

Piotr Towarek¹
Wydział Teologii
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Wielkie formy muzyczne dedykowane św. Teresie z Avila

[Great Musical Forms Dedicated to St Teresa of Avila]

Streszczenie: W artykule omówiono wybrane wielkie formy muzyczne dedykowane św. Teresie z Avila (zm. 1582). Intensyfikacja muzycznej twórczości mszalnejskiej oraz oratoryjno-kantatowej ku czci Świętej nastąpiła po jej beatyfikacji (1614) oraz kanonizacji (1622). Proces ten związany był z dystrybucją pism mistyczki, zwłaszcza wśród europejskiej arystokracji XVII–XVIII w., co owocowało pobożnością oraz potrzebą zamówień dzieł muzycznych w warsztatach kompozytorów. Przykładem tego są barokowe motety (Charpentier), a także oratoria (Badia, Gaffi), hymny, litanie i antyfony z tego okresu (Tůma, Brentner, Reichenauer, Scheibl). Kompozycje te świadczą o rozwoju kultu św. Teresy w krajach Europy, a przede wszystkim na terenie monarchii habsburskiej, co potwierdza także klasycystyczna *Theresienmesse* z 1801 r. (M. Haydn). Podobne ślady pamięci o Świętej odnajdujemy w twórczości operowej (Thomson) oraz mszalnejskiej kompozytorów XX w. (Dieboldt, Wiltberger, Surzyński, Walkiewicz, Heuler, Civil y Castellví, Willan, Coelho, Cols, Rubbra). Z XX i XXI w. pochodzą także kompozycje oratoryjno-kantatowe zrodzone w przestrzeni kultury muzycznej Hiszpanii (Halfter, Nieto, Martínez Garvín, Villar Pérez, Balada, de Olavide, García Morante, Díez, Otero, Arzamendi), jak również te ukształtowane na gruncie włoskim (Menotti), brytyjskim (Oldham), portorykańskim (Sierra) czy też polskim (Małkiewicz). Dzieła te, opierając się o teksty autorstwa św. Teresy od Jezusa, są ważnym źródłem poznania jej pism, myśli teologicznej oraz duchowości. Zgromadzona w artykule kolekcja wybranych kompozycji terecjańskich ubogaca wizerunek mistyczki z Avila, wpisując się w nurt badań z zakresu hagiologii aspektowej.

Summary: The article discusses a selection of the great musical forms dedicated to St Teresa of Avila (d. 1582). The intensification of the musical creation of mass and oratorio-cantata in honour of the Saint took place after her beatification (1614) and canonisation (1622). This process was linked to the distribution of the mystic's writings, especially among the European aristocracy of the 17th–18th centuries, which

¹ Piotr Towarek, Katedra Teologii Pastoralnej i Katechetyki, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, ul. Hozjusza 15, 11-041 Olsztyn, Polska, piotr.towarek@uwm.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0002-5809-5060>.

resulted in piety and the need to commission musical works from composers' workshops. This is exemplified by Baroque motets (Charpentier), as well as oratorios (Badia, Gaffi), hymns, litanies and antiphons from this period (Tůma, Brentner, Reichenauer, Scheibl). These compositions testify to the development of the cult of St Teresa in the countries of Europe, but especially in the Habsburg monarchy, which is also confirmed by the classicist Theresienmesse of 1801 (M. Haydn). We find similar traces of the memory of the Saint in the mass works of 20th century composers. (Dieboldt, Wiltberger, Surzyński, Walkiewicz, Heuler, Civil y Castellví, Willan, Coelho, Cols, Rubbra. From the same time, and also from the 21st century, come oratorio and cantata compositions born in the space of Spanish musical culture (Halffter, Nieto, Martínez Garvín, Villar Pérez, Balada, de Olavide, García Morante, Díez, Otero, Arzamendi), as well as those shaped on Italian (Menotti), British (Oldham), Puerto Rican (Sierra) or Polish (Małkowicz) grounds. These works, based on texts by St Teresa of Jesus, constitute a very important source of knowledge of her writings, theological thought and spirituality. The collection of selected Theresian compositions gathered in this article enriches the image of the mystic of Avila, entering the current of research in the field of aspectual hagiology.

Słowa kluczowe: św. Teresa z Avila, muzyka, motet, msza, oratorium, hagiologia aspektowa.

Keywords: St Teresa of Avila, music, motet, mass, oratorio, aspect hagiology.

Wprowadzenie

Święta Teresa z Avila (zm. 1582) – Doktor Kościoła, pisarka, poetka, założycielka i odnowicielka zakonu karmelitów bosych – należy do grupy wielkich mistyczek chrześcijańskich (Sánchez, M.D., 2008). W 1535 r. wbrew woli ojca wstąpiła do karmelitanek w klasztorze Wcielenia w Avila, a w 1537 r. złożyła śluby zakonne. Podczas poważnej i długiej choroby doświadczyła przemiany wewnętrznej (1538–1542), a jej ostateczne nawrócenie dokonało się w 1554 r. Otrzymała łaskę przeżywania ekstaz, wizji duchowych, a także zaślubin mistycznych. Od 1560 r. po doświadczeniu wizji piekła oraz transwerberacji serca (łac. *transverberare* – przekuć, przebić, zranić) dla ratowania dusz przed potępieniem postanowiła dążyć do doskonałości przez radykalne zachowywanie pierwotnej reguły karmelitańskiej. W 1562 r. założyła karmelitański klasztor pw. św. Józefa w Avila, została jego przeoryszą i w tym miejscu przyjęła imię Teresa od Jezusa. W latach 1567–1582 założyła 14 klasztorów żeńskich i przyczyniła się do fundacji dwóch kolejnych na terenie Hiszpanii. Te działania łączyła z modlitwą za kapłanów, teologów, misjonarzy oraz Kościół, który przeżywał rozłam w związku z trwającą reformacją. Współdziałanie z Janem od Krzyża doprowadziło do fundacji klasztorów w Duruelo i Pastranie. Podejmowała też działania mające na celu ocalenie i uwolnienie Jana od Krzyża,

co ostatecznie, dzięki decyzji Stolicy Apostolskiej, doprowadziło do utworzenia autonomicznej prowincji karmelitów i karmelitanek bosych (w 1593 r. powstał nowy zakon). Pozostawiła po sobie ogromną spuściznę dzieł pisarskich, m.in. *Libro de la vida*, *El camino de perfeccion*, *Castillo interior*, *Libro de la fundaciones*. Jej beatyfikacja miała miejsce w 1614, a kanonizacja w 1622 r. Doktorem Kościoła ogłosił ją w 1970 r. papież Paweł VI (zob. Adamska J.I., 2015; Perez J., 2017).

Rozwojowi kultu św. Teresy z Avila towarzyszyło powstanie formularzy mszy, oficjum brewiarzowego, a także budowa kościołów, kaplic i ołtarzy (Aranda Doncel J., 2017; Ramos Medina M., 2016; Gil H., 1972). Ślady pamięci o niej odnajdujemy również na gruncie sztuki, w malarstwie, rzeźbie, a także w muzyce. Prezentowany artykuł jest pokłosiem wystąpienia autora podczas XVI Międzynarodowego Warmińskiego Seminarium Hagiologicznego „Święte kobiety mistyczki w wierze, pobożności, teologii i sztuce – dawniej i dziś. Perspektywa uniwersalna i regionalna” (8 listopada 2023, Wydział Teologii UWM). Jest próbą przybliżenia wybranych wielkich form muzycznych² dedykowanych św. Teresie z Avila (por. Towarek P., 2021; Towarek P., 2023), w ramach badań prowadzonych na gruncie hagiologii aspektowej (Parzych-Blakiewicz K., 2019).

Charpentier: dwa motety *Flores o Gallia* (1680, 1686)

Kompozycje mszalne ku czci św. Teresy od Jezusa zaczęły powstawać po jej beatyfikacji i kanonizacji³. Do tej grupy dzieł zaliczają się m.in. dwa liturgiczne motety przypisane wspomnieniu Świętej (15 października), których autorem jest francuski kompozytor okresu baroku Marc-Antoine Charpentier (zm. 1704). Pierwszy z utworów, *Flores o Gallia*, napisany został w 1680 r. i przeznaczony na dwa głosy równe (H. 374). Drugi, również zatytułowany *Flores o Gallia*, pochodzący z 1686 r. i napisany do nieznaczenie zmienionych słów, kompozytor przeznaczył na dwa sopran, alt i *basso continuo* (H. 342; Wiley H.H., 1972, s. 253–255; Charpentier M.-A., 1997, s. 29–35; Charpentier M.-A., 2009). Tekst obydwu motetów został przez Charpentiera opracowany w oparciu o wersję, której autorem był Pierre

² Wielkie formy wokalne lub wokalnie-instrumentalne: motet, msza, oratorium, kantata, opera. Wielkie formy instrumentalne: sonata, suita, symfonia, koncert.

³ Oficjum, które w 1616 r. otrzymała Kastylija, w 1632 r. zostało dozwolone również w Polsce, a w 1636 r. papież Urban VIII pozwolił włączyć je do brewiarza rzymskiego. W 1668 r. Klemens IX podniósł uroczystość św. Teresy (15 października) do rytu zdwojonego (*duplex*) w całym Kościele. W 1700 r. karmelici bosci otrzymali oficjum własne, w 1720 r. mszę własną, a w 1794 r. prefację o św. Teresie. W zakonie obchodzono też od 1726 r. święto Przebiccia serca św. Teresy (27 sierpnia) z własną mszą i oficjum, a od 1732 r. święto Przeniesienia jej ciała (Gil H., 1972, s. 350).

Perrin (zm. 1675), francuski poeta i librecista, twórca Académie d'Opéra (później Académie Royale de Musique). Utwór *Flores o Galia* zamieścił Perrin pod numerem XXXII (*In Festo Sanctae Theresiae*) w swoim autor-
skim zbiorze pt. *Cantica pro capella Regis* (1665), przeznaczonym dla Kaplicy Królewskiej (zob. Perrin P., 1665). Poniżej łaciński tekst autorstwa Charpentiera oraz jego tłumaczenie na język polski:

<p><i>Flores, flores, o Gallia, et plenis manibus sparge lilia!</i></p> <p><i>O populi, pulsate lyram, sumite citharam cum cymbalis! In hoc Theresiae festo solemnni psallite sanctae, psallite castae, psallite amanti!</i></p> <p><i>Dum vitam ducebat, amoris pondere oppressa gemitabat; dum fervens orabat, amoris vulnere transfixa languebat.</i></p> <p><i>Et nunc in coelis sponsa fidelis amoris gaudio plena triumphat, vivit, regnat cum Christo dilecto amata beata Theresia.</i></p>	<p><i>Kwiaty, kwiaty, Galio, rozsypuj i naręcza lilii.</i></p> <p><i>O narody, trącajcie struny liry, chwyćcie cytrę i cymbały! W ten dzień Teresy święteczny śpiewajcie psalmy [ku czci] świętej, śpiewajcie psalmy [ku czci] czystej, śpiewajcie psalmy [ku czci] kochającej!</i></p> <p><i>Gdy życie wiodła, miłości ciężarem uciśniona wdychała⁴; gdy żarliwie modliła się, miłości raną przeszyta mdlała⁵.</i></p> <p><i>A teraz w niebie oblubienica wierna miłości radością przepelniona tryumfuje, żyje, króluje z Chrystusem umiłowanym ukochana święta Teresa.</i></p>
--	--

Naszą uwagę absorbuje całkowite pominięcie w tekście przez librecistę słowa *virgo* (dziewica), odnoszącego się przecież do oficjalnej klasyfikacji kościelnej Teresy z Avila. Autor posłużył się tu natomiast określeniem *amata* (w zakończeniu *amata beata Theresia*). Poza tym do wersu wcześniejszego włączył imię Chrystusa (*Christo*), z którym związane zostały uprzednio wprowadzone czasowniki *vivit* oraz *regnat* (żyje i króluje), znane z modlitw liturgicznych. W ten sposób centralny temat trzeciej sekcji utworu, czyli *amor* (*amoris pondere*), został rozszerzony na drugą i czwartą sekcję, a cały wiersz kończy się liturgicznym, ale tym razem także wskazującym na status, oznaczeniem oblubienicy (*sponsa*), która jest zjednoczona z Chrystusem jako jej ukochanym (*dilectus*).

⁴ Łac. *gemere* – wdychać, jęczeć, łkać, szlochać.

⁵ Łac. *languere* – mdleć, słabnąć, np. o kwiatach, że mdleją.

Wraz ze specyficznymi chrześcijańskimi wyrażeniami funkcjonują też w tekście motetu utrwalone środki stylistyczne literatury rzymskiej. Zapewniają one nie tylko powiązanie ze starożytnymi wzorcami, ale wskazują też na społeczne i kulturowe tło tamtych czasów. Lira i cytra są typowymi starożytnymi instrumentami. Poza tym Charpentier dodaje w swej wersji jeszcze cymbały (*pulsate lyram, sumite citharam cum cymbalis*). Instrumenty te nie są wprawdzie ujęte w partyturze utworu, jednak symbolicznie nawiązują do tekstów psalmów (np. „Zbudź się duszo moja, zbudź harfo i cytro”, Ps 57, 9) oraz teologii muzyki Ojców Kościoła (harmonia sfer, cytra Ducha Świętego, harfa Krzyża, por. Towarek P., 2014).

W poszukiwaniu odniesień do starożytności pomaga analiza frazy rozpoczynającej motet: *Flores, flores, o Gallia, et plenis manibus sparge lilia*. Jest ona bowiem modyfikacją słynnego fragmentu z Wergiliusza (Perrin był tłumaczem *Eneidy*) i nawiązuje do starorzzymskiej tradycji funeralnej rozsypywania płatków kwiatów podczas ceremonii pogrzebowej (pożegnalnej)⁶. Nawiązanie do lilii ma tutaj jednak szczególne znaczenie alegoryczne. Jej kwiat (fr. *fleur-de-lis*) to symbol narodu francuskiego, niegdyś obecny wszędzie, począwszy od godła państwowego, poprzez korony, szaty, aż po najmniejsze elementy dekoracyjne. Słowo *lilium* w poezji, a stosunkowo wcześniej w czternastowiecznej polifonii, oznacza więc samą Francję, a zatem dobrze nadaje się do wyrażenia francuskiego hołdu wobec św. Teresy z Avila. Była ona Hiszpanką, podobnie jak Maria Teresa Austriaczka, żona króla Ludwika XIV, wydaje się więc, że dzieło Charpentiera to nie tylko pochwała Świętej z Avila, ale także władczyni Francji. Motywacją do powstania motetu mogła być więź, jaka łączyła Marię Teresę z odnowionym przez nią w 1664 r. klasztorem Mały Karmel (późniejszy Karmel de Saxe) przy rue du Bouloy w Paryżu⁷. Według Jane Gosine, nie można wykluczyć, że Charpentier skomponował pierwszą wersję *Flores o Gallia* (H. 374) z myślą o żyjącej jeszcze około 1680 r. królowej Marii Teresie, podczas gdy drugi utwór (H. 342) powstał ponad trzy lata po jej śmierci (zmarła w 1683 r.). W obydwu jednak przypadkach twórca inspirował się życiem świętej karmelitanki z Avilla, której kanonizacja odbyła się w 1622 r. (Gosine J., 2010, s. 100–101). Być może drugie *Flores o Gallia* było utworem napisanym dla celów dewocyjnych, z możliwością wykony-

⁶ „Kwiaty rozsypuj, Galio, kwiaty i naręcza lilii” za Wergiliuszem (*Eneida*, księga VI, wers 883: *Manibus date lilia plenis, Purpureos spargam flores* – „Dajcie naręcza lilii, Abych mógł rozsypać kwiaty szkarłatne”). Wers powtórzony przez Dantego Alighieri (*Boska Komedia, Czyściciel*, księga XXX, wers 21: *Manibus, oh, date lilia plenis!* – „Och! Podajcie naręcza lilii!”). Alegoryczne otwarcie motetu Charpentiera jest typowe dla dzieł innych kompozytorów tego okresu. Można je porównać np. z wielkim motetem Giovanniego Battisty Lullego *Plaude, laetare Gallia, rore caelesti rigantur lilia* (1668), napisanym na chrzest Delfina Francji.

⁷ Klasztor założony został przez jej poprzedniczkę, królową Annę Austriaczkę (zm. 1666).

wania go we wspólnocie karmelitanek lub też poza nią, np. w pałacu księżnej Mademoiselle de Guis. Była ona bowiem (podobnie jak Maria Teresa) związana z paryskim klasztorem, posiadała i czytała biografię Świętej, a na ścianie jej apartamentu znajdował się obraz mistyczki (Gosine J., 2010, s. 100).

Wyobrażenie św. Teresy z Avila odnajdujemy nie tylko w tekście motetu, ale także wsłuchując się w jego melodykę i harmonię, a zwłaszcza w jego trzecią część, gdzie pojawia się zwolnienie w formie *adagio* (wersja H. 342). Charpentier ukazał tu za pomocą włoskiej stylistyki oraz figur retorycznych doświadczenie mistyczne i transwerberację serca św. Teresy, łącząc je zwłaszcza ze słowami: *amoris vulnere transfixa languebat* (miłości raną przeszta mdlała). Mógł w tym przypadku inspirować się nie tylko opisem zawartym w dziele *Libro de la vida*, ale także sceną ekstazy przedstawioną w słynnej rzeźbie Gianniego Lorenzo Berniniego, którą podczas pobytu we Włoszech (studia u Giacomo Carissmiego) musiał widzieć na własne oczy w kościele Santa Maria della Vittoria w Rzymie (Ferrari R., 2013, s. 873)⁸. Spośród narzędzi zastosowanych w tej części motetu przez Charpentiera do tworzenia zmysłowych obrazów muzycznych, Gosine wskazuje na dwa kluczowe melizmaty (czasowniki: *gembat* – wzdychała oraz *languebat* – mdlała)⁹, przejmujące zawężone interwały i opóźnienia, przy czym pauzy, dysonanse oraz rytm również wywołują poczucie uniesienia, a mówiąc wprost: ekstazy św. Teresy, „namalowanej” czy też „wyrzeźbionej” muzyką (Gosine J., 2010, s. 101).

Badia: oratorium *Santa Teresa* (1708)

Ciekawym przykładem muzycznej dedykacji ku czci mistyczki z Avila jest barokowe oratorium pt. *Santa Teresa*, które skomponował Carlo Agostino Badia (zm. 1738), włoski kompozytor, działający od 1694 r. na dworze cesarza Leopolda I w Wiedniu¹⁰. Autorem libretta jest Pietro Antonio Ber-

⁸ Chodzi o barokową grupę rzeźbiarską przedstawiającą św. Teresę z Avila i anioła przebijającego włócznią jej serce (transwerberacja), wykonaną przez Berniniego w latach 1647–1652 na zamówienie kard. Cornaro do jego kaplicy rodowej przy kościele Santa Maria della Vittoria w Rzymie.

⁹ Kompozytor zastosował tu figury retoryczne, takie jak: *noema* oraz *emphasis* – podkreślenie ważności słów i ich dobitnego wyrazu, *amplificatio* – wydłużenie słowa w czasie, a także *anabasis* i *katabasis*, czyli wznoszenie się i opadanie linii melodycznej, symbolizujące wzdychanie i omdlewanie św. Teresy podczas duchowego przebiccia (zranienia) jej serca (Jasiński T., 2009, s. 281–335).

¹⁰ Zarekomendowała go Eleonora Maria, przyrodnia siostra cesarza Leopolda, wdowa po królu Polski Michale Korybutcie Wiśniowieckim.

nardoni (zm. 1714; Noe A., 2011, s. 261, 595)¹¹. Oratorium, podobnie jak wiele innych dzieł Badii, napisane zostało dla wiedeńskiego klasztoru sióstr urszulanek, w którym muzyka odgrywała ważną rolę jako narzędzie edukacji religijnej¹². Klasztor zyskał szczególne znaczenie w pierwszej ćwierci XVIII w., przyciągając wiedeńską arystokrację, w tym rodzinę cesarską, która przybywała tu na najważniejsze uroczystości, aby słuchać muzyki (Page J.K., 2014, s. 97). Nie inaczej było w przypadku oratorium ku czci mistyczki z Avila, które zaprezentowano w tym miejscu 21 października 1708 r. w obecności pary cesarskiej i jej dworu. Postać św. Teresy od Jezusa w muzyce klasztornej pojawiała się nie tylko w tym konkretnym miesiącu i roku, gdy sprzyjała temu bliskość wspomnień liturgicznych mistyczki z Avila i św. Urszuli (15 i 21 października), ale także ze względu na znaczenie, jakie nadawano tematyce hispanoamerykańskiej na wiedeńskim dworze w latach, gdy trwał spór o sukcesję na tronie hiszpańskim (Barton S., 2011, s. 177–182)¹³. W katolickim Wiedniu jedną z oznak poparcia dla roszczeń arcyksięcia Karola był szczególnie kult świętych, związanych w jakiś sposób z Hiszpanią. Wśród nich znaczącą rolę odgrywali apostoł Jakub Starszy i właśnie Teresa z Avila (García-Bernalt B., 2015).

Partytura omawianego dzieła, zbudowana na podstawie fabuły libretta, nadająca się zwłaszcza do medytacji dla sióstr urszulanek, została przez kompozytora dostosowana do możliwości muzycznych klasztoru, stanowiąc kompozycję, którą uznać można za utwór „w połowie drogi” między kantatą kameralną a oratorium. Badia przeznaczył swoją kompozycję dla czterech solistów (dwa soprały, alt oraz bas), którym towarzyszy orkiestra. Oratorium nawiązuje do ważnego wydarzenia w życiu dwunastoletniej Teresy, jakim była śmierć jej matki, co sama tak opisywała w swojej biografii *Libro de la vida*: „Gdy matka moja umarła [...] rozumiejąc wielkość straty, poszłam ze zmartwieniem swoim przed obraz Matki Bożej i rzewnie płacząc, błagałam Ją, aby mi była matką. Prośba ta, choć uczyniona z dziecinną prostotą, nie była zdaje mi się, daremna. Bo ile razy, w jakiegokolwiek potrzebie, poleciłam sobie tej Pannie Wszechwładnej, zawsze w sposób widoczny doznawałam Jej pomocy” (Teresa od Jezusa, 2014, s. 11). W oratorium widzimy więc Sancho (brata Teresy) i Alonso (jej wuja), oplakujących śmierć matki przyszłej Doktor Kościoła, a także Teresę, która ofiaruje im słowa pocieszenia (Page J.K., 2014, s. 98). Przypomina ona swoim bliskim, że dziewictwo jest jej drogą, a Najświętsza Maryja Panna przewodniczką, gwiazdą morza i bezpiecznym portem, zaś prawdziwy pokój można znaleźć tylko

¹¹ Libretto ukazało się drukiem w drukarni cesarskiej Heredi Cosmeroviani w Wiedniu już w 1706 r. Alfred Noe nie wyklucza, że autorem tekstu mógł być Giovanni Domenico Filippeschi.

¹² Zgromadzenie zakonne urszulanek założyła w 1535 r. w Bresci św. Aniela Merici.

¹³ Wojna o sukcesję hiszpańską trwała w latach 1701–1714.

w Jezusie, z dala od ziemskich burz i smutków. Pojawiająca się w oratorium Maryja, zwraca się do Teresy i jej bliskich, potwierdzając, że w raju ich płacz zamieni się w radość. Przypomniany w libretto obraz drogi i wędrówki po wzburzonych morzach jest echem *Camino de Perfección* autorstwa Teresy, jej podręcznika dla wspólnot karmelitańskich (Page J.K., 2014, s. 98).

W oratoryjnych ariach i duetach pojawiają się refleksje i prezentowane są uczucia trójki bohaterów, podczas gdy akcja rozwija się w krótkich recytatywach, które łączą wszystko w całość. Badia w konstrukcji swego dzieła opiera się o dawne wzorce muzyczne, utrwalone na wiedeńskim dworze, ale stosuje również elementy, które staną się podstawą dla nowego stylu, np. pełne zwinności linie wokalne, czy też rozwinięte instrumentalne *ritornella*. Tym samym oratorium można uznać za prototyp przejścia między dawnym stylem Antonio Draghiego a nowoczesnym stylem Antonio Caldary i Francesco Bartolomeo Contiego (Seifert H., 2020, s. 255–272; Besutti P., 2002). Ich twórczość znajduje się u podstaw myślenia o Wiedniu jako o jednym z najważniejszych centrów muzyki europejskiej. Co ciekawe, na gruncie hiszpańskim dopiero w ramach obchodów 500. rocznicy urodzin św. Teresy, staraniem Centro Nacional de Difusión Musical, pozyskano niepublikowane dotychczas w Hiszpanii dzieło Badii i po raz pierwszy wykonano je w tym kraju: najpierw w Ávili (19 października 2015 r.), a dzień później w Salamance (García-Bernalt B., 2015).

Oratorium Badii nie jest jednak jedynym przykładem muzycznej pamięci o św. Teresie Wielkiej na obszarze państwa Habsburgów w omawianym okresie. Z 1741 r. pochodzi hymn skomponowany na jej święto (*Inno per il festo di St. Teresia*), którego autorem jest czeski kompozytor František Ignác Antonín Tůma¹⁴. Dzieło to przeznaczone zostało na głos altowy solo, puzon altowy, dwoje skrzypiec, organy i *basso continuo* (Tumá F.I., 1984; Shinska J., s. 7–11). Podobny przykład stanowi zbiór dziewięciu litanii i antyfon dedykowanych św. Teresie z Avila, skomponowanych około 1720 r. dla ubogacenia nowenny ku jej czci, których autorem jest praski kompozytor Joseph Brentner (zm. 1742), przy czym muzykę do tekstów nowenny komponowali też Antonín Reichenauer (zm. 1730) i Johann Adam Scheibl (zm. 1773) (Kapsa V., 2020, s. 254–290). Natomiast mało znanym pozostaje do dziś włoskie oratorium autorstwa Tomaso Bernardo Gaffiego¹⁵

¹⁴ Pochodził z Kostelca n. Orlicą, kształcił się w Wiedniu, gdzie był uczniem Johanna Josepha Fuxa. Od początku lat trzydziestych XVII w. był nadwornym kompozytorem i kapelmistrzem hrabiego Franza Ferdynanda Kinsky'ego, a w latach 1741–1750 kapelmistrzem dworu cesarszej Elżbiety. W 1768 r., po rozstaniu z żoną, wstąpił do klasztoru norbertanów w Geras, przyjmując imię Seraf. Później przeniósł się do wiedeńskiego klasztoru na Leopoldstadt.

¹⁵ Uczeń Bernardo Pasquiniego; od 1704 r. organista bazyliki Santa Maria Maggiore w Rzymie.

pt. *La forza del divino amore* z 1691 r., w którym ukazana została alegoria Bożej Miłości (sopran) oraz podążający za jej głosem: Teresa z Avila (sopran) i jej brat Rodrigo (bas) (Veen J. van, 2005)¹⁶.

Haydn: *Missa sub titulo Sanctae Theresiae* (1801)

Ważnym świadectwem czci św. Teresy z Avila na wiedeńskim dworze Habsburgów jest też *Missa sub titulo Sanctae Theresiae* (MH 707) z 1801 r., która w literaturze określana jest jako *Theresienmesse*¹⁷. Skomponował ją Michael Haydn (Haydn M., 1995; Sitarz A., 1993, s. 152; Blazin D., 2001, s. 271–280), młodszy brat bardziej znanego dziś Josepha Haydna. Najwierniejszym mecenasem kompozytora była Maria Teresa, żona cesarza Franciszka I. Uhonorowała ona Haydna zamówieniem na dużą mszę z okazji swoich imienin. Złożyło się na nią pięć części stałych: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, a także gradual *Petite et accipietis*, ofertorium *Magnus Dominus* oraz *Te Deum* (Sherman Ch.H., 1995, s. V; Rice J.A., 2003, s. 115). Formę gradualu i ofertorium wykorzystał Haydn, by zwiększyć różnorodność stylistyczną mszy, zwłaszcza poprzez zmiany metrum i tempa. W przypadku *Petite et accipietis* tekst zaczerpnięty został z Ewangelii św. Mateusza (7, 8): *Proście, a będzie wam dane; szukajcie, a znajdziecie; kołaczcie, a otworzą wam. Albowiem każdy, kto prosi, otrzymuje; kto szuka, znajduje; a kołaczącemu otworzą*. Przy czym pierwsze ze zdań, jak przypominają komentatorzy, odnajdujemy także w modlitwie końcowej litanii do Imienia Jezus (Haydn M., 2008). Według Rice'a tekst ofertorium został dobrze dopasowany do „mszy imieninowej” jako swego rodzaju metaforyczny list żony do męża. Badacz ten twierdzi, że w treści ofertorium doszukiwać się można nawet podtekstu erotycznego, wynikającego z ciągu czasowników (proście, szukajcie, kołaczcie, otworzą wam), co wydaje się

¹⁶ W pierwszej części oratorium Boża Miłość wzywa kobiety i mężczyzn do podjęcia walki, cierpienia, a nawet śmierci dla Jezusa. Na to zaproszenie pragnie odpowiedzieć Teresa, a Rodrigo jest gotowy do niej dołączyć. W drugiej części oboje wyrzekają się ziemskich przyjemności i przygotowują, by podążać za Bożą Miłością. Ona jednak prosi ich, aby powrócili do domu, ponieważ udowodnili już swoją wiarę. Teresa wypełnia tę prośbę, ponieważ wola nieba jest, aby w świecie stała się posłańcem miłości Chrystusa i przyniosła chwałę zakonowi karmelitańskiemu. Oratorium zostało nagrane i uwiecznione w 2005 r. na płycie CD w wytwórni Chandos. Soliści: Marivi Blasco (S. Teresa), Leona Peleskova (Amor Divino), Sergio Foresti (Rodrigo) oraz Ensemble „Pian e Forte” (dyr. Antonio Frigé).

¹⁷ Warto tu przypomnieć, że *Theresienmesse* (Hob. XXII/12), czyli msza B-dur napisana przez starszego z braci Haydnów (Josepha) nie jest w istocie kompozycją dedykowaną św. Teresie z Avila ani też cesarzowej Marii Teresie. Określona w autografie partytury jako „Missa” powstała w 1799 r. jako msza z okazji imienin Marii Józefy Hermenegildy (zm. 1845), żony jego mecenasia księcia Mikołaja Esterházy II.

jednak chyba zbyt przesadnym domniemaniem (Rice J.A., 2003, s. 117). Pewne natomiast jest, że Haydn opracował końcową część *Gloria*, a więc *In gloria Dei Patris* w formie fugi, spełniając w ten sposób osobistą prośbę cesarzowej, a także wyposażył całość mszy w rozbudowane partie sopranu solo z myślą o niej (Blazin D., 2004, s. 31). Nieco później zdecydował się zastąpić opracowanie *In gloria Dei Patris* nową fugą o zupełnie innym charakterze. Starą fugę przerobił i dodał do niej tekst *In te Domine speravi* z końca *Te Deum*, którym zakończył mszę¹⁸. Wiedeńska premiera dzieła Haydna odbyła się 4 października 1801 r. w oddalonym kilkanaście kilometrów od Wiednia Laxenburgu, z czynnym udziałem Marii Teresy wykonującej partie sopranu solo (Rice J.A., 2003, s. 115). Obsada mszy to czterech solistów (SATB), chór (SATB), dwa oboje, dwie trąbki, dwoje skrzypiec, altówka, *basso continuo* oraz kotły. Co ważne, w dziele tym wyraża się chrześcijańska wiara fundatorki, jak też kompozytora. Potwierdza ono również trwały rozwój kultu św. Teresy z Avila w tym okresie i na tym obszarze. Jak wskazuje Sherman, zachwyty Marii Teresy nad kompozycją był równie zrozumiały, co uzasadniony, gdyż dzieło to, jak żadne inne, odzwierciedla geniusz Haydna, będąc jedną z najbardziej rozbudowanych jego kompozycji (Sherman Ch.H., 1995, s. V). Podziw cesarzowej dla *Theresienmesse* był tak wielki, że zamówiła ona u niego w 1803 r. kolejną mszę, tym razem z okazji imienin męża. Dwa lata później, w 1805 r., kompozytor otrzymał też zamówienie na duże *Requiem*. Nie zdążył jednak spełnić ostatniego życzenia swojej patronki, gdyż zmarł 10 sierpnia 1806 r. (Sherman Ch.H., 1995, s. VI).

Dieboldt, Wiltberger, Walkiewicz, Heuler, Civil y Castellví, Surzyński, Willan, Coelho, Cols, Rubbra: msze z XIX i XX wieku

Upamiętnienie św. Teresy z Avila poprzez kompozycję mszy ku jej czci odnajdujemy także w twórczości kompozytorów XIX i XX w. Są to najczęściej pełne cykle mszalne z łacińskim *ordnarium Missae* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*), choć w niektórych przypadkach autorzy dołączyli też do nich części *proprium Missae*. Dzieła te, zwłaszcza pochodzące z przelomu XIX i XX w., powstały w nurcie odnowy cecylińskiej i w większości nawiązują do melodyki gregoriańskiej oraz wzorców palestrinowskich. Późniejsze kompozycje (z drugiej połowy i końca XX w.) odznaczają się

¹⁸ Wydanie Ch.H. Shermana, z którego tu korzystano, zawiera pierwszą wersję fugi „In gloria Dei Patris”.

bardziej współczesną melodyką i harmonią. Zostały one przez swoich twórców bezpośrednio związane z imieniem św. Teresy z Avila, a także przeznaczone do praktycznego wykorzystania w liturgii. Do tej grupy należą m.in.: Johannes Dieboldt (Niemcy) – *Missa in honorem Sanctae Theresiae* na czterogłosowy chór mieszany (1873, op. 1)¹⁹; August Wiltberger (Niemcy) – *Missa in honorem Sanctae Theresiae* na dwa głosy równe i organy, 1879); ks. Józef Surzyński (Polska) – *Missa in honorem Sanctae Theresiae* na dwa głosy równe i organy (1892, op. 15)²⁰; Eugeniusz Walkiewicz (Polska) – *Missa in honorem S. Theresiae* na cztery głosy równe z towarzyszeniem organów (1907)²¹; Raimund Heuler (Bawaria) – *Missa Brevis in honorem Sanctae Theresiae* na chór mieszany a capella lub sopran i alt z organami (1907, op. 23); Francisco Civil y Castellví (Katalonia) – *Missa en honor a Santa Teresa de Jesús* na dwa głosy równe i organy (dokładna datacja trudna do ustalania, I poł. XX w.); Healey Willan (Kanada) – *Messe „De Sainte Thérèse”* na chór i organy (1930, Opus B.241); Ruy Coelho (Portugalia) – *Messe „De Sainte Thérèse”* (1934); ks. Domènec Cols (Hiszpania) – *Missa de Santa Teresa de Jesús* (1976); Edmund Rubbra (Wielka Brytania) – *Mass in honour of St. Teresa of Avila* na chór mieszany a capella (1981, Op. 157)²².

¹⁹ Kluczowym momentem w działalności Dieboldta był współdziałanie w powołaniu do życia Stowarzyszenia Cecylińskiego Archidiecezji Freiburg. W 1888 r. otrzymał on tytuł królewskiego dyrektora muzycznego, natomiast w 1904 r. objął stanowisko archidiecezjalnego inspektora budownictwa organowego we Freiburgu. Zmarł w 1929 r. (Duźniak M., 2023, s. 27).

²⁰ Józef Surzyński (zm. w 1919 r. w Kościanie), polski kompozytor, dyrygent, teoretyk muzyki, ksiądz katolicki, studiował muzykę w konserwatorium w Lipsku oraz teologię w Rzymie, gdzie przyjął święcenia kapłańskie (1879). Kształcił się też muzyczne w Ratyzbonie. Od 1881 r. organista i chórmistrz w katedrze poznańskiej, a później proboszcz w Kościanie. Działal na rzecz odnowy muzyki kościelnej w Wielkopolsce. We wstępie do partytury *Missa in honorem Sanctae Theresiae* nie jest wyjaśnione, o którą św. Teresę chodzi, ale biorąc pod uwagę fakt, że Teresa od Dzieciątka Jezus (z Lisieux) została beatyfikowana dopiero w roku 1923, dzieło Surzyńskiego jest bezsprzecznie dedykowane mistyczce z Avila (Surzyński J., 1892; Dąbek S., 1996, s. 404). Z recenzji ks. Antoniego Śródkiego (1921): „Miła i wdzięczna msza dwugłosowa. Tekst traktowany zwięźle a może nawet zbyt pośpiesznie jak np. w *Credo*, gdzie autor chętnie posługuje się tzw. w stylistyce muzycznej *parlando*. Harmonijna homofonia splata się z naturalną polifonią, tak że ucho nie czuje zmęczenia, lecz z przyjemnością wsłuchuje się w zawsze nowe melodie. Trzecie wydanie tego dzieła najlepiej świadczy, jak chętnie bywa śpiewane”.

²¹ Eugeniusz Walkiewicz (1880–1946) studiował w latach 1904–1906 muzykę kościelną w Regensburgu u Haberla, Rennera i Hallera, a w latach 1906–1908 w Monachium, m.in. u Maxa Regera. Napisał w 1907 r. mszę o św. Teresie z Avila zadedykował *Choro ecclesiae St. Theresiae Ratisbona*. Ks. Antoni Śródko (1921) tak opisywał tę kompozycję: „Nasza literatura muzyczna cieszyć się powinna z takiego dorobku. Układ poprawny, polifonia jasna, tematy żywe i giętkie. Wszystko to składa się na miłą całość, która działa potężnie a nabożnie. Szczególnie wdzięczne imitacje, wprawna ręka prowadzone, wiele przyczyniają się do ogólnego blasku. Z powodu szerszego kroju i świątecznej szaty, może zdobić pierwszorzędną uroczystość”.

²² Dzieło to zostało nagrane w 2000 r. w studiu Universal Classic w Londynie przez Judy Martin i jej znakomity zespół wokalny *Voces Sacrae*, specjalizujący się w interpretacji współczesnej muzyki sakralnej (Rubbra E., 1981).

Thomson: opera *Four Saints in Three Acts* (1928)

Do kolekcji terezańskich wielkich form muzycznych należy także opera pt. *Four Saints in Three Acts*, skomponowana w 1928 r. przez amerykańskiego kompozytora i krytyka muzycznego Virgila Thomsona (zm. 1989). Odegrał on kluczową rolę w rozwoju amerykańskiego brzmienia w muzyce klasycznej. Określano go zarówno jako neoromantyka, jak i neoklasycystę oraz modernistę (Tommasini A.C., 1986). Autorką libretta jego opery jest Gertruda Stein (Thomson V. i in., 2008)²³. Po raz pierwszy dzieło to zostało zaprezentowane w lutym 1934 r. w Hartford w stanie Connecticut. Potem operę przeniesiono do Nowego Jorku, gdzie z około sześćdziesięcioma przedstawieniami w ciągu sześciu tygodni była najdłużej wystawianą operą na Broadwayu do tego czasu. Premiera z 1934 r. miała charakter niezwykle futurystyczny: do spektaklu zaangażowano zespół czarnoskórych śpiewaków, a scenografie wykonano z celofanu (Barg L., 2000, s. 121–161).

Opera Thomsona prowadzi nas do szesnastowiecznej Hiszpanii, przedstawiając św. Teresę z Avila (podkreślono tu mocno jej mistycyzm) oraz św. Ignacego z Loyoli (wskazano na jego żołnierski i racjonalny charakter). Co ciekawe, towarzyszy im jeszcze dwóch wymyślonych przez autorkę libretta świętych: Saint Settlement (jest „powiernikiem” św. Teresy) oraz Saint Chavez (jest „pomocnikiem obozu” św. Ignacego) (Thomson V. i in., 2008, s. XX). Poza tym Thomson zdecydował się podwoić i wzmocnić przekaz mistyczki z Avila, wprowadzając aż dwie śpiewaczki: św. Teresę I oraz św. Teresę II. Do tego dodane zostały też postaci Compère i Commère (dosłownie „rodzice chrzestni”), którzy śpiewają wskazówki sceniczne podane przez Stein. Kompozytor zastosował w operze melodie z hymnów protestanckich, formuły liturgiczne, chorały, parlando, a także cytaty utworów świeckich (np. *God Save the King, My Contry, Tis of Thee*) oraz melodie w rytmie walca i tanga (Paja-Stach J., 2009, s. 87).

Po odśpiewaniu preludium przez chór, akt pierwszy rozgrywa się w katedrze w Avili i nosi tytuł *Święta Teresa pół wewnątrz i pół na zewnątrz*. Akt drugi, *Czy mogłyby to być góry, gdyby nie była to Barcelona*. Akt trzeci pt. *Święty Ignacy i jeden z dwóch dosłownie to scena pikniku, zawierająca słynną arię Ignacego Gołębie na trawie, niestety*. Kończy się ona bale-

²³ Współczesne wydanie krytyczne autorstwa H. Wileya Hitchcocka i Charlesa Fussella zawiera scenariusz Maurice’a Grossera i opiera się na pełnej partyturze, którą Thomson zamówił u kopisty Bena Webera do swojej rewizji z lat 1947–1948; zawiera trzydziestodwumiarowe orkiestrowe preludium do aktu 2 *Taniec aniołów*. Można w nim dostrzec nawiązania głównie do rękopisów partytur przechowywanych w Bibliotece Kongresu i na Uniwersytecie Yale. Aparat krytyczny odnosi się zarówno do muzyki, jak i do tekstu Stein, którego głównym źródłem jest pierwsza publikacja z 1929 r.

tem przypominającym tango. Po *Intermezzo* i *Prologu* następuje dodatkowy krótki czwarty akt, który rozgrywa się w ogrodzie klasztoru („Siostry i święci ponownie się zebrali i ponownie odgrywają, dlaczego odeszli, aby zostać”) (Thomson V. i in., 2008, s. 407; Porter A., 1996, s. 757–762). Taki niekonwencjonalny sposób opowiedzenia o św. Teresie z Avila za pomocą środków muzycznych i wizualnych może być dla konserwatywnego odbiorcy dość dużym zaskoczeniem. Warto jednak pamiętać, że dzieło Thomsona, cieszące się wciąż ogromną popularnością na deskach teatrów operowych, może jednak być dla wielu współczesnych odbiorców sztuki (często niewierzących lub agnostyków) cennym źródłem przybliżenia życia, myśli, duchowości świętej z Avila, a tym samym wskazania na osobę Jezusa Chrystusa²⁴.

Hallfter: *Himno a Santa Teresa* (1981)

Ślady muzycznej pamięci o św. Teresie z Avila odnajdujemy także w Hiszpanii. Jednym z przykładów jest *Himno a Santa Teresa*²⁵, skomponowany w 1981 r. przez Cristóbal Halfftera (zm. 2021) (Casares Rodicio E., 1980; Daschner H., 2000)²⁶. Dzieło to, napisane do tekstu wybitnego hiszpańskiego pisarza i księdza José L. Martína Descalzo (zm. 1991), przeznaczone na sopran, chór, instrumenty dęte, perkusję i organy, zamówiła u kompozytora Narodowa Komisja Obchodów 400. rocznicy śmierci św. Teresy od Jezusa. Hallfter, przygotowując partyturę swego utworu, inspirował się odniesieniami do liturgii, chorału gregoriańskiego, a także duchowości zgromadzenia liturgicznego, co opisywał w następujący sposób: „W tej krótkiej pracy [...] chciałem dać świadectwo pewnym cechom stałym, które, moim zdaniem, nigdy nie powinny zniknąć z muzyki religijnej, stworzonej do wykonywania w kościele. Po pierwsze, dźwięczna obecność organów; po drugie, prostota melodii, prostota, która nie oznacza ani prostactwa, ani pospolitości; po trzecie, włączenie pewnych instrumentów, łatwo dostępnych w każdym miejscu, w celu nadania powagi celebracji; po czwarte,

²⁴ We współczesnych prezentacjach opery nie brakuje też kontrowersji, jak choćby podnoszenie w nich kwestii gender (np. przedstawienie w Huston Grand Opera, 3 lutego 1996 r.). Więcej na ten temat zob. Kelly K.K., 1996, s. 363–365.

²⁵ Opracowanie na chór zob. Cristóbal Halffter, *Himno a Santa Teresa (Cancionero teresiano)*, ed. Javier Cuevas, Editorial 'Monte Carmelo': Burgos 1981.

²⁶ Najbardziej znany współczesny przedstawiciel nowej muzyki hiszpańskiej. We wczesnych kompozycjach nawiązywał do stylu narodowego, później do Strawińskiego i Bartóka, wreszcie pod wpływem szkoły z Darmstadt przeszedł na pozycje awangardowe w muzyce (m.in. punktualizm), stopniowo zaczął interesować się sonorystyką, sięgnął też po zdobycze muzyki elektronicznej (Walciński A., 1993, s. 17–18; Gonzalo A., 2001, s. 694–695).

możliwość tworzenia różnych wersji instrumentalnych, zawsze regulowanych obecnością organów, i po piąte, możliwość zaangażowania zgromadzonych, albo poprzez ich milczenie, albo poprzez uczestnictwo w słuchaniu, albo poprzez śpiewanie prostej melodii” (Daschner H., 2000, s. 71–72).

W związku z otwarciem wspomnianego jubileuszu odbyły się w 1981 r. w Avila cztery premierowe prezentacje dzieła: połowa lipca (kościół klasztorny Santo Tomás), 1 października (kościół Santa Teresa), 12 października (Iglesia Colegiata), 15 października (kościół klasztorny Santo Tomás), które zaszczylił też swoją obecnością i prowadzeniem sam kompozytor (Martín Descalzo J.L., 1981, s. 31; García del Busto J.L., 1981, s. 25).

Nieto: suita symfoniczna *El castillo interior* (2015)

W związku z obchodami 500. rocznicy urodzin św. Teresy od Jezusa, a także z okazji 10. rocznicy istnienia orkiestry Joven Orquesta Sinfónica de Granada (JOSG), powstała suita symfoniczna *El castillo interior* (2015), której tytuł nawiązuje wprost do jednego z najpopularniejszych dzieł mistycznej z Avila (*Twierdza wewnętrzna*)²⁷. Autorem kompozycji jest hiszpański twórca muzyki filmowej, orkiestrator i dyrygent José Nieto (ur. 1942)²⁸. Dzieło to powstało w oparciu o jego muzykę, napisaną do popularnego w Hiszpanii serialu telewizyjnego pt. *Teresa de Jesús* z 1984 r. (reżyseria: Josefina Molina, produkcja: Radio y Televisión Española)²⁹. Zamówienie na suitę złożyło ministerstwo kultury, o czym kompozytor zaświadcza, wskazując jednocześnie, że na gruncie hiszpańskim brakowało wówczas tego typu koncertowego utworu dedykowanego św. Teresie od Jezusa³⁰. Suita podzielona została na osiem części, których tytuły nawią-

²⁷ Kompozycję opisał szczegółowo Joaquín Arias Botías (obecnie profesor w Conservatori Superior de Música de Castelló), któremu składam serdeczne podziękowania za użyczenie tego opracowania (Arias Botías J., 2015).

²⁸ Kompozytor specjalizujący się w muzyce filmowej, teatralnej, ale także symfonicznej, zdobywca 5 nagród Goya za najlepszą ścieżkę dźwiękową od Hiszpańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej oraz Narodowej Nagrody Kinematograficznej, z ponad 50 utworami w hiszpańskiej filmografii, w tym takimi filmami jak: *Juana la Loca*, *Carmen*, *La pasión turca* czy *El perro del hortelano* (Arias Botías J., 2015, s. 19–25). Więcej o kompozytorze w znakomitej monografii autorstwa Matilde Olarte Martínez oraz Vicente J. Ruiza Antóna (2016).

²⁹ Serial był emitowany w latach osiemdziesiątych w państwowej publicznej telewizji La 1, a w 2015 r. w ramach obchodów 500. rocznicy urodzin św. Teresy powrócił do telewizyjnego harmonogramu w La 2. (Ruiz Antón V.J., 2020, s. 121).

³⁰ „To było zamówienie z ministerstwa, które następnie wycofało się, podobnie jak w przypadku wielu innych projektów. Zlecono im zrobienie koncertu poświęconego Teresie od Jezusa, w pięćsetną rocznicę jej urodzin. Ponieważ nie ma nic o Teresie, zadzwonili do mnie i powiedzieli, że idealną rzeczą byłoby dla mnie zrobienie suity, która stanowiłaby drugą część koncertu” (Arias Botías J., 2015, s. 35).

zują do etapów życia oraz doświadczeń duchowych mistyczki³¹: I. *El castillo interior* (Twierdza wewnętrzna); II. *El cura de Becedas* (Ksiądz Becedas); III. *Hablar con Dios* (Rozmowa z Bogiem) – ¿Dónde estoy? (Gdzie jestem?) – *Ya no quiero* (Nie chcę dłużej) – *El Ángel* (Anioł) – *El infierno* (Piekło) – *Y el éxtasis* (I ekstaza); IV. *Por los caminos* (Na drogach); V. *San José* (Święty Józef); VI. *El enemigo dentro* (Wróg wewnętrzny); VII. *Hija de la Iglesia* (Córka Kościoła); VIII. *Epílogo* (Epilog) (Arias Botías J., 2015, s. 44).

Należy z uznaniem podkreślić, że José Nieto za pomocą znakomicie dobranych środków muzycznych umiejętnie przywołał obrazy związane z tytułami poszczególnych części suity. W części *El castillo Interior* wykorzystany został temat melodyczny Teresy z serialu telewizyjnego, przedstawiający odbiorcom złożoną osobowość Świętej, często niezrozumiałą dla innych, odznaczającą się pewną niestabilnością emocjonalną (Arias Botías J., 2015, s. 30). *El cura de Becedas* z melodią o miłosnym, tajemniczym charakterze, ustępuje miejsca *Hablar con Dios*, a więc części składającej się z kilku bloków granych bez przerwy, gdzie współczesne efekty dźwiękowe wraz z interwencją chóru i recytacją tekstów zaczerpniętych z pism Teresy, ukazują nam jej wewnętrzne życie, niepozbawione mistycznych konfliktów. W części *Por los caminos* kompozytor porzuca dotychczasowy mroczny charakter brzmień i dysonansową harmonię, by wprowadzić wyczuwalny dla słuchacza temat podróży, podkreślonej dość częstym nawiązaniem do hiszpańskiej melodyki. Natomiast w części *San José* wędrujemy do pierwszego klasztoru założonego przez św. Teresę według pierwotnej reguły karmelitańskiej. Słyszymy tu dźwięki liturgii konwentalnej – bicie dzwonów i recytatywy chóru³². *El enemigo dentro* to symboliczne przypomnienie o sporach trwających między zakonami oraz presji ze strony inkwizycji. Muzyka w części *Hija de la Iglesia* eksponuje śmierć Teresy, wplatając w to wydarzenie dość subtelny hołd dla *Requiem* Mozarta poprzez użycie puzonu w partii solowej (Arias Botías J., 2015, s. 86). W *Epílogo* powraca główny muzyczny temat Teresy, podczas gdy słyszymy także głos lektora recytującego tekst, przypominający o podziale na relikwie jej doczesnych szczątków.

Reasumując, możemy powiedzieć, że José Nieto swoją suitą symfoniczną tchnął w umiejętny sposób ducha koncertowego życia w materiał, prze-

³¹ Obsada orkiestry: smyczki (skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy), 3 flety (1 piccolo), 2 oboje (1 róg angielski), 2 klarnety, 2 fagoty, 4 rogi, 3 trąbki, 3 puzony, 1 tuba, kotły, 3 perkusistów (duży bęben, mały bęben, tamburyn, kongo, bongosy, tom-tom, dzwony rurowe, talerze chińskie, tam-tam, kowadło, dwa talerze podwieszane (w tym jeden chiński), organy, harfa.

³² Mamy tu recytacje wykonywane przez Teresę z orkiestrą w tle, ale najbardziej uderzającym elementem jest jednak *De profundis*, recytowane przez chór karmelitanek (Arias Botías J., 2015, s. 74).

znaczony pierwotnie dla telewizyjnego serialu. Namalowana muzyką droga i duchowe doświadczenia mistyczki z Avila sprawiają, że użycie obrazów, dla których ta muzyka została uprzednio stworzona, staje się zbędne. Jak wskazuje Arias Botías, jest to znakomity przykład przekształcenia muzyki użytkowej w koncertową³³. Równie ważny, zwłaszcza dla podkreślenia apostołskiego wymiaru muzyki we współczesnym świecie, wydaje się udział w tym projekcie bardzo dużej grupy młodych hiszpańskich instrumentalistów z orkiestry JOSG, którzy przez sam kontakt z partyturą, a zwłaszcza czytanie tytułów części suity, musieli mieć odniesienie do osoby i życia mistyczki z Avila. Premierowe koncerty odbyły się w Granadzie: 1 listopada (dziedziniec San Julio przy cmentarzu San José) oraz 2 listopada 2015 r. (Teatro Isabel La Católica). Orkiestrę oraz Coro del Colegio de Abogados de Granada poprowadził Gabriel Delgad (Delgad G., 2015)³⁴.

Oratoria i kantaty XX–XXI wieku

Rok jubileuszu 500. urodzin św. Teresy zaowocował w Hiszpanii większą ilością kompozycji oratoryjno-kantatowych ku jej czci, które warto w niniejszym opracowaniu odnotować. Przykładem może być kantata pt. *Las Humoradas* (przeznaczona na solistów, chór i orkiestrę), której autorem jest José Luis Martínez Garvín. Została ona podzielona na trzy epizody, w których podkreślono człowieczeństwo oraz poczucie humoru przyszłej Doktor Kościoła. Pierwszy epizod ukazuje Teresę wraz z inną zakonnicą w jej domu w Salamance, w noc Dnia Zadusznego. Pełen komizmu strach zakonnicy kontrastuje tu z odwagą Teresy. Epizod drugi opowiada o momencie, w którym Święta, sprząając kościół, poślizgnęła się i złamała rękę. Pomimo bólu, dialoguje ona jak na kobietę przystało z Jezusem, a rozmowa ta nie jest pozbawiona wdzięku, dlatego rodzi uśmiech na twarzy słuchacza. Epizod trzeci ukazuje Teresę w refektarzu klasztoru podczas posiłku, podkreślając jej pragmatyzm, daleki od fałszywego mistycyzmu. Kantatę kończy *Himno para este Centenario*. Premiera kompozycji odbyła się 28 marca 2015 r. w kościele pw. Zwiastowania w Alba de Tormes, gdzie spoczywają doczesne szczątki mistyczki (Jiménez R., 2015).

³³ By to uzyskać, kompozytor musiał dokonać m.in. fundamentalnych zmian w orkiestracji dzieła, uwzględniając w przygotowaniu partytury suity, oprócz sekcji smyczkowej, pełne sekcje instrumentów dętych drewnianych oraz dętych blaszanych (Arias Botías J., 2015, s. 91 oraz 94).

³⁴ Warto dodać, że w roku 2015 powstała i została zaprezentowana w gmachu Universidad Complutense w Madrycie kameralna kompozycja pt. *Castillo interior* (op. 40 B, na mezzosopran, organy, kwintet smyczkowy), której autorem jest Pablo Miyar (ur. 1961). Kompozytor wykorzystał w niej trzy wiersze św. Teresy z Avila: *Coloquio amoroso*, *Nada te turbe* oraz *Vivo sin vivir en mí* (Miyar P., 2015).

W roku 2015 przypominiana została również szerokiej publiczności w Hiszpanii kantata pt. *Muero porque no muero* (na głosy i organy), której autorem jest Juan Miguel Villar Pérez. Skomponowane w 1982 r. dzieło, wykonane zostało tym razem najpierw w katedrze w Cuenco (14 i 21 czerwca 2015 r.), a później zaprezentowane w Malagón (Guadalajara), Belmonte (Cuenca), Pastrana (Guadalajara), Toledo, Alba de Tormes (Salamanca), Ávila, Ciudad Real i Villanueva de la Jara (Cuenca) (MJ, 2015).

Podobne przykłady kompozycji oratoryjno-kantatowych z XX w. odnajdujemy na gruncie hiszpańskim znacznie więcej: Leonardo Balada (*Las Moradas: transparencia musical de la obra de Santa Teresa de Jesús* – na chór i orkiestrę kameralną, 1970); Gonzalo de Olavide (*Estigma* – na chór i orkiestrę, 1982/1983); Manuel García Morante (*Exclamaciones 1569* – na chór i fortepian, 1985, upubliczniony w 1989 r.); Consuelo Díez (*Nada te turbe* – dla recytatora z towarzyszeniem orkiestry kameralnej, 2000); Amparo Otero (*Vivo sin vivir en mí* – oratorium na głosy i zespół instrumentów, 2001); Beatriz Arzamendi (*Alma, buscarte has en Mí* – kompozycja na organy i 12 głosów, 2011) (Campos Fonseca S., 2011). Zainteresowanie Teresą z Avila wychodzi też poza krąg twórców hiszpańskich, czego przykładem jest włoski kompozytor Gian Carlo Menotti (*Muero Porque No Muero* – kantata ku czci św. Teresy, na sopran, chór i orkiestrę, 1982)³⁵, a także Brytyjczyk Arthur Oldham (*Dos Villancicos de Santa Teresa de Avila* – na sopran, mezzosopran i fortepian, 1997) (Oldham A., 2024) czy Portorykańczyk Roberto Sierra (*El éxtasis de Santa Teresa* – utwór na sopran i orkiestrę kameralną, 2002) (Sierra R., 2024).

Ślady muzycznej pamięci o Teresie z Avila odnajdujemy też na gruncie polskim. Chodzi tu o pop-oratorium zatytułowane *Twoja na zawsze jestem Panie*, które w przestrzeni medialnej zaistniało jako *Oratorium Terezańskie*. W dziele tym za libretto posłużyły teksty autorstwa hiszpańskiej mistyczki, które ubogacił muzyką polski kompozytor, aranżer, pianista i dyrygent Zbigniew Małkowicz³⁶. Oratorium napisane zostało dla zespołu muzyki sakralnej „Lumen”, którego współzałożycielem jest jego autor. Premiera dzieła odbyła się 18 października 2015 r. w Legnicy z udziałem

³⁵ Krytyczne wydanie dzieła ukazało się w Stanach Zjednoczonych (Menotti G.C., 1986).

³⁶ Zbigniew Małkowicz – urodzony w Zamościu (1960), absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie – dyrygentura symfoniczno-operowa (1986), doktor sztuki (2007), dyrygent Teatru Muzycznego Roma w Warszawie (1986–1994), a także w teatrach muzycznych Poznań i Wrocławia, przez kilkanaście lat pracował w Niemczech jako kierownik muzyczny musicali i operetek oraz kierownik największej europejskiej agencji koncertowej Konzertdirektion Landgraf; dyrygował ponad 1200 spektaklami największych światowych musicali, współzałożyciel i kierownik muzyczny Zespołu Muzyki Sakralnej „Lumen” (2002), aranżer w Orkiestrze Symfonicznej im. Karola Namysłowskiego w Zamościu (od 2007), autor oratoriów, kantat, psalmów, ponad 80 pieśni (Kędzióra A., 2014).

Legnickiej Orkiestry Symfonicznej, w ramach obchodów 500-lecia urodzin Świętej. Projekt ten powstał w wyniku fascynacji osobą i życiem Teresy od Jezusa. Jego muzyka inspirowana jest rytmami i melodyką hiszpańską. Niektóre utwory nawiązują w swej harmonii do epoki, w której żyła mistyczka z Avila, a więc do renesansu. Kompozytor stworzył w ten sposób cykl dwunastu epizodów o zróżnicowanym charakterze, w których dużą rolę odgrywają soliści, jak też chór (Lumen, 2015).

Ciekawą egzemplifikację współczesnej muzycznej dedykacji ku czci św. Teresy od Jezusa stanowi także cykl sześciu melologów (przeznaczonych na recytatora i fortepian), stworzonych przez czterech hiszpańskich kompozytorów: Carlosa Cruz de Castro, Tomása Marco, Francisco Novela Sámano, José Luisa Turinę oraz dwóch kompozytorów zza oceanu – Alfredo Rugelesa (Wenezuela) i Eduardo Soto Millána (Meksyk). Stanowią one swoistą próbę odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób czytać w XXI w. chrześcijańskiego mistyka, a także jak czynić to z pozycji agnostyka? Premiera dzieła zatytułowanego *Melólogos en honor de Santa Teresa* odbyła się 7 czerwca 2015 r. w Teatro de la Villa „Santiago y San Marcos” w Alba de Tormes (recytacja: Manuel Galiana, fortepian: Marisa Blanes). Zorganizowano ją w ramach cyklu muzycznego pt. „Aspira a lo celeste. Músicas para Santa Teresa” przygotowanego, podobnie jak przedstawienie wiedeńskiego oratorium Badii, przez hiszpańskie Ministerstwo Edukacji, Kultury i Sportu dla upamiętnienia 500. rocznicy urodzin mistyczki z Avila (Aspira a lo celeste, 2015).

Podsumowanie

Celem niniejszego opracowania było przybliżenie wielkich form muzycznych dedykowanych św. Teresie z Avila. Przeprowadzona kwerenda dowodzi, że intensyfikacja muzycznej twórczości mszalnej oraz oratoryjno-kantatowej, związanej z imieniem Świętej, dokonała się po jej beatyfikacji (1614) oraz kanonizacji (1622). Proces ten łączył się nierozzerwalnie z rozpowszechnieniem pism św. Teresy od Jezusa, zwłaszcza wśród europejskiej arystokracji XVII i XVIII w., co rodziło różne formy pobożności i owocowało zamówieniami dzieł muzycznych w warsztatach kompozytorów. Przykładem tego są barokowe motety (Charpentier), a także oratoria (Badia, Gaffi), hymny, litanie i antyfony z tego okresu (Tůma, Brentner, Reichenauer, Scheibl). Kompozycje te są świadectwem rozwoju kultu mistyczki z Avila w krajach Europy, ale przede wszystkim na terenie monarchii habsburskiej. Tego typu świadectwem jest także *Theresienmesse* z 1801 r. (Haydn), w której wyraża się wiara fundatorki (cesarzowa Maria Teresa)

połączona z jej aktywnym zaangażowaniem w prawykonanie dzieła (partie sopranowe). Podobne ślady pamięci o św. Teresie od Jezusa odnajdujemy w twórczości mszalnej kompozytorów XIX i XX w. Mamy tu na myśli pełne cykle mszalne (*ordinarium Missae*), które twórcy przeznaczyci do praktycznego wykorzystania w liturgii (Dieboldt (Niemcy), Wiltberger (Niemcy), Surzyński (Polska), Walkiewicz (Polska), Heuler (Niemcy), Civil y Castellví (Katalonia), Willan (Kanada), Coelho (Portugalia), Cols (Hiszpania), Rubbra (Wielka Brytania), czy też hymn ku czci Świętej, którego autorem jest najbardziej rozpoznawalny kompozytor hiszpański XX w. Cristóbal Halffter. W procesie przypominania o mistyczce z Avila szczególnie ważna wydaje się być opera *Four Saints in Three Acts* (Thomson), tak popularna i wciąż obecna w repertuarze scenicznym największych teatrów muzycznych świata.

Dzieła muzyczne dedykowane św. Teresie od Jezusa powstały też w związku z jubileuszem 500-lecia jej narodzin (2015). Do tej grupy utworów należy napisana przez José Nieto suita symfoniczna *El castillo interior* (przykład świetnej adaptacji muzyki filmowej na potrzeby koncertowe), a także kompozycje oratoryjno-kantatowe: *Las Humoradas* (Martínez Garvín) oraz *Muero porque no muero* (Villar Pérez). Taki sposób upamiętnienia św. Teresy z Avila odnotowujemy w hiszpańskiej kulturze muzycznej już w XX w. (Balada, de Olavide, García Morante, Díez, Otero, Arzamendi), a także, poza tym kręgiem: na gruncie włoskim (Menotti), brytyjskim (Oldham), portorykańskim (Sierra) czy też polskim (Małkowicz). Ciekawą, współczesną muzyczną formę uczczenia mistyczki z Avila jest cykl sześciu melodógów (Cruz de Castro, Marco, Novela Sámano, Turina, Rugelesa, Soto Millán). Nie należą one wprawdzie do grupy wielkich form muzycznych, ale są warte zauważenia i opisanie, gdyż stanowią ważne miejsce teologicznego przekazu. Zresztą wszystkie ze wskazanych powyżej dzieł, zwłaszcza zaś te, które opierają się o teksty autorstwa św. Teresy Wielkiej, stanowią istotne źródło poznania jej pism, myśli oraz duchowości. Wymagają one dalszych pogłębionych analiz muzykologicznych wraz z przybliżeniem ich treści, zwłaszcza odbiorcy polskiemu. Zaprezentowana w ramach niniejszego artykułu kolekcja terezejańskich kompozycji wpisuje się tym samym w nurt badań z zakresu hagiologii aspektowej: ubogaca spojrzenie na św. Teresę od Jezusa, daje głębsze poznanie i zrozumienie jej osoby oraz dzieła; uświadamia też, jak wielki wkład wniosła ona w dziedzictwo kulturowe Hiszpanii i całej Europy. Zachowana w dawnych i we współczesnych dziełach muzycznych pamięć o św. Teresie z Avila może być, zwłaszcza dziś, dla wielu poszukujących światła i prawdy, latarnią prowadzącą do Stwórcy, gdyż „sólo Dios basta” – Bóg sam wystarczy.

BIBLIOGRAFIA

- Adamska Janina Immakulata, OCD, 2017, *Święta Teresa od Jezusa*, Flos Carmeli, Poznań.
- Aranda Doncel Juan, 2017, *Culto y devoción a santa Teresa de Jesús en la Córdoba del siglo XVII*, Ilustre Sociedad Andaluza de Estudios Histórico-Jurídicos, Córdoba.
- Arias Botías Joaquín, 2015, *De la música aplicada a la música de concierto: la suite a partir de la música de „Teresa de Jesús” de José Nieto. „El Castillo interior”*, Trabajo de Fin de Máster, Universitat Politècnica de València, València.
- Barg Lisa, 2000, *Black Voices/White Sounds: Race and Representation in Virgil Thomson's Four Saints in Three Acts*, American Music, t. 18, nr 2, s. 121–161.
- Barton Simon, 2011, *Historia Hiszpanii*, tłum. Agnieszka Mścichowska, Marcin Mścichowski, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa.
- Besutti Paola (red.), 2002, *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII e XVIII). Atti del convegno internazionale, Perugia, Sagra Musicale Umbra, 18–20 settembre 1997*, Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 35, Leo S. Olschki, Firenze.
- Blazin Dwight, 2001, *Haydn, (Johann) Michael*, w: ed. Stanley Sadie and John Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2d ed., Vol. 11, Macmillan, London, s. 271–280.
- Blazin Dwight, 2004, *Michael Haydn and „The Haydn Tradition”. A Study of Attribution, Chronology, and Source Transmission*, Dissertation, New York University, New York.
- Charpentier Marc-Antoine, 1972, *Motet pour Sainte Thérèse „Flores o Gallia” H. 374*, ed. Theodora Psychoyou, Bulletin de la Société Marc-Antoine Charpentier, nr 14, s. 29–35.
- Charpentier Marc-Antoine, 2009, *Petits motets, i: Motets à une ou deux voix*, ed. crit. par Catherine Cessac, Patrimoine Musical Français, Monumentales 1.4.1, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, Versailles.
- Casares Rodicio Emilio, 1980, *Cristóbal Halffter*, Col. Ethos-Música 3, Universidad de Oviedo-Departamento de Arte-Musicología, Oviedo.
- Daschner Hubert, 2000, *Spanische Musik auf der Höhe ihrer Zeit: Cristóbal Halffter*, PFAU Verlag, Saarbrücken.
- Dąbek Stanisław, 1996, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Duźniak Michał, 2023, *Johannes Diebold (1842–1929) – cecylianista z Freiburga*, Musica Ecclesiastica, nr 18, s. 25–48.
- Rubbra Edmund, 1981, *Mass in honour of St. Teresa of Avila (1515–1582): for unaccompanied mixed choir, op. 157*, A. Lengnick, South Croydon.
- Ferrari Rosanna, 2013, *Teresa z Avila. Święta*, w: Maria Pieniążek-Samek (red.), *Nowy leksykon sztuki chrześcijańskiej*, tłum. Olga Bobrowska-Braccini i in., Wydawnictwo Jedność, Kielce, s. 873.
- García del Busto José Luis, 1981, *Un himno sencillo para santa Teresa*, El País, 17 de octubre, s. 25.
- Gil Honorat, 1972, *Kult św. Teresy od Jezusa w polskich ośrodkach karmelitańskich w wieku XVII do XIX*, w: Otton Filek (red.), *Otrzymałam ducha mądrości. Księga pamiątkowa z okazji ogłoszenia św. Teresy od Jezusa Doktorem Kościoła Powszechnego*, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków.
- Gonzalo Alonso, 2001, *Halffter Cristóbal (Jiménez)*, w: Stanley Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 10, MacMillan, London, s. 694–695.

- Gosine Jane, 2010, *Repentance, piety and praise: Sensual imagery and musical depiction in the „petits motets” of Marc-Antoine Charpentier*, w: Shirley Thompson (red.), *New perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, Ashgate Publishing, Ltd., Burlington, s. 89–104.
- Halffter Cristóbal, *Himno a Santa Teresa (Cancionero teresiano)*, ed. Javier Cuevas, Editorial Monte Carmelo, Burgos 1981.
- Haydn Michael, 1995, *Missa sub titulo Sanctae Theresiae. Theresienmesse MH 797 (1801)*, ed. Charles H. Sherman, Erstaussgabe, Carus-Verlag, Stuttgart.
- Haydn Michael, 2008, *Petite et accipietis*, ed. Martin Banner, Alliance Music Publications, Inc., Huston.
- Jasiński Tomasz, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Polihymnia, Lublin.
- Kapsa Václav, 2020, *The Novena to Saint Teresa of Jesus and the Work of Prague Composers around 1720*, *Hudební věda (Musicology)*, t. 57, nr 3, s. 254–290.
- Kelly Katherine E., 1996, *Review of Four Saints in Three Acts*, *Theatre Journal*, t. 48, nr 3, s. 363–365.
- Martín Descalzo José Luis, 1981, *Cristóbal Halffter estrena en Ávila su „Himno a santa Teresa”*, *El País*, 15 de octubre, s. 31.
- Menotti Gian Carlo, 1986, *Muero Porque No Muero. Cantata for Soprano, Chorus and Orchestra. Text of St Teresa of Avila*, G. Schirmer, New York.
- Noe Alfred, 2011, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*, t. 1, *Von den Anfängen bis 1797*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar.
- Olarte Martínez Matilde, Ruiz Antón Vicente J., 2016, *José Nieto: un encuentro imprescindible*, Amarú Ediciones, Salamanca.
- Page Janet K., 2014, *Convent Music and Politics in Eighteenth-Century Vienna*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Paja-Stach Jadwiga, 2009, *Thomson Virgil*, w: Ewa Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWN. Część biograficzna*, t. 11 (T–V), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, s. 86–87.
- Parzych-Blakiewicz Katarzyna, 2019, *Hagiologia ‘aspektowa’ jako perspektywa integracji badań teologicznych i nieteologicznych*, *Studia Warmińskie*, t. 56, s. 249–264.
- Perez Joseph, 2017, *Święta Teresa z Avila i XVI-wieczna Hiszpania. Biografia*, tłum. Cecylia Nowicka-Czerwińska, Flos Carmeli, Poznań.
- Porter Andrew, 1996, *Virgil Thomson A Composer of Operas*, *Opera*, nr 47, s. 757–762.
- Rice John. A., 2003, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ruiz Antón Vicente J., 2020, *„Implicit” and „Treated” Music: experimentation and innovation in the documentary series LOST CITIES by José Nieto*, *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, t. 15, s. 115–144.
- Sánchez Manuel Diego 2008, *Bibliografía sistemática de Santa Teresa de Jesús*, Editorial de Espiritualidad, Madrid.
- Seifert Herbert, 2020, *Italian Musical Dramatic Genres at the Courts of the Austrian Habsburgs*, w: Andrew H. Weaver (red.), *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Brill’s Companions to the Musical Culture of Medieval and Early Modern Europe 4, Brill, Leiden, s. 255–272.
- Sherman Charles H., 1995, *Vorwort*, w: Michael Haydn, *Missa sub titulo Sanctae Theresiae. Theresienmesse MH 797 (1801)*, ed. Charles H. Sherman, Erstaussgabe, Carus-Verlag, Stuttgart, s. III–VI.
- Shinska Jennifer, 2017, *The Alto Trombone: Evolution as a Chamber Music Instrument in Selected Works from the Baroque to the Twentieth Century*, Dissertation, University of Kansas, Lawrence.

- Sitarz Andrzej, 1993, *Haydn Johann Michael*, w: Elżbieta Dziebowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWN. Część biograficzna*, t. 4 (H-I-J), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, s. 151–153.
- Surzyński Jospheh, 1892, *Missa in honorem Sanctae Teresiae, ad duas voces aequales organo comitate*, op. 15, Editio altera, Sumptus et Chartis Friderici Pustet, Ratisbonae.
- Teresa od Jezusa, 2014, *Księga życia*, tłum. Henryk P. Kossowski, wyd. V, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków.
- Thomson Virgil and Stein Gertrude, 2008, *Four Saints in Three Acts*, ed. Hugh Wiley Hitchcock, Charles Fussell, Music of the United States of America, t. 18, A–R Editions, Inc., Middleton.
- Tommasini Anthony C., 1986, *Virgil Thomson's Musical Portraits*, Pendragon Press, New York.
- Towarek Piotr, 2014, *Chrześcijańska symbolika instrumentów muzycznych*, Studia Elbląskie, t. 15, s. 221–232.
- Towarek Piotr, 2023, *Great musical forms dedicated to Saint Martin of Tours. Outline of the issues*, Nurt SVD, t. 153, nr 1, s. 189–217.
- Towarek Piotr, 2021, *Wielkie formy muzyczne dedykowane świętej Annie*, w: Ewelina M. Mączka, Sylwia Mikołajczak (red.), *Święta Anna w wierze, pobożności, teologii i sztuce – dawniej i dziś. Perspektywa uniwersalna i regionalna*, Wydawnictwo UWM, Olsztyn, s. 131–154.
- Tumá Franz Ignaz, *Inno Per Il Festo di St. Teresia*, ed. Stephen C. Anderson, Modern Editions (miejsce publikacji niezidentyfikowane) 1984.
- Walciński Adam, 1993, *Cristóbal Halffter Jiménez*, w: Elżbieta Dziebowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWN. Część biograficzna*, t. 4 (H-I-J), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, s. 17–18.
- Wiley Hitchcock Hugh, 1972, *Deux „nouveaux” manuscrits de Marc-Antoine Charpentier*, *Revue de musicologie*, nr 58, s. 253–255.

Źródła internetowe

- Aspira a lo celeste. Músicas para Santa Teresa*, 2015, w: *Musica Antigua*, <https://musicaantigua.com/aspira-a-lo-celeste-musicas-para-santa-teresa/> (7.02.2024).
- Campos Fonseca Susan, 2011, *Performance of Saint Teresa of Avila in Spanish contemporary classical music*, w: *Academia.edu*, https://www.academia.edu/612265/Performance_of_Saint_Teresa_of_Avila_in_Spanish_contemporary_classical_music (6.02.2024).
- Delgad Gabriel, 2015, *Estreno de „El Castillo interior”*, w: *Gabriel Delgad. Director de Orquesta*, <https://gabrieldelgado.es/estreno-de-el-castillo-interior-de-jose-nieto/> (1.02.2024).
- García-Bernalt Bernardo, 2015, *Santa Teresa. Oratorio a 4 voci con instrumenti di Carlo Badia (Viena 1708)*, w: *Centro Nacional de Difusión Musical*, https://www.cndm.mcu.es/sites/default/files/events/hand_programs/orquesta_barroca_de_la_universidad_de_salamanca_avila.pdf (27.01.2024).
- Jiménez Roberto, 2015, *Aplaudido estreno de la cantata ‘Las Humoradas de Santa Teresa de Jesús’*, w: *Salamaca Rtv Al Dia*, <https://salamancartvaldia.es/noticia/2015-03-30-aplaudido-estreno-de-la-cantata-las-humoradas-de-santa-teresa-de-jesus-226211> (6.02.2024).
- Kędziora Andrzej, 2014, *Małkowicz Zbigniew*, w: *Zamościopedia Andrzeja Kędziory*, <https://www.zamosciopedia.pl/index.php/ma-md/item/5343-malkowicz-zbigniew-1960-dyrygent-kompozytor-aranzer-pianista> (8.02.2024).

- Lumen o św. Teresie z Avila. Nowe pop-oratorium już 18 października*, 2015, w: *Chrześcijańskie granie*, <https://www.chrzescijanskięranie.pl/aktualnosci/201510-lumen-o-sw-teresie-z-avila-nowe-pop-oratorium-juz-18-pazdziernika/> (8.02.2024).
- Miyar Pablo, 2015, *Castillo interior*, w: *Pablo Miyar. Web oficial del compositor*, <http://www.pablomiyar.es/obras-de-concierto-pablo-miyar.html> (5.02.2024).
- MJ, 2015, *Cantata 'Muero porque no muero'*, w: *Teresa, de la rueca a la pluma*, <https://delaruecaalapluma.com/2015/06/10/muero-porque-no-muero-estreno-de-cantata-en-la-catedral-de-cuenca/> (6.02.2024).
- Oldham Arthur, 2024, *Dos Villancicos de Santa Teresa de Avila*, w: *Les Amis d'Arthur Oldham*, <http://www.lesamisdarthur.com/liste-des-compositions/> (7.02.2024).
- Perrin Pierre, 1665, *Cantica pro capella Regis, latine composita et gallicis versibus redita*, R. Ballard, Parisiis, w: *BnF. Bibliothèque Nationale de France*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54274195/f88.item> (25.01.2024).
- Ramos Medina Manuel, 2016, *Santa Teresa en la Nueva España: apuntes para el estudio de una devoción*, w: *Históricas-Digital*, https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/homenaje/04_11_santa_teresa.pdf (9.02.2024).
- Sierra Roberto, 2024, *El éxtasis de Santa Teresa*, w: *Roberto Sierra Website. Vocal Works including orchestral and chamber music settings*, <https://www.robertosierra.com/markdown-5/> (7.02.2024).
- Veen van J., 2005, *Tommaso Bernardo Gaffi (1667–1744): La forza del divino amore – oratorio in 2 parts*, w: *Musica Dei donum*, http://www.musica-dei-donum.org/cd_reviews/Chandos_CHAN0710.html (2.02.2024).

