus qui*², gdzie dokładnie został określony rodzaj i udział muzyki wokально-instrumentalnej w nabożeństwach i uroczystościach kościelnych. Przepisy te porządkowały zwłaszcza wykonanie kompozycji typowych dla muzyki świeckiej baroku, które w różnych formach przenikały do kompozycji religijnych. Wszzechwładnie panująca monodia z akompaniamentem, zwłaszcza jej najdosłojniejsza forma-opera, była z upodobaniem wykonywana przez wszystkie zespoły wokально-instrumentalne, również kościelne. Aria i recytatyw, kantata świecka czy symfonia towarzyszyły różnym uroczystościom kościelnym.

Te i podobne dowolności życia artystycznego przenikające do nabożeństw i zeświecczające je spowodowały, że w połowie XVIII w. encyklika wyraźniej określiła co należy rozumieć pod pojęciem muzyki kościelnej oraz ograniczyła używanie form świeckich. Podstawową myślą encykliki była godność służby Bożej nawiązująca w tym do soboru trydenckiego; winna ona być pełna czci przed majestatem Pana i temu celowi miały być podporządkowane środki artystyczne: "Cantus iste ille est qui fidelium animos ad devotionem et pietatem

excitat". Jednocześnie kompozycja religijna winna być tak ułożona, żeby ludzie ją chętnie wykonywali. Takie ujęcie zagadnienia w encyklice ułatwiło oficjalne zaakceptowanie *stile moderno*, stylu, który już na 100 lat przed ogłoszeniem tego dokumentu podbił ówczesną Europę. Równocześnie rozróznięto pojęcie *stilus ecclesiasticus* i *stilus theatralis*. Styl kościelny rozumiano jako związek tekstu liturgicznego, zaczerpniętego z mszy lub modlitwy brewiarzowej z odpowiednim akompaniamentem, nie popisowo - wirtuozowskim ale pomagającym do skupienia modlitewnego.

Owo towarzyszenie instrumentalne, wzmacniające głosy wokalne, mogło być albo tylko organowe - organy zyskały uznanie bez zastrzeżeń - albo orkiestrowe, gdzie nie wszystkie instrumenty mogły brać udział. W kościele wolno było używać instrumentów smyczkowych i obojów, zaś zabronione były: flety, rogi, trąbki, bębny, psalterium i lutnia ³.

Uznanie zyskały również kompozycje wyłącznie instrumentalne, jednakże wszystkie musiały spełniać warunek: winny podnosić ducha słuchaczy ku Bogu, swą podniosłością i pięknym brzmieniem budzić uczucia religijne, nie powinny drażnić uszu słuchaczy, winny łączyć się ściśle z treścią mszy lub nabożeństwa, któremu towarzyszyły.

Od początku XVII w. do muzyki kościelnej wkradały się liczne zniekształcenia tekstów liturgicznych. Hołdując arii *bel canto* lub nadmiernie rozbudowując partie muzyczne, kompozytorzy nie zwracali dostatecznej uwagi na treść samego tekstu słownego. Spowodowało to przewagę muzyki nad słowem. Encyklika podjęła i ten problem; określiła, że w liturgii mszalnej winien być wykonany pełny tekst *ordinarium missae*, a więc w kompozycji winny być opracowane stałe części mszy: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* wraz z *Benedictus* i *Agnus*. W praktyce długie teksty *Gloria* i *Credo* były jednak dowolnie skracane. Temu sprzeciwiała się encyklika, nie zezwalając zwłaszcza na skracanie tekstu *Credo* z uwagi na jego znaczenie treściowe. Teksty zmienne mszy: *Introitus*, *Graduale*, *Versus Alleluaticus* lub *Tractus*, (czy też *Sekwencja*), *Offertorium* i *Communio* miały oddzielne przepisy dotyczące poszczególnych niedziel, świąt czy uroczystości. Podobnie encyklika zobowiązała kompozytorów do pełnego opracowania tekstu mszy żałobnej: *Requiem*, *Kyrie*, ponownie *Requiem* wraz z odpowiednim werselem, *Tractus: Absolve Domine*, *sekwencja: Dies irae*, *Offertorium: Domine Jesu Christe*, *Sanctus, Agnus*, i *Communio: Lux aeterna*. Wśród kompozycji religijnych XVIII w. zachowała się również dość znaczna ilość utworów związanych z oficjum brewiarzowym, codzienną modlitwą kapłańską lub zakonną, najliczniej muzycznie opracowane były teksty nieszporów, dalej jutrzni (*Matutinum*) i komplety (*Completorium*). Teksty zmienne mszy, *Requiem* oraz z brewiarza podlegały tym samym przepisom dotyczącym muzyki kościelnej jak części stałe mszy.

W zbiorze rękopisów grodziskich próba identyfikacji tekstów ⁴ wykazała dużą dowolność w wiernym cytowaniu tychże ze strony kompozytorów. W mszach, obok mszy uroczystych (*solemnnes*) komponowanych według wzorów neapolitańskich, były znane *missae breves*, w których były opracowane jedynie teksty *Kyrie* i *Gloria* ⁵. Było to nawiązanie do praktyki rozpowszechnionej w kościele protestanckim, czemu sprzeciwiała się przepisy Kościoła Katolickiego. W mszy uroczystej stałe części bywały niekiedy bardzo rozbudowane, więcej nawet, część instrumentalna, czasami nazywana *Symfonią*, poprzedzała trzyczęściowe *Kyrie* ⁶, które w środkowej części opracowane bywało na głos solo z akompaniamentem, w trzeciej części zaś kompozytor stosował niejednokrotnie opracowanie polifoniczne. *Gloria* i *Credo* w opracowaniu kompozytorskim dowolnie zmieniano, a poszczególne

wersety były opracowane na różne sposoby z zachowaniem kontrastu pomiędzy częściami: na chór z towarzyszeniem orkiestry, na głosy solo z akompaniamentem, w stylu koncertującym i polifonicznie, w zależności od talentu kompozytora. Pierwszy wiersz każdej z tych części bywał włączony do opracowania kompozytorskiego, choć przepis kościelny określał by ten werset był intonowany przez celebransa na melodię chorałową. Niektóre słowa były wielokrotnie powtarzane, niektóre wersety, jak *Et incarnatus est*, czy *Et resurrexit* były szczególnie wyróżnione poprzez odmienne opracowanie muzyczne, a kończące *Amen* stanowiło okazję do zastosowania fugi czy techniki fugowanej⁷. *Sanctus* - zazwyczaj opracowywany na głos solo z akompaniamentem - były rozdzielane przez *Elevatio*, część wykonywaną w czasie *Podniesienia*, którą mogło być albo samo towarzyszenie organowe, albo motet lub pieśń o Najświętszym Sakramencie, wykonywana przez zespół muzyczny⁸.

Kompozycje do tekstów zmiennych mszy, niewielkich rozmiarów, do różnych tekstów religijnych i najbardziej związane z Biblią, opracowane bywały jako motety tworząc grupę kompozycji, które otrzymywały swą nazwę w zależności od celu, któremu miały służyć, niezależnie od pierwszego przeznaczenia liturgicznego użytego tekstu. Tego rodzaju kompozycje zatytułowane były: *Aria*, *Motet*, *Graduale*, *Offertorium*, albo tytułem kompozycji były pierwsze słowa tekstu.

Zbiór nut grodziskich zawiera szereg kompozycji niewielkich rozmiarów, opracowanych w stylu motetu koncertującego, "które" z uwagi na wykorzystany tekst możemy podzielić na pewne grupy tematyczne:

- **A n t y f o n y** zwykle i maryjne, zwłaszcza cztery podstawowe: *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli laetare*, i *Salve Regina*.
- **H y m n y**: *Ave maris stella*, *Pange lingua* wraz z piątą zwrotką: *Tantum ergo Sacramentum*, śpiewaną do dziś jako samodzielny utwór muzyczny, *Te Deum* wiersz 23: *Salvum fac* (opracowywany bywa samodzielnie), *Veni Creator Spiritus*.
- **S e k w e n c j e**: *Lauda Sion Salvatorem* (jej wiersz 21: *Ecce panis Angelorum* i wiersz 23: *Bone pastor panis vere*, w opracowaniu na chór bywa do dziś wykonywany), *Veni Sancte Spiritus*, *Dies irae*, *Stabat Mater dolorosa*.
- **C a n t i o n e s**: *Adoro te devote*, *Ave verum* oraz kantyki do tekstów zaczerpniętych z Biblii. *Magnificat*, *Benedictus*, *Nunc dimittis*.

Kompozycje te albo w całości miały opracowany tekst, a ten określał ich formę muzyczną, albo ich wiersze stanowiły tekstową podstawę kompozycji.

Pokaźna ilość kompozycji oparta jest na tekstach psalmów, z których do opracowania muzycznego zaczerpnięto różne wiersze. W zasadzie kompozytor sięgał po teksty psalmów zastosowanych w liturgii, bowiem psalmy stanowią podstawę większości antyfon i części zmiennych mszy. W tekstach tych zanotować można największą dowolność. Obok kompozycji nazwanych zgodnie z przeznaczeniem liturgicznym tekstu, nazwą *Offertorium* otrzymywały również takie, które są przeznaczone na *Introit*, *Graduał*, czy *Tractus*, albo kompozycja nazwana *Graduale* ma tekst zaczerpnięty z *Offertorium* lub *Introitu*. Niekiedy dla tych utworów kompozytor użył nazwy określającej formę muzyczną (motet lub aria).

W zbiorze tym zachowała się pewna ilość kompozycji powstałych do tekstów bezpośrednio zaczerpniętych z Biblii. Są to nie tylko kantyki: *Magnificat* (Łk 1.46-55), kantyka Symeona: *Nunc dimittis*

(Łk 2.29-32), czy Zachariasza: *Benedictus Dominus Deus Israel* (Łk 1.68-79), ale teksty prozatorskie opracowane muzycznie, np. fragment listu św. Pawła do Tymoteusza: *Bonum certamen certavi* (2. Tm 4. 7-8), nazwany motetem, aria: *Domine quinque talenta tradidisti mihi* (Mt 25. 20), czy *Offertorium: Factus est repente de caelo sonus* (Dz 2. 2, 4) czy fragment wykorzystany w liturgii jutrzni: *Parce mihi Domine* (Job 7. 16, 21), kompozytorsko opracowany jako *offertorium*, podobnie jak fragment pieśni nad pieśniami: *Tota pulchra amica mea* (Pnp 4. 1). Można przypuszczać, że owe prozatorskie teksty pochodziły z czytań Pisma św. w modlitwie brewiarzowej, do której należą wspomniane wyżej kantyki.

Nie wszystkie teksty zbioru grodzickiego użyte w kompozycjach mają swoje odpowiedniki w tekstach liturgicznych. Szereg utworów ma teksty, które są swobodnym opracowaniem tekstu biblijnego albo są poezją religijną. Do nich należą: *Aria: Francisce repara domum meam*, czy *Aria: Deus ego amo te nam prior Tu amasti me*, *Motetto Solemne: Mane nobiscum Domine et nos illustra lumine*, lub *Concerto pro omni tempore: Hoc in mari turbulento*, lub *Lamentabile Concerto: Rumpo mundi vincula*, czy *Offertorium Solemne: Ad triumphales huc convolate sonores*. Nazwy tych tekstowo swobodnych kompozycji nie określają wyraźnie praktyki ich wykonywania. Koncert czy motet mógł być wykonany zarówno na *Offertorium* jak i na początku mszy lub na komunii, nawet wówczas jeśli kompozytor przypisał utwór na *Offertorium*.

Wśród kompozycji cyklicznych, złożonych z kilku samodzielnie opracowanych części, w zespole nut grodzickich zachowały się, poza omówionymi już *mszami*, *nieszpory*, *jutrznie* na Boże Narodzenie i na Wielkanoc, *Completa*, *Conductus* i *Pasje*. Ponadto, na Adwent - *Rorate caeli*, kompozycja złożona z psalmów i tekstów swobodnych. Wreszcie opracowane muzycznie Litanie loretańskie, do św. Jana Nepomucena i św. Józefa wyczerpują kompozycje wokalnie-instrumentalne tego zbioru nut.

Nieszpory, po mszach ilościowo największa grupa kompozycji w zbiorach grodzickich, mają muzycznie opracowane różne psalmy. Pewna ilość tych kompozycji składa się tylko z psalmu 109: *Dixit* i *Magnificat*, pełne *Vesperae Dominicales*, na zwykle niedziele roku kościelnego zawierają opracowane muzycznie następujące psalmy: 109 *Dixit*, 110: *Confitebor*, 111: *Beatus vir*, 112: *Laudate pueri*, 113: *In exitu Israel*, albo 115: *Credidi*, albo 116: *Laudate Dominum*. Na zakończenie muzycznie opracowany jest *Magnificat*. Niekiedy kompozytor opracował również pierwsze słowa nieszporów: *Deus in adjutorium meum intende*. Niektóre kompozycje zwane *Vesperae* zawierają teksty różnych psalmów na różne święta i niedziele, z których wykonawcy wybierali odpowiednie na dane święto lub niedzielę. W nieszporach maryjnych, zwanych *De Beata*, obok wymienionych już psalmów 109 i 112 kompozytorzy opracowywali psalmy następujące - 121: *Laetatus sum*, 126: *Nisi Dominus*, 147: *Lauda Jerusalem* oraz hymn - *Ave maris stella*.

W kompozycjach godziskich swobodnie jest potraktowany liturgiczny cykl psalmów nieszpornych. I tak A. Dankowski pozostawił *Vesperae De Beata* (sygn. II/4) w których muzycznie opracował jedynie trzy psalmy, 109, 112, i 121 oraz *Magnificat*. Z. Grosmann w *Vesperae Dominicales* (sygn. II/24) napisał muzykę jedynie do psalmu 109 oraz do *Salve Regina* i *Magnificat*, a G. Jacobi (sygn. II/15) opracował pięć psalmów: 110, 113, 129: *De profundis clamavi*, 131: *Memento Domine David*, i 138: *Domine probasti me*, a nadto do nieszporów zaliczył *Te Deum*, natomiast nie opracował muzyki do *Magnificatu*. A więc każdy kompozytor stosował

własne kryteria opracowania poszczególnych psalmów nieszpornych, nie uzasadnionych zgoła potrzebami liturgicznymi.

Podobnie jak msze i nieszpory do kompozycji cyklicznych należą również *Matutinum*, *Completa*, *Pasja* i *Conductus*. W zbiorach grodziskich istnieją dwa *Matutina* A. Dankowskiego. I tu podobnie zauważamy dowolność w opracowaniach częściach. *Matutinum pro Festo Nativitatis is Domini* (sygn. III/3) ma opracowane muzycznie *Invitatorium: Christus natus est nobis*, trzy psalmy: 2: *Quare fremuerunt gentes*, 18: *Caeli enarrant gloriam Dei*, 44: *Eruclavit cor meum* oraz hymn: *Te Deum*. *Matutinum pro Resurrectione* (sygn. III/127) jako *Invitatorium* ma opracowany psalm 94: *Venite exultemus Domino* z antyfoną *Surrexit Dominus vere*, oraz psalmy: 1: *Beatus vir, qui non abiit*, 2: *Quare fremuerunt*, 3: *Domine quid multiplicati sunt*. *Completa* w opracowaniu muzycznym F. Benesza (sygn. III/17) składa się z dwóch psalmów: 4: *Cum invocarem*, 133: *Ecce nunc benedicite Dominum*, hymnu: *Te lucis ante terminum* oraz kantyku Symeona: *Nunc dimittis*. *Pasja* również podobnie jak i *Conductus* mają nietypowy układ części. *Pasja* Wagnera (bez imienia), (sygn. IV/3) składa się z czterech części: *Passio Domini*, *Apprehendit*, *Orabat* i *Qui passus*, zaś *Conductus*, niewiadomego autorstwa (sygn. III/74) jest przykładem śpiewów na uroczystości pogrzebowe. Na cykl ten złożyły się następujące teksty: *Subvenite*, *Qui Lazarum*, *Quando veneris* oraz *Libera me Domine de morte*. Dwa ostatnie utwory, *Pasja* i *Conductus* mają teksty odbiegające od tekstów liturgicznych i można je traktować jako paraliturgiczne⁵.

Na podstawie tego omówienia konkordancji tekstów, wykorzystanych przy kompozytorów XVIII w., na przykładzie jednego zbioru nut - Grodziska Wlkp. - i porównanie owych kompozycji z wymogami encykliki o liturgii można stwierdzić, że kompozycje te odznaczały się dużą swobodą. Dość wiernie opracowane muzycznie były teksty liturgiczne *ordinarium missae*. Najczęstsze odchodzenie od tekstów liturgicznych na rzecz swobody kompozytorskiej zauważamy w kompozycjach typu motetowego, w *Offertorium* czy *Graduale*, w arii lub motecie. W utworach tych na ogół jedynie początek tekstu był wiernie cytowany, zgodnie z Biblią lub innym tekstem liturgicznym. Poszukiwania tekstowe bowiem były przeprowadzone również w antyfonarzach i graduałach z XVIII w. i wcześniejszych, które mogły być podstawą tekstową dla kompozytora⁶. Zasadniczo jednak teksty liturgiczne ustalone po soborze trydenckim obowiązywały przez cały barok i później, aż do Soboru Watykańskiego II. Szczegół ten pozwolił odnieść niniejsze prace porównawcze przede wszystkim do źródeł tekstów liturgicznych drukowanych w XX w. np. *Liber Usualis*.

Swobodne zmiany tekstowe były może usprawiedliwione nie tylko fantazją kompozytora ale i budową formalną utworu lub jego części. Zwłaszcza dość wyraźnie uzewnętrzniało się oddziaływanie dłuższych tekstów liturgicznych na budowę formalną kompozycji. *Gloria* i *Credo* lub teksty prozatorskie nie wyznaczały architektoniki kompozycji. Jest to rodzaj formy przekomponowanej w przeciwieństwie do hymnów czy niektórych sekwencji, które narzucały kompozycji budowę zwrotkową. Słowa wymagające treściowego podkreślenia otrzymywały odpowiednią, oddzielną oprawę muzyczną. Zasadniczo kompozytorzy posługiwali się formą A B A lub jej odmianami, w rodzaju kantaty czy motetu, solo lub koncertującego.

W tych kompozycjach bezpośredni związek słowa z muzyką jest dość jednoznaczny do odczytania, choć zalecenie, że muzyka winna współgrać z liturgią było luźno respektowane przez twórców. Zwracali oni specjalnie uwagę na wyrazowość muzyki, na uzewnętrznienie przeżycia religijnego: odpowiednie słowa otrzymywały opracowania

muzyczne pełne ekspresji. Był to związek muzyki ze słowem podobny do związku w pieśni przekomponowanej.

Do tego rodzaju muzyki przenikały również lokalne tradycje. Były to włączone do orkiestry instrumenty ludowe jak np. w kompozycjach Dankowskiego *Cuculus* czy *Tuba pastoritia*, były to możliwości wykonawcze zespołów, które znajdowały odzwierciedlenie w opracowaniu kompozytorskim: np. zespół muzyczny nie dysponował dobrymi śpiewakami lub miał ograniczony zespół instrumentalny. Zapewne te i podobne szczegóły decydowały, że niektóre kompozycje miały muzycznie opracowane skrócone teksty psalmów lub innych części liturgii, że instrumenty muzyczne kompozycji były niezgodne z wymogami liturgii.

Do form muzyki religijnej przenikały elementy muzyki protestanckiej¹. Widać to szczególnie w kompozycjach związanych z rosnącym w Kościele Katolickim kultem eucharystycznym, który znalazł również swe odbicie w muzykaliach grodziskich, w postaci kompozycji zatytułowanych *Ad Elevationem* lub innych samodzielnych motetów, do których teksty czerpali kompozytorzy z wersetów sekwencji *Lauda Sion* lub hymnu *Pange lingua*.

Dokładna znajomość pochodzenia tekstu w kompozycjach religijnych XVIII w. pozwala też lepiej sprecyzować, jaki rodzaj muzyki można uważać za muzykę kościelną: zgodnie z encykliką *Annus qui* jest to związek tekstu liturgicznego z odpowiednim opracowaniem muzycznym, w którym jest podkreślona również jej religijna wyrazowość. Rola tekstu, jakim posłużył się kompozytor jest elementem dość istotnie decydującym o wierności założeniom sprecyzowanym w encyklice.

P r z y p i s y

Katalog tego zasobu nut w obecnej chwili (1987) jest przygotowany do druku. Kompozycje, do których nie podaję sygnatur i powołuję się na ich początkowe słowa tekstu zestawione są w tabelkach konkordancyjnych we wstępie do tego katalogu.

² Encyklika: *Annus Qui*. W: *La Liturgia. Insegnamenti Pontifici* 8. Roma 1959 s. 45-82.

³ Szerzej na temat piszą różni autorzy w *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Hsg. K. G. Fellerer. Bd 2. *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*. Kassel 1976 s. 75-145.

⁴ Konkordancje tekstów zostały przeprowadzone na podstawie następujących źródeł: *Sacrorum Bibliorum Vulgatae Editionis Concordantiae*. Venetiis 1741. *Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis* [...]. Romae 1908.

⁵ Por. sygn. GR I/122: *Anonim. Missa S. Caecilia*. I/65: F. C. Schwerdtner. *Kyrie et Gloria*. I/117: F. X. Barixi *Missa D*.

⁶ Sygn. I/83: *Anonim. Missa D*.

⁷ Np. sygn. I/15: A. Dankowski. *Missa Pastoralis G*.

⁸ Sygn. I/40: *Anonim. Ad Elevationem: Jesu quem velatum nunc*; lub I/145: A. Dankowski. *Ad Elevationem: Bone Pastor*.

⁹ Szerzej na ten temat pisze K. Mrowiec. *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII w.* Kraków 1972.

¹⁰ J. Pikułlik. *Indeks sekwencji w polskich rękopisach*

muzycznych . Warszawa 1974; *Antiphonarium iuxta ritum Breviarii romani ex decreto concilii Tridentini restituti* [...] Cracoviae 1645; *Graduale Missarum in Festis Trium Ordinum Sancti Patris Francisci Ad normam Missalis Romani* [...] Venetiis 1750.

¹¹ H. U n v e r r i c h t. *Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert*. W: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* s. 162.

LITURGICAL TEXTS IN XVIIITH CENTURY COMPOSITIONS

FROM GRODZISK IN GREAT POLAND

S u m m a r y

It was in the XVIIIth century that secular music started to make its way into church music. Liturgical texts were disregarded, they were shortened or changed or even omitted. Pope Benedict XIV tried to prevent such abuse by issuing the encyclical "Annus Qui" in 1749.

In the collection of manuscripts from Grodzisk a great degree of freedom can be observed in the way the composers use liturgical texts. The so called "Missae breves" consisted exclusively of the Kyrie and the Gloria. In the case of solemn mass on the other hand, certain fragments were extended to an extraordinary degree and followed by numerous instrumental insertions or divided from one another by musical interludes composed in the spirit of the epoch. The collection of scores in Grodzisk contains a series of small-scale compositions elaborated in the style of the concerto motet. They can be divided into four groups: antiphones, hymns, sequences and cantiones. As for the Vespers, the Sunday Vespers and the Vespers of the Holy Virgin occupy a special place, but there can also be found quite a number of compositions in which the texts are either a kind of free elaboration of biblical texts or religious poetry.

Characteristic of the Grodzisk compositions is their considerable liberty in their use of the texts. The compositions for masses were the closest to the original liturgical texts. The composers no longer paid any attention to the contents in compositions of the motet type, in offertories, graduals or in arias. The arbitrary changes of text can be partially justified by the formal structure of the compositions and, on the other hand, by the performance possibilities of the musical groups they were written for.