

PRZEMIANA SMUTKU W NADZIEJĘ I RADOŚĆ

O KATEGORII KONSOLACJI W MUZYCE

Tematem niniejszego referatu będzie konsolacja jako specyficzna kategoria ekspresyjna pojawiająca się w muzyce. Pragnę omówić to zagadnienie na przykładzie wybranych utworów muzyki instrumentalnej, zwłaszcza utworów o charakterze żałobnym, melancholijno-elegijnym czy też dramatycznym i tragicznym. Konsolacja to przemiana dramatu, tragedii, żałoby – w pocieszenie, w nadzieję o charakterze religijnym czy metafizycznym. Paul Ricœur pisze o przemianie „upodobania do smutku w smutek wysublimowany – radość”. Można by ją określić oksymoronicznie „smutną radością” lub „pogodnym smutkiem”. Radość – jak stwierdza filozof – to „rekompensata za wyrzeczenie się obiektu utraconego i dowód pogodzenia się z uwewnętrznionym obiektem pojednania”¹.

Ricœur przywołuje w tym kontekście ostatnie kwartety i sonaty Beethovena. Ostatnia z sonat – c-moll op. 111 – to szczególnie przykładowy przykład muzycznej realizacji tej kategorii. Inspiruje ona dwuczęściową koncepcję formalną cyklu sonatowego. Jego część pierwsza, utrzymana w tonacji c-moll, to monumentalne Beethovenskie *appassionato*, dramat o zgoła tytanicznym wymiarze. Część druga, *Arietta*, w tonacji C-dur, wariacje na temat chorałowego tematu w stylu *religioso*, to zrazu absolutne wyciszenie, pocieszenie, modlitwa czy dialog duszy z zaświatami, przybierający stopniowo coraz bardziej żarliwy, błagalny czy natarczywy charakter, by rozpuścić się w końcu w najwyższych, niebiańskich rejonach.

Warto w tym miejscu nadmienić, iż muzycznym załącznikiem idei konsolacji, jej elementarną figurą jest oczywiście barokowa tercja pikardyjska: tercja wielka wprowadzana w końcowej kadencji utworu utrzymanego w tonacji molowej dla uzyskania finalnego, optymistycznego wydźwięku. Ostatnia sonata Beethovena byłaby przykładem amplifikacji tej figury, jej rozszerzenia na całą formę.

¹ P. Ricœur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, s. 103.

W muzyce klasycznej znajdziemy oczywiście wielką obfitość mniej czy bardziej rozbudowanych przykładów jej zastosowania. W dokonanym tu subiektywnym wyborze utworów zarówno nawiązując do własnych wcześniejszych analiz i interpretacji, jak i przedstawiam nowe. Będą to zatem kolejno następujące utwory:

- *Adagio h-moll na fortepian* K.540 Wolfganga Amadeusza Mozarta,
- *IV Symfonia c-moll „Tragiczna”* Franciszka Schuberta,
- *II Koncert fortepianowy* Wojciecha Kilara.

* * *

Alfred Einstein w swojej monografii Mozarta pisze o *Adagiu h-moll* K.540 jako „jednym z najdoskonalszych, najgłębiej odczuty, najbardziej rozpaczliwych z jego dzieł”. Jak stwierdza:

trudno dociec przeznaczenia tego utworu: durowe zakończenie wskazuje, że miał stanowić część jakiejś sonaty w e-moll. Ale dlaczego nie powiedzieć po prostu, że taki utwór mógł spłynąć spod pióra Mozarta w ciężkiej i jednocześnie błogosławionej godzinie, bez dalszego celu?²

Zbigniew Drzewiecki w komentarzu do PWM-owskiego wydania *Adagia*³, powołując się na Hannsa Dennerleina, pisze:

Adagio to ma niewątpliwie związek z żałobnymi wydarzeniami tego właśnie roku, w którym zmarł ojciec (Leopold Mozart), Gluck i kilka innych bliskich Mozartowi osób. Jeśli więc nawet można by utwór ten zaszeregować do kompozycji „okolicznościowych”, Mozart osiąga tu najwyższe napięcie wyrazu przy najbardziej skondensowanej, mistrzowskiej a nieprześcignionej formie⁴.

Utwór, utrzymany w rytmie wolnego żałobnego marsza, jest skomponowany w konwencjonalnie ujętej, klasycznej formie sonatowej. Wszakże nie schemat formy sonatowej decyduje tu o specyficznej dramaturgii dzieła. Jest ono przykładem tematyczno-dramaturgicznej roli gestu muzycznego. Ów podstawowy gest zawarty jest w pierwszej frazie utworu, kończącej się na drugiej ćwierci 2. taktu. Składa się z dwóch, ściśle zrazu zespolonych elementów:

² A. Einstein, *Mozart. Człowiek i dzieło*, tłum. A. Rieger, posłowie S. Jarociński, Kraków 1975, s. 274.

³ W. A. Mozart, *Adagio h-moll na fortepian*, Kraków 1953, s. 3.

⁴ H. Dennerlein, *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, Leipzig 1951.

- figury melodycznej rozłożonego trójdźwięku tonicznego o przeciwstawnych kierunkach ruchu (I–V–III, czyli 4 cz.↓ + 6m↑),
- sekundowego opadania o III do VII stopnia, dokonującego się w dwóch chromatycznych „westchnieniach” (*d2–cis2–h1*, *h1–ais1*), na kanwie połączenia akordu septymowego zmniejszonego (*eis–gis–h–d*) z akordem tzw. dominanty „sześć–cztery”, rozwiązującym się na dominantę w jej właściwej postaci.

Treść pierwszego współbrzmienia całego utworu, silny dysonans na powtórzonym, kulminacyjnym melodycznie dźwięku motywu stanowi o szczególnej ekspresyjności tego „otwarcia”. Jest ono porównywalne z początkiem *Tristana i Izoldy* Wagnera; ów wstępny akord różni się, notabene, od akordu „tristanowskiego” jednym tylko dźwiękiem.

Wszelako istotniejsza wydaje się jeszcze jedna analogia. Opisany gest – swoim profilem melodycznym, w którym wybija się najpierw skok seksty małej w górę o charakterze swoistego „zacerpnienia” oddechu, po czym następuje „westchnieniowe” opadanie ku VII stopniowi tonacji – zapowiada oczywiście frazę otwierającą *Lacrimosa dies illa* z Mozartowskiego *Requiem*. Stanowi to bezpośrednią wskazówkę hermeneutyczną, dotyczącą „żałobnej”, „funeralnej” topiki utworu.

Pomijam w tym miejscu szczegółową analizę utworu, którą przedstawiłem w innym miejscu⁵. Chciałbym jednak skupić uwagę na momentach szczególnie istotnych z punktu widzenia dramaturgii utworu. W II temacie (t. 11–14) dwa podstawowe elementy wyjściowego gestu melodycznego ulegają rozdzieleniu i radykalnemu przeciwstawieniu. Motyw rozłożonego trójdźwięku ze skokiem seksty w górę przybiera formę gwałtownie wznoszącego się *arpeggio* o rytmie radykalnie wyostrozonym przez rytm podwójnie punktowany. Jest ekspozycyjny w planie dolnym, w dynamice *forte*. Odpowiada mu w rejestrze górnym, w dynamice *piano*, wznosząca się progresja motywów półtonowych o kierunku wstępującym, w coraz gęstszym rytmie. Ich błagalny ton nabiera charakteru gorączkowego, wręcz rozpaczliwego. Plan środkowy wypełnia repetycja dwudźwięków i trójdźwięków w rytmie szesnastkowym. Idea II tematu nasuwa skojarzenie z *Confutatis* z *Requiem*, muzycznym opracowaniem opozycji semantycznej wersów: *confutatis maledictis – voca me cum benedictis*. Przeciwstawia sfery piekła i nieba, „wołania potępionych” i „prośby o zbawienie”.

Po konwencjonalnej kodzie ekspozycji przetworzenie (t. 23–35) podnosi ponownie temperaturę ekspresji, zagęszcza rytm kontrastów. Pierwszemu, dwutaktowemu odcinkowi I tematu, przeprowadzonemu najpierw przez tonację G-dur i fis-moll, przeciwstawione zostają dwuipółtaktowe odcinki II tematu, w których główne kontrastujące motywy podlegają inwersji melodycznej i rejestralnemu

⁵ L. Polony, *Symbol i muzyka*, Kraków 2011, s. 168–173.

przeniesieniu. Arpeggiowy motyw skoku akordowego pojawia się w górnym planie i przybiera kierunek zstępujący; chromatyczno-westchnieniowa figura pato-poi, naprzemiennie wstępująca i zstępująca, pojawia się w niskim basie, w oktawie wielkiej. Akcja muzyczna „schodzi” kolejnymi falami w coraz niższe rejony, w sferę mroku i milczenia. Na końcu przetworzenia (t. 32–35) inicjalny kompleks motywiczny I tematu, z przestawionymi planami melodii i akompaniamentu, zostaje przeprowadzony w rozchwianej modulacyjnie formie od akordu g-moll, poprzez akord a-moll, do reprzyzowego powrotu tonacji h-moll. Zwraca tu uwagę wyjątkowe wprost nagromadzenie na przestrzeni 4 taktów akordów septymowych zmniejszonych.

W reprzyzie zaś kompozytor opuszcza modulujący łącznik międzytematyczny, bezpośrednio zestawiając I i II temat w tonacji h-moll. Koda zostaje przeniesiona również do tonacji h-moll, zmieniając zrazu swój wyraz na melancholijny. Kompozytor dodaje do niej wszakże odcinek epilogujący, z chromatycznie opadającymi gamami i łamanymi oktawami, zmieniając w trzecim od końca takcie tryb toniki na durowy. Melancholijna aura rozplywa się ostatecznie w pogodnej, konsolacyjnej harmonii.

*

Spośród czterech pierwszych symfonii Schuberta *IV Symfonia c-moll*, zwana *Tragiczną*, powstała w 1816 roku, ujawnia już w wysokim stopniu indywidualne i preromantyczne rysy. Podobnie jak poprzednie trzy opiera się na 4-częściowym modelu późnoklasycznej *Sinfonia La Grande (Allegro-Andante-Menuet-Allegro)*, ale odróżnia się od nich przede wszystkim molową tonacją i związanym z nią patetycznym klimatem. Jego rodowód sięga *Sonaty c-moll op. 14 (Sonaty patetycznej)* Beethovena, a poprzez nią – heroicznego stylu epoki *Sturm und Drang*, występującego tu w osobliwej syntezie ze stylem „uczuciowym” (*Empfindsamkeit*). Inspirację *Sonatą patetyczną* Beethovena słyszymy szczególnie w rysunku melodycznym I tematu pierwszej części. Nawiązuje on wyraźnie do głównego tematu finału tej sonaty. Rysunek i motywikę owego tematu rozpoznajemy także w drugiej myśli *Andante* (które jest utrzymane w ulubionej Schubertowskiej formie pieśniowo-rondowej $ABA_1B_1A_2$ o schemacie tonalnym $As f As b As$) oraz w głównym temacie finału. Schubertowskie tematy urzekają swym śpiewnym charakterem, rozległą, płynną i falistą linią melodyczną. Nadają całemu cyklowi tematyczną i ekspresyjną więź – niejako ponad kontrastami właściwymi formie sonatowej i całej klasycznej symfonii.

Schubertowski patos jest oczywiście odmienny od Beethovenowskiego heroizmu rodem z *V Symfonii c-moll*, o czym zapominają pochopni komparatyści.

Ma w sobie sporą dozę pieśniowej w swej genezie melancholii. Z pewnością ten właśnie rys kazał Schumannowi, po odnalezieniu w 1846 roku partytury dzieła, kwestionować w liście do wydawcy przydomek „tragiczna” jako niepochozący od kompozytora. Być może bardziej adekwatna byłaby inna kategoria: elegijność. Symfonia rozpoczyna się i kończy oktawowym unisonem w tutti orkiestry. Jakże odmienny jest jednak jego wyjściowy i końcowy sens muzyczny i ekspresyjny. Na początku owo unisono wprowadza tonalność minorową wstępnego *Adagio molto*; na tle monotonnej repetycji molowej tercji rozwija się żałobny motyw smutku i skargi, z charakterystycznymi skokami o sekstę małą czy septymę w górę oraz melodycznymi i harmonicznymi chromatyzmami. W kodzie I części kompozytor moduluje wszakże do tonacji C-dur. Również reprzyza formy sonatowej w finale symfonii przenosi akcję muzyczną z tonacji c-moll do C-dur alternującego z a-moll (I temat), a następnie do F-dur (II temat) – by zakończyć całe dzieło triumfalną afirmacją C-dur. Końcowe trzykrotne powtórzenie unisona na dźwięku *c* rozpostartym w całej przestrzeni dźwiękowej orkiestry brzmi tym razem majorowo, wzniośle i optymistycznie.

*

II Koncert fortepianowy Wojciecha Kilara jest oparty na modelu formalnym przypominającym barokową sonatę *da chiesa* (sonatę kościelną) – z jej układem części *wolna–szybka–wolna–szybka*. Uważna lektura partytury każe wszakże dopatrywać się w układzie formalnym kompozycji – ponad samą przemiennością temp, faktur dźwiękowych, „charakterów” muzycznych – pewnego głębszego zamysłu czy nadrzędnej idei: formy ewolucyjno-gradacyjnej o złożonej, fazowej dramaturgii. Idea ta zostaje zrealizowana – jak zwykle u Kilara – możliwie najoszczędniejszymi środkami, w maksymalnie zredukowanym języku motywicznym czy harmonicznym. Domyślamy się, iż poszczególne części powinny następować w sposób płynny, niemal *attacca*.

Przy tym nie chodzi tu o pomysł czysto muzyczny, lecz pewną inspirację zewnętrzną, duchową, psychologiczno-filozoficzną. Określiłiśmy ją na wstępie jako przemianę smutku w radość. Część I koncertu to *Largo funebre* w tonacji h-moll, której w XIX stuleciu przypisano etos skargi, smutku i lamentu. Rozpoczyna ją fortepian solo. Marsz żałobny z gęstymi akordami rozbrzmiewającymi na tle nuty pedałowej ewokuje brzmienie dzwonów, co sugeruje wprost wskazówka *ma ben marcato – quasi campana*. Utrzymany jest w szorstkiej, minorowej aurze harmonicznnej, narasta w swej dynamice aż po *fortissimo*, a następnie wygasa w stopniowym *diminuendo* oraz w procesie schodzenia do niskiego rejestru. W 53. takcie wchodzi orkiestra smyczkowa z chorałem oscylującym zrazu między dur i moll.

Chorał ów dialoguje ze wznoszącą się, od najniższego po najwyższy rejestr instrumentu, figuracją akordową fortepianu. Przebieg harmoniczny prowadzi ku końcowemu, długo wytrzymywanemu akordowi A-dur. Zamiera on w *rallentando* i *diminuendo* najwyższego rejestru smyczków i fortepianu. Przynosi jedynie chwilowe ukojenie cierpienia.

Część II *Allegro tempestoso* rozpoczyna się od obsesyjnej repetycji motywu opadającej tercji molowej w dolnym rejestrze fortepianu, dwojonej przez niskie smyczki i kotły. Proces wzmacniania brzmienia i rozszerzania faktury zatacza rozległy łuk. W dalszym przebiegu, w kwintecie smyczkowym rozbrzmiewa chorałowa melodia gregoriańskiej proveniencji. Osłuchane ucho melomana rozpoznaje w niej nutę *Bogurodzicy*. Brzmi tak, jakby wzburzone, tętniące serce, w swym bólu i rozpaczycy usiłowało znaleźć ratunek w suplikacji, błagalnej modlitwie, skardze. Nie przynosi ona ukojenia. Narastająca w dynamice repetycja silnie dysonansowych akordów, następnie wzbierające fale fortepianowych figuracji na tle tremola kotła i uderzeń tam-tamu prowadzą do dramatycznej kulminacji: demonicznego trylu wszystkich instrumentów, w tym tam-tamu (!). Zostaje on zerwany w dynamice potrójnego *forte*, wybrzmiewa w długiej *fermacie*. Zamyka tę część powtórzony czterokrotnie w fortepianie, w tempie *largo*, na tle stojącego współbrzmienia smyczków, akord Cis-dur z molową tercją w górnym głosie. To ciągle problematyczne rozjaśnienie i uspokojenie stanowi zarazem płynne przejście – poprzez alterację wspomnianego akordu – do następnej części.

Część trzecia, *Larghetto riflessivo*, podejmuje ponownie w recytatywno-deklamacyjnym śpiewie fortepianu chorałową, quasi-gregoriańską melodię, swoistą parafrazę *Bogurodzicy*. Wspierają ją szeroko rozpostarte akordy smyczków. Jest to część refleksyjna i medytacyjna. W odcinku *Un poco più mosso* akcję przejmuje fortepian, po dłuższej chwili dołącza doń orkiestra. Kompozytor nawiązuje tu do kontemplacyjnego i modlitewnego tonu znanego nam z *Angelus* i oczywiście *Missa pro pace*, tonu obecnego także w pierwszych dwóch częściach poprzedniego *Koncertu fortepianowego*. Owa litanijna repetycja prowadzi rozległym łukiem od wyjściowego akordu C-dur, poprzez różnorodne barwy tonacyjne i harmoniczne, z powrotem do wielokrotnie powtarzanego w zgodnym unisonie fortepianu i smyczków akordu C-dur, postawionego wszakże na tercji. Przed ostatecznym wybrzmieniem narasta żarliwie w swej dynamice, na tle uderzeń tam-tamu i kotłów, aż do *fortissimo*, po czym wygasa aż po dłuższą chwilę całkowitego milczenia.

Po krótkim, narastającym w dynamice tremolo kotłów i małego bębna fortepian rozpoczyna pełną wigoru repetycją akordową radosne *Allegro vivace*. W górnym jej głosie pojawia się opadająca i wznosząca się skala lidyjska. Wraz z lapidarną motywiką o charakterze tanecznych gestów wprowadza nas z miejsca *in medias res* – w żywiołową góralską aurę tej kolejnej odmiany *Krzesanego* czy *Orawy*. Jak w finałowej *toccacie* poprzedniego koncertu, bardziej jednak

demonicznej w swym charakterze, kompozytor każe tu grać pianiście bez przerwy i bez wytchnienia. I jak zwykle w mistrzowski sposób buduje narastające napięcie harmoniczne. Przebieg harmoniczny moduluje od wstępnego i głównego środka tonalnego, akordu A-dur, po najbardziej oddaloną harmonię H-dur, czyli dominantę drugiego rzędu, pojawiającą się w kodalnym *Andante maestoso*. Jest to koda majestatyczna i triumfalna, ostateczne i pełne zwycięstwo optymizmu. Błyskotliwa, tremolowo-glissandowa kadencja zamyka utwór na akordzie A-dur w sposób podobny do *Orawy* czy finałowej toccaty poprzedniego koncertu.

Podmiot liryczny tego dzieła przebywa drogę od funeralnego h-moll po promienne H-dur, drogę od żałoby i cierpienia, poprzez wzburzenie i bunt, ku duchowej, religijnej konsolacji, ku pełnej afirmacji istnienia.

* * *

Wybraliśmy do naszej analizy i interpretacji utwory o charakterze czysto instrumentalnym. Jedynie w przypadku jednego utworu – *II Koncertu fortepianowego* Wojciecha Kilara – można by mówić o ukrytej programowości; kompozytor wyznał, iż komponował go pod wpływem przeżyć związanych z katastrofą smoleńską. Nie zmienia to faktu, iż we wszystkich trzech przykładach idea utworu – przemiana smutku w radość – zostaje zrealizowana bez pomocy słów, tytułu czy komentarza literackiego, czysto muzycznymi środkami ekspresji. Nasuwa się tedy na myśl paralela z utworem o charakterze *par excellence* programowym, w którym owa idea przezwyższania egzystencjalnej tragedii poprzez metafizyczną nadzieję znajduje *expressis verbis* swoje sformułowanie w programie literackim – mianowicie poemat symfoniczny *Śmierć i wyzwolenie* Ryszarda Straussa. W liście do Siegmunda von Hauseggera kompozytor pisał:

przyszła mi myśl przedstawienia w dziele muzycznym godziny śmierci człowieka, który dążył był do najwyższych ideałów, więc pewnie artysty. [...] Chory wspomina minione życie. [...] Nadchodzi ostatnia godzina; dusza opuszcza ciało, by w wiecznych przestrzeniach wszechświata znaleźć w najwspanialszej postaci to, czego artysta na ziemi nie mógł spełnić⁶.

Wynika stąd oczywisty wniosek, iż granica między tak zwaną muzyką absolutną a muzyką w swym zamierzeniu programową nie jest bynajmniej ostra. Mu-

⁶ Cyt. za: T. Chylińska, S. Haraschin, M. Jabłoński, *Przewodnik po muzyce koncertowej*, cz. II, Kraków 2004, s. 438. Por. E. Krause, *Ryszard Strauss. Człowiek i dzieło*, tłum. K. Bula, Kraków 1983, s. 230–233.

zyka sama w sobie dysponuje własnymi, immanentnie w niej zawartymi środkami ekspresji, właściwościami wyrazowymi, znaczeniami. Dotyczy to także muzyki wokально-instrumentalnej: zdaniem Arnolda Scheringa czerpie ona swoje środki ekspresji i symboliki dźwiękowej właśnie z muzyki samej w sobie, czysto instrumentalnej⁷. A to prowadzi nas na koniec do arcydzieł muzyki wokально-instrumentalnej, w których idea metafizycznej nadziei została wyrażona w szczególnie dobitny sposób. Dość wspomnieć obie pasje Jana Sebastiana Bacha, zwłaszcza ich początkowe i końcowe chóry, czy też oratorium *Mesjasz* Haendla. Nie sposób oczywiście podjąć problematyki wymowy religijno-metafizycznej tych utworów w ramach krótkiego wystąpienia.

Pozwolę sobie zatem na koniec zestawić czy zderzyć ze sobą dwa dzieła o diametralnie odmiennym charakterze, a jednak mające ze sobą coś wspólnego. Pierwszym będzie *Requiem* Gabriela Faurego. Jego osobliwością jest liryczny ton, nieobecność elementów grozy związanych z wizją sądu ostatecznego, mówiąc krótko: duch miłosierdzia przenikający całe dzieło. Ale chciałbym przede wszystkim zwrócić uwagę na jego finalny wydźwięk, część zatytułowaną *In paradisum*. To niewątpliwie jedna z najcudowniejszych muzycznych wizji zbawienia.

Drugi przykład to dramat muzyczny *Tristan i Izolda* Ryszarda Wagnera. O tym epokowym arcydziele muzycznym do dziś jeszcze sądzi się niekiedy, iż wynosi miłość erotyczną czy zgoła żądzę seksualną do rangi parareligii. Istotnie, Wagner ukazuje miłość jako najwyższą rozkosz i ekstazę, zresztą w ziemskim życiu nigdy do końca niespełnioną. Ukazuje także tragizm miłości jako gorączki, choroby, siły destrukcyjnej. Istotny jest wszakże finalny sens dzieła. Tragedia istnienia ludzkiego, trawionego nigdy nienasyconym pragnieniem, znajduje ukojenie, mówiąc słowami Wagnerowskiego libretta, „w bezświadości, w rozplynięciu się w oddechu Wszechświata”. Porzucmy wszakże zbyt dookreślony, nieadekwatny, natrętny świat słów, romantycznych idei poetycko-metafizycznych i zanurmy się w samej muzyce Wagnera. Otóż owa przewodnia idea dzieła znajduje swój przejmujący wyraz w samej materii dźwiękowej i dramaturgii dzieła, w całej owej fascynującej i zarazem skrajnie powikłanej drodze od otwierającego dramat *Tristanowskiego* akordu „tęsknoty miłosnej” w tonacji a-moll, po jego końcowe rozwiązanie w tonacji H-dur. Muzyka ostatecznie uszlachetnia i niweluje mielizny literackie libretta, nadaje dziełu prawdziwie metafizyczny wymiar⁸.

Tak oto barokowa tercja pikardyjska, figura muzycznej konsolacji, prowadzi nas ku szerszej pojętej, katartycznej i soteriologicznej funkcji muzyki.

⁷ Por. A. Schering, *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941.

⁸ Por. K. Kozłowski, *Salvation in love. „Tristan und Isolde” by Richard Wagner*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 6 (2007), s. 109–127; por. W. Kinderman, *Das „Geheimnis der Form” in Wagners „Tristan”*, „Archiv für den Musikwissenschaft” 40 (1983) 3.

Abstract

The reversal from sadness to hope and joy on the category of consolation in music

This paper deals with consolation as a peculiar expressive category in music. This problem is discussed and exemplified with selected instrumental pieces, especially those of funereal, melancholy, elegiac or dramatic and tragic character. Consolation consists in a transition from drama, tragedy or mourning into a religious or metaphysical comfort and hope. Paul Ricœur speaks of the “reversal from the complaisance towards sadness to sadness sublimated – into joy.” It may be described oxymoronically as “sad joy” or “serene sadness.” Joy is, according to the philosopher, “the reward for giving up the lost object and a token of the reconciliation with its internalized object.” (Paul Ricœur, *Memory, history, forgetting*, trans. K. Blamey and D. Pellauer, Chicago 2006, p. 77.)

The Picardy third of the Baroque is the musical origin of the idea of consolation and its elementary figure: a major third introduced in the final cadenza of a piece maintained in a minor key to produce an optimistic mood at the end. Classical music abounds in more or less developed examples of its use. Those selected by the author include Wolfgang Amadeus Mozart's *Adagio in B minor for piano* K.540, Franz Schubert's *Symphony No. 4 in C minor “Tragic”* and Wojciech Kilar's *Piano Concerto No. 2*. The idea of these pieces, the reversal from sadness into joy, is realized without words, titles or literary comments – with purely musical means of expression. Music itself has its own intrinsic means and features of expression, and its own meanings.

To conclude, the author produces examples of masterpieces of vocal-instrumental music where the idea of metaphysical love has been expressed in a particularly powerful and direct way. Their impact leads to a broader cathartic and soteriological function of music.