

opracowanie: **Renata Toma**

Jakie zagadnienia powinien wziąć pod uwagę uczeń piszący analizę dzieła muzycznego? – na przykładzie utworu *Illuxit sol* Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego

1. Wprowadzenie do elementów przykładowej analizy

Poszczególne panele kursu zawierają przykładowe informacje, które mogłyby stać się przydatne do opcjonalnego wykorzystania w procesie sporządzania analizy olimpijskiej utworu *Illuxit sol* Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego. Wypowiedź, jaką jest analiza, dopuszcza, rzecz jasna, każdą trafną argumentację czy przywołane powiązania, zatem przytoczone poniżej materiały nie są ostatecznym, autorytarnym rozwiązaniem tego otwartego zadania olimpijskiego, a jedynie jego propozycją.

2. Muzyka polskiego baroku

Mecenat królów, intensywnie rozkwitająca kultura dworska, otwarcie na zjawiska muzyki barokowej spoza granic Rzeczypospolitej i przenoszenie ich na rodzimy grunt, niebagatelna rola środowiska kościelnego w obrębie tradycji chrześcijańskiej oraz system szkolnictwa, który obejmował swym zainteresowaniem także przedmioty muzyczne – to ogólne warunki, w jakich rozwijała się muzyka polskiego baroku.

Jak wiadomo, decydujący wpływ na jej kształt w królewskim ośrodku warszawskim miały fascynacje króla Władysława IV, który po swoim europejskim grand tour sprowadził do Warszawy muzyków, instrumenty i maszyny teatralne, dzięki czemu możliwe było zaszczerpienie na gruncie polskim formy opery. Teatr operowy stanie się centrum kultury muzycznej, w którego kręgu kolejne pokolenia poznawać będą obcą literaturę muzyczną, rozwijać umiejętności instrumentalne, kompozytorskie i wokalne. Pojawia się i będą działać w jego środowisku rodzime osobowości muzyczne.

Siedziby magnatów świeckich i duchownych to miejsca, w których uprawia się szczególnie muzykę instrumentalną, utrzymuje kapele dworskie, kopiuje i wykonuje utwory

obcych kompozytorów. Ośrodki te w istotny sposób przyczyniły się do szerzenia kultury muzycznej poza stolicą, czy też stolicami.

Oficjalnie pozbawiony tego miana Kraków nadal pełnił rolę ważnego centrum państwowo-religijnego. Istniejące tu od XVI w. zespoły przykatedralne jeszcze w I poł. XVIII w. odznaczały się bardzo wysokim poziomem wykonawczym oraz interesującym repertuarem obejmującym kompozycje wokalne *a capella*, z *basso continuo* oraz utwory wokально-instrumentalne, obce i polskie.

Intensywne życie muzyczne wiąże się również, rzecz jasna, z istnieniem także poza Krakowem licznych ośrodków kultu religijnego, katedr, kolegiat, klasztorów i innych.

Aktualna wiedza historyczna kształtuje pogląd, że polska barokowa kultura muzyczna, choć pozbawiona czołowej roli w Europie, chętnie asymilowała zdobycze muzyczne innych ośrodków, co miało wpływ zarówno na praktykę wykonawczą, jak i twórczość kompozytorską.

3. Polscy kompozytorzy barokowi

Liczne ośrodki muzyczne polskiego baroku stały się miejscami rozwoju talentów wielu rodzimych instrumentalistów i kompozytorów, wśród których kluczowe role odegrali:

Adam Jarzębski – muzyk, kompozytor, poeta i architekt, działający w I poł. XVII w. na dworze elektora brandenburskiego w Berlinie oraz na warszawskim dworze Zygmunta III i Władysława IV. Twórca kompozycji instrumentalnych opartych o *basso continuo*.

Marcin Mielczewski – działał głównie w I poł. XVII w. jako członek kapeli królewskiej Władysława IV. Tworzył dzieła wokально-instrumentalne, koncerty kościelne oraz motety koncertujące; jego działalność kompozytorska obejmowała również muzykę w stylu renesansowej polifonii *a capella*.

Bartłomiej Pękiel – działał w XVII w. (zm. W 1670 r.) Pełnił rolę kapelmistrza na dworze królewskim w Warszawie, następnie przeniósł się do Krakowa, gdzie objął stanowisko kapelmistrza wokально-instrumentalnej kapeli katedry wawelskiej. Tworzył kompozycje wokalne *a capella* oraz dzieła wokально-instrumentalne.

Jacek Różycki – pełnił rolę kapelmistrza kapeli warszawskiej po odejściu B. Pękiela. Jego twórczość obejmuje dzieła wokalne *a capella* oraz dzieła wokально-instrumentalne.

Kompozytorem, który będzie ceniony jako największy twórca muzyki polskiej dojrzałego baroku, jest Grzegorz Gerwazy Gorczycki, którego postać zostanie omówiona poniżej.

4. *Stile antico i stile moderno*

Kultura muzyczna polskiego baroku rozwijała się pod wpływem muzyki obcej. Wpływ ten dotyczył m.in. dualizmu stylistycznego barokowej muzyki europejskiej z jej podziałem na *stile antico* i *stile moderno*.

Stile antico obejmuje zgodną z zaleceniami soboru trydenckiego, nawiązującą do twórczości Palestriny i innych kompozytorów renesansowych, wielogłosową, wokalną muzykę religijną *a capella*.

Stile moderno wprowadza na grunt polski utwory napisane w technice monodii akompaniowanej, pojawiające się głównie w muzyce operowej oraz dzieła wokально-instrumentalne z zastosowaniem *basso continuo*, w których dominuje technika koncertująca. Jej charakterystyczne właściwości to wieloodcinkowa struktura utworów, w ramach której występują liczne kontrasty – obsadowe, harmoniczne, dynamiczne, rytmiczne, agogiczne i inne.

5. *Concertare w służbie kościoła*

Styl koncertujący stosowany w muzyce wokально-instrumentalnej, ze swoją zmiennością, kontrastowością oraz możliwością podkreślania znaczenia tekstu poprzez wykorzystanie odpowiednich środków muzycznych, stał się dla wielu kompozytorów barokowych atrakcyjnym obszarem realizacji ich zamysłów twórczych.

Chętnie sięgali po niego zarówno europejcy, jak i polscy kompozytorzy działający w środowiskach religijnych. W jego ramach realizowane były m.in. takie formy muzyczne, jak msza, motet koncertujący, kantata czy koncert kościelny. Stosowanie zasady *l'orazione sia padrona dell'armonia e non serva* [mowa niech będzie panią muzyki, a nie służą] kazało

twórcom koncentrować się na tekście jako naczelnym komponencie dzieła wokally-instrumentalnego, któremu podporządkowywany był charakter czy też nastrój muzyki.

6. GGG

Grzegorz Gerwazy Gorczycki, ksiądz i kompozytor polski działający w dojrzałym baroku, sygnuje niejednokrotnie swoje kompozycje charakterystycznymi inicjałami „GGG”. Pochodzi ze Śląska i jak wielu młodych katolików narodowości polskiej wyrusza na południe Europy, aby zdobywać wykształcenie. Kilka lat spędza w Pradze, kolejnych kilka w Wiedniu. Tam właśnie uzyskuje tytuł doktora filozofii i sztuk wyzwolonych. Tam również, jak można przypuszczać, styka się z europejską muzyką barokową na wysokim poziomie, która ukształtuje go jako przyszłego kompozytora. Po powrocie kończy krakowskie seminarium duchowne i zostaje wyświęcony. Przez pewien czas działa w Chełmnie, gdzie m.in. wykłada w przyklasztornej szkole oraz prowadzi niewielki zespół wokally-instrumentalny. Od 1698 r. do końca życia, z przerwą spowodowaną potopem szwedzkim, kieruje kapelą wawelską, pełniąc równoległe liczne funkcje wynikające ze stanu duchownego. Jednocześnie przez większość życia komponuje muzykę religijną, jak można się domyślać – na potrzeby repertuarowe zespołów muzycznych, którymi kieruje. Nazywa się go współcześnie polskim Bachem lub polskim Haendlem.

7. Kompozycje polskiego Bacha

Działalność kompozytorska polskiego Bacha obejmuje utwory religijne reprezentujące obydwa barokowe style muzyczne – zarówno *stile antico*, jak i *stile nuovo*. Uważany za największego polskiego przedstawiciela dojrzałego baroku Gorczycki przez ponad 30 lat tworzy kompozycje dla kierowanych przez siebie zespołów – małych składów wokallych *a capella* oraz kapeli wawelskiej o ponad dwudziestoosobowym składzie wokally-instrumentalnym. Jak podają współczesne publikacje – wśród zachowanych 50 utworów znajduje się 30 kompozycji wokallych lub wokallych z b.c., 15 dzieł wokally-instrumentalnych oraz 5 utworów znanych tylko z tytułów. Dodatkowo 32 prace przypisywane Gorczyckiemu przez lata stanowią zbiór kojarzony współcześnie właśnie z nim.

Pełna lista dzieł Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego¹

Kompozycje o autorstwie pewnym	Kompozycje przypisywane Gorczyckiemu
Alleluia. Ave Maria gratia plena (I) – sopran, alt, tenor, bas	Alto ex Olympi vertice – sopran, alt, tenor, bas
Alleluia. Prophetae sancti – sopran, alt, tenor, bas	Ave Filia Dei Patris – alt, 2 tenory, bas
Ave Hierarchia – sopran, alt, 2 tenory, bas	Ave mundi spes Maria – sopran, alt, tenor, bas
Ave Maris Stella – sopran, alt, tenor, bas	Caelestis urbs Ierusalem – alt, 2 tenory, bas
Ave Virgo speciosa – sopran, alt, tenor, bas	Deo gratias (I) – sopran, alt, tenor, bas
Completorium (I) – sopran, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, 2 clarini, basso continuo	Deo gratias (II) – sopran, alt, tenor, bas
Completorium (II), zaginione	Deo gratias (III) – sopran, alt, tenor, bas
Conductus funebris – sopran, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, 2 clarini, viola altowa, basso continuo	Deo gratias (IV) – sopran, alt, tenor, bas
Crudelis Herodes – sopran, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, basso continuo	Deo gratias (V) – sopran, alt, tenor, bas
Deus tuorum militum (I) – sopran, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, basso pro organo	Deo gratias (VI) – sopran, alt, tenor, bas
Deus tuorum militum (II) – sopran, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, basso ad organum:	Deo gratias (VII) – sopran, alt, tenor, bas
Dignare me laudare te – sopran, alt, tenor, bas	Deo gratias (VIII) – sopran, alt, tenor, bas
Gratuletur Ecclesia – sopran, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, basso pro organo	Deo gratias (IX) – alt, 2 tenory, bas
Iesu corona virginum – sopran, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, basso ad organum	Deo gratias (X) – alt, 2 tenory, bas
Iesu Redemptor omnium (I) – sopran, alt, tenor, bas	Deo gratias (XI) – sopran, alt, tenor, bas, basso continuo
Iesu Redemptor omnium (II) – sopran, alt, tenor, bas	Deus tuorum militum (III) – sopran, alt, tenor, bas, basso ripieno
Iesu Redemptor omnium (III) – sopran, alt, tenor, bas	Domine ne longe facias – sopran, alt, tenor, bas, basso continuo
Illuxit sol – 2 soprany, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, 3 viole	Ecce Dominus veniet – sopran, alt, tenor, bas
In virtute tua – sopran, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, basso continuo	Eia Mater fons amoris – sopran, alt, tenor, bas
Iste confessor Domini – sopran, alt, tenor, bas, basso ripieno	Haec dies – sopran, alt, tenor, bas
Iudica me Deus – sopran, alt, tenor, bas, basso continuo	Insignis Mater – alt, 2 tenory, bas
Iustus ut palma florebit – sopran, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, basso continuo	Invicte Martyr unicum – sopran, alt, tenor, bas, basso ripieno
Laetare Ierusalem – sopran, alt, tenor, bas	Laetentur caeli – sopran, alt, tenor, bas
	Magnificet te Domine – sopran, alt, tenor, bas
	Missa Conceptionis B. V. M. – sopran, alt, tenor, bas
	Omni die – alt, 2 tenory, bas
	Omnium sanctorum pia iuvamina – 2 soprany, alt, tenor, bas
	Polonez balowy – skrzypce
	Regina caeli laetare (II) – sopran, alt, tenor, bas
	Rex gloriose Martyrum – sopran, alt, tenor, bas
	Sacris solemnibus – sopran, alt, tenor, bas

¹ M. Kosińska, Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich, grudzień 2006.



Laetatus sum – sopran, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, 2 clarini, basso pro organo
Litaniae de Providentia Divina – 2 soprany, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, 2 oboje, 2 clarini, viola basowa, basso continuo
Litaniae de SSmo Sacramento, ex A, zaginione
Missa de Conceptione B. V. M. semper Immaculatae – sopran, alt, 2 tenory, bas
Missa paschalis – sopran, alt, tenor, bas:
Missa „Rorate” (I – ordinarium) – sopran, alt, 2 tenory, bas:
Missa „Rorate” (II – proprium) – alt, 2 tenory, bas:
O rex gloriae Domine – sopran, alt, tenor, bas
Os iusti meditabitur – sopran, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, basso continuo
O sola magnarum urbium – sopran, alt, tenor, bas
Overture ex D, zaginione
Regina caeli laetare (I) – sopran, alt, tenor, bas
Rorate caeli desuper (III) – sopran, alt, tenor, bas
Rorate caeli desuper (IV), zaginione
Rorate caeli desuper (V), zaginione
Salve Regina – sopran, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, 2 clarini, viola altowa, basso continuo
Sancte Deus, Sancte Fortis – alt, 2 tenory, bas
Sepulto Domino – alt, 2 tenory, bas
Sub tuum praesidium – sopran, alt, tenor, bas
Te Ioseph celebrent – sopran, alt, tenor, bas
Tota pulchra es Maria – sopran, alt, tenor, bas
Tristes erant Apostoli (I) – sopran, alt, tenor, bas, 2 skrzypiec, basso pro organo
Tristes erant Apostoli (II), zaginione
Vidi aquam – sopran, alt, tenor, bas, basso continuo

Salve mundi Domina – alt, 2 tenory, bas
Salve Virgo puerpera – alt, 2 tenory, bas
Stabat Mater... eia Mater – sopran, alt, tenor, bas
Stella caeli extirpavit – sopran, alt, tenor, bas

8. Ku czci męczenników... *Illuxit sol*

Tekst kompozycji Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego *Illuxit sol*² związany jest z kultem męczenników i stanowi poetycką parafrazę fragmentu ósmego listu św. Pawła do Rzymian (8, 35–39). Nagromadzenie barokowych środków stylistycznych, takich jak

² Utworu można wysłuchać tutaj: <https://www.youtube.com/watch?v=ThmXfYEHgNw>.



paralelizmy czy anafory, pozwala na stworzenie bardzo podniosłego wyrazu całości. Napisana przez Gorczyckiego muzyka niezwykle umiejętnie potęguje ten nastrój.

Katedra wawelska była miejscem, gdzie święto męczenników obchodzono szczególnie uroczysto, co stało się prawdopodobnie pretekstem do skomponowania przez GGG podniosłego w formie i treści dzieła na ich cześć.

***Illuxit sol* – tekst i tłumaczenie z edycji PWM –1963 r.**

<p>Illuxit sol iustitiae et flores apparuerunt in terra nostra: In vita patientia, inconcussa fortitudo, intemerata perseverantia, immobilis martyr is constantia, dum igne amoris divini succensus proclamatur: Quis me separabit a charitate Christi? Quis tribulatio an angustia? Non separabit. An fames, an nuditas? Non separabit. Persecutio, an gladius? Non separabit. Veniant cruces, veniant flagra, veniant ignes, veniant ferae quaecunque, veniant tormenta:</p> <p>Haec sunt lavamina, non separabunt in aeternum. Dulce mori et pati pro Christo, quoniam merces eius magnanimis.</p>	<p>Zajaśniało słońce sprawiedliwości i kwiaty pojawiły się na naszej ziemi: W życiu cierpliwość, nieugięte męstwo, nieustraszona wytrwałość, niewzruszona stałość męczennika, gdy ogniem miłości Bożej płonący woła: Cóż mnie rozłączy z miłością Chrystusową? Czymże udręczenie czy trwoga? Nie rozłączą. Czy głód czy nagość? Nie rozłączą. Prześladowanie czy miecz? Nie rozłączą. Niech przyjdą krzyże, niech przyjdą kaźnie, niech przyjdą płomienie, niech przyjdą jakikolwiek dzikie zwierzęta, niech przyjdą kaźnie: One są, które obmywają: nie rozłączą na wieki. Słodko jest umrzeć i cierpieć dla Chrystusa, gdyż jego zapłata jest wspaniała.</p>
---	--

***Illuxit sol* – tłumaczenie współczesne: ks. dr Piotr Jura**

<p>Illuxit sol iustitiae et flores apparuerunt in terra nostra: Invicta patientia, inconcussa fortitudo, intemerata perseverantia, immobilis martyr is constantia, dum igne amoris divini succensus proclamatur: Quis me separabit a charitate Christi? Quis tribulatio an angustia? Non separabit. An fames, an nuditas? Non separabit. Persecutio, an gladius?</p>	<p>Zaświeciło słońce sprawiedliwości i zakwitła nasza ziemia: Niezwyciężona cierpliwość, nieustępująca siła, nienaruszona wytrwałość, niezmienna stałość męczennika, gdy rozpalony ogniem miłości Bożej obwieszcza: Co zdoła oddzielić mnie od miłości Chrystusowej? Czym [być może] ucisk lub niepokój? Nie, nie oddzieli. Może głód czy nagość? Nie, nie oddzieli. Prześladowania i miecz? Nie, nie oddzieli.</p>
---	---



Non separabit.
Veniant cruces, veniant flagra,
veniant ignes, veniant ferae quaecunq̄ue,
veniant tormenta:

haec sunt lavamina,
non separabunt in aeternum.
Dulce mori et pati pro Christo,
quoniam merces eius magnanimis.

Niech przyjdą krzyże, niech przyjdą męki, niech
przyjdą ognie,
niech przyjdą jakiegokolwiek dzikie zwierzęta, niech
przyjdą tortury:

są [to] oczyszczenia [które]
nie oddziela [nas] na wieczność.
Słodko jest umierać i cierpieć dla Chrystusa,
dlatego, że jego nagroda jest wspaniałomyślna.

9. *Illuxit sol* – muzyka służy tekstu...

Illuxit sol to jedna z najwyższej cenionych kompozycji Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego. Nie zachował się autograf kompozytora, lecz kopia. Na karcie tytułowej widnieje następujący napis: *Motetto de Martyribus/ 5. Cantare 4. Sonare/ Illuxit sol/ Authore GGG CCC /Valentini Bukowski*. Walenty Bukowski to kopista, który, prawdopodobnie za autografem kompozytora, nazywa utwór motetem dla męczenników, określa też wokально-instrumentalny charakter, wymieniając 5 głosów wokalnych oraz 4 instrumentalne. Charakterystyczne zapis GGG CCC to nic innego jak skrót od słów *Gregorio Gervasio Gorczycki Capella Cathedralis Cracoviensis*.

W utworze można wyodrębnić cztery płynnie następujące po sobie części. Całość rozpoczyna wstęp wykonywany przez instrumenty smyczkowe z akompaniamentem w postaci organowego *basso continuo*. Pierwsze takty mają statyczny, homorytmiczny charakter, aby po chwili przejść w nieco bardziej dynamiczny, sfigurowany w partiach smyczkowych przebieg, doprowadzający wiodącą melodią skrzypiec do pojawienia się sopranu. Partia sopranowego solo, której wejścia występują naprzemiennie z wejściami instrumentalnego *tutti*, brzmi jasno i radośnie, obwieszczając światu wejście słońca sprawiedliwości, które sprawia, że rozkwita ziemia. Nastrój ten wzmacnia wejście wszystkich głosów wokalnych, które powtarzają sekwencję tekstu wprowadzoną uprzednio przez sopran.

W oczywisty sposób kontrastuje z charakterem części pierwszej rozpoczynające część drugą solo tenorowe, w którego tekście słownym pojawiają się przymioty męczennika – niezwyciężona cierpliwość, nieustępująca siła, nienaruszona wytrwałość... Zanim wymienione zostaną kolejne cnoty, prezentowane przez duet tenorowo-basowy, słychać bardzo interesujące instrumentalne interludium. Gorczycki daje tu pierwszeństwo partii pierwszych skrzypiec, które przy akompaniamencie b.c. dają krótki popis solowy o niezwykle ujmującej i interesującej linii melodycznej. Jej wznoszące się zakończenie skonstrastowane

zostaje z wejściem wspomnianej partii tenorowo basowej, która dostojnie i statycznie mówi o stałości i niezmienności męczenników. Przejmują tę wypowiedź instrumenty smyczkowe, jakby przypieczętowując prawdziwość tekstu. Duet tenorowo basowy prowadzi dalszy przebieg tej części. Po raz pierwszy w tym utworze pojawia się zastosowanie imitacji w głosach wokalnych, które śpiewając o miłości bożej, dochodzą do kluczowego dla przekazu utworu pytania: „Cóż może mnie oddzielić od miłości Chrystusowej?”.

Pojawia się ono w kolejnej, trzeciej części kompozycji, zdominowanej podniosłym *tutti*, z monumentalnymi brzmieniami zespołu chóralnego spotęgowanymi przez pełen skład instrumentalny. Całość ma podkreślać wagę powtarzających się pytań – czy cierpienia, tortury, nagość, głód i prześladowania mogą odsunąć, oddzielić męczennika do miłości Chrystusa? Padająca kilkakrotnie odpowiedź daje dowód niezwyklej wrażliwości muzycznej kompozytora. Wspomniane *tutti* zestawia on bowiem z delikatnym, choć przejmującym brzmieniem wysokich rejestrów dwóch sopranów, które uporczywie zapewniają: „non separabit” – nic nie oddzieli...

Czwarta, ostatnia część utworu po raz kolejny daje kontrast – po perlistych sopranach kończących część trzecią pojawia się solo basu. Wzywa on w swej sylabiczno-melizmatycznej partii do cierpienia, które jest drogą zwycięstwa w postaci łaski Chrystusa. Tekst „Veniant cruces, veniant tormenta...” brzmi w partii basowej niczym głos samego męczennika. Za moment, w kolejnym zbudowanym kontraście muzyczno-wyrazowym, powtórzą go, niczym anielski chór zbawionych, głosy sopranowe. Finał kompozycji to monumentalne *tutti*, na którego przebieg składają się odcinki homorytmiczne, dialogi pomiędzy wysokimi i niskimi rejestrami chóralnymi oraz bardzo podniosłe *fortissimo* ostatnich taktów.

10. Illuxit sol – podsumowanie

Ważny dla polskiej kultury barokowej utwór G.G. Gorczyckiego *Illuxit sol* wpisuje się w nurt muzyki europejskiej kręgu katolickiego. Kult świętych, w tym świętych męczenników, występuje we wszystkich dziedzinach działalności artystycznej tego kręgu, malarstwie, rzeźbie, literaturze i muzyce.

Dość trudno jest jednoznacznie określić, jaką formę reprezentuje omawiane dzieło. Teoretycy i historycy muzyki nieustannie spierają się w tej kwestii, kwalifikując *Illuxit sol* do



kategorii koncertów kościelnych bądź motetów koncertujących, nie wyłączając formy kantaty.

Zastosowanie w kompozycji techniki koncertującej z *basso continuo*, traktowanie partii instrumentów i głosów w sposób wirtuozowski, dominacja faktury polifonicznej, z przewagą techniki *nota contra notam*, homorytmicznością i pojawiającą się imitacją oraz nacechowane niezwykle wrażliwością muzyczne opracowanie wzniosłego poetyckiego tekstu utwierdzają wyjątkową pozycję Gorczyckiego jako postaci wiodącej w kulturze muzycznej polskiego baroku.

Bibliografia

G.G. Gorczycki, *Illuxit sol*, Kraków 1963.

E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2000.

D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998.

B. Przybyszewska-Jarmińska, *Historia muzyki polskiej. Tom III, cz. 1: Barok 1595–1696*, e-book multimedialny, dostęp: <http://www.nck.pl/historia-muzyki-polskiej/313869-historia-muzyki-polskiej-tom-iii-cz-1-barok-1595-1696-e-book-multimedialny/>

A. Mądry, *Historia muzyki polskiej. Tom III, cz. 2: Barok 1697–1795, Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, e-book, dostęp: <http://nck.pl/historia-muzyki-polskiej-2/277251-historia-muzyki-polskiej-tom-iii-cz-2-barok-1697-1795-e-book/>