

Јелена Максимовић

Дисперзивно дејство мотивског језгра *еф-ас-еф* у Трећој симфонији Јоханеса Брамса

Сажетак: Композициони поступци немачког романтичара Јоханеса Брамса поткрепљени су скривеним значењем, симболиком и метафором, директно повезаним са његовим личним осећањима. Мотив, као Брамсов „амблем”, представљен је помоћу три тона *еф*, *ас* и *еф*, чије значење подразумева мото *frei aber froh* (слободан али срећан). Дисперзивност као обликотворни елемент Треће симфоније у Еф-дуру (оп. 90) је условила тежњу рада ка лоцирању мотива, проналажењу његовог дубинског значења и начина излагања. Мотивске, тематске и тоналне релације условљене су овим језгром симфоније. Брамсов „амблем” је обликотворан у сваком сегменту симфоније и уткан у целокупан ток дела. Овај, својеврсни ауторов печат се може истовремено посматрати као лајтмотив његовог живота и уметности.

Кључне речи: Јоханес Брамс, Трећа симфонија, дисперзивност мотива, *frei aber froh*.

Процес настанка Треће симфоније Јоханеса Брамса (Johannes Brahms, 1833–1897) ве- зује се за 1882. и 1883. годину, када је у Визбадену композитор завршио рад на њој. Дело је премијерно извела Бечка филхармонија под диригентском палицом Ханса Рихтера (Hans Richter, 1843–1916). Композициони поступци немачког романтичара поткрепљени су скривеним значењем, симболиком и метафором, директно повезаним са његовим личним осећањима. Сврха овог рада је разоткривање и разумевање тих „тајни” које су представљене најмањом изразитом мелодијско-ритмичком јединицом – иницијалним мотивом. Његова дисперзивност је кључна за ово дело. Тежња рада је усмерена ка лоцирању мотива и проналажењу његовог дубинског значења и начина на који учествује у обликовању музичког тока. Касније, фокус ће бити на проналажењу порекла идеје о дисперзији мотива као принципа компоновања, као и на релацији Брамсове Треће симфоније са делима других композитора.

Мотив *еф-ас-еф* у оквиру ставова Треће симфоније

Мотив, као ауторов „амблем”, представљен је помоћу три тона – *еф*, *ас* и *еф* – чије значење подразумева мото *frei aber froh*¹ (у преводу са немачког: *слободан али срећан*), с тим што је средишња реч молски обојена, снижавањем тона *а* у *ас*. Тај амблем, односно мотив, може се истовремено посматрати као атомско језгро, нуклеус или конзистент, па ће се сви ови термини равноправно користити у току рада.

Посматрајући *еф-ас-еф* као језгро дела, закључује се да оно не представља само сигнал почетка првог става, већ да има улогу мотива који својим присуством гради свеукупни ток како иницијалног сегмента, тако и оних који следе. У оквиру првог става, који је у сонатном облику, нуклеус *еф-ас-еф* има двоструко дејство у првој теми. Он истовремено

* Рад је реализован под менторством др ум. Ивана Бркљачића и асистента Атиле Саба, у оквиру тематског семинара из предмета Анализа музичких облика, на четвртој години основних академских студија, академске 2016/2017. године.

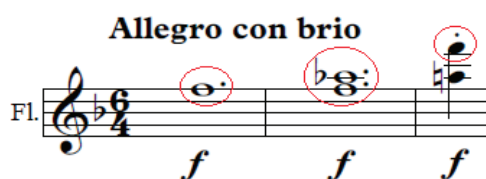
¹ Упор. John Horton, *Brahms Orchestral Music* (London: British Broadcasting Corporation, 1978), 50.

има уводни ефекат (тактови 1–3), док је, пред крај реченице, резултат закључни. Сигнал почетка са својим другим наступом не подразумева отварање могућности за појаву друге реченице, односно периода. Насупрот очекивањима, он је у улози сигнала краја, са непосредним, диминуираним наступом пре каденцирајућег процеса (тактови 9–10).

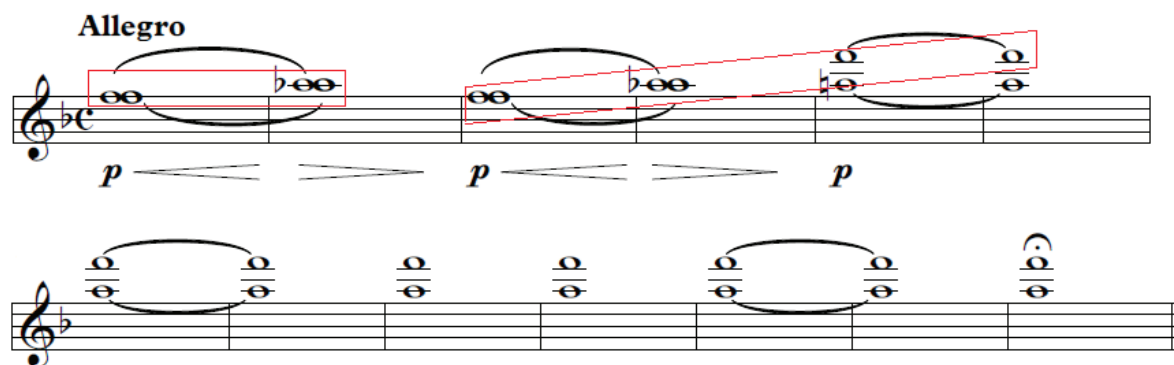
Мотивски нуклеус композиције карактерише и појаву моста (тактови 21–23), у којем има улогу завршнице прве реченице сегмента, и поред тога што мост има свој сопствени, особени мотив. Ауторов „амблем” појављује се на истоветним местима у репризи, као и у коди. Стремљење музичког тока према „амблему” *еф-ас-еф* (такт 218) је реализовано у циљу обезбеђивања кохерентности става. Релевантност поменутог симбола је приметна и на пољу целокупног дела. Наиме, ауторов „потпис” се налази и у последњим тактовима четвртог става – аналогним са почетком и завршетком првог става – овог пута уз примену специфичне аугментације (пример 1).

Пример 1: Јоханес Брамс, Трећа симфонија, сигнал почетка и краја композиције.

а) Први став, тактови* 1–3 (флауте).



б) Четврти став, т. 297–309 (флауте).



Тако је конвергенција спољашњих ставова, односно стубова композиције, извршена путем истицања основне мотивске идеје на местима која се слушно најбоље опажају (почетак и крај). Резултат узајамног приближавања ставова је тематско јединство симфоније.

Мотивска база композиције се не може уочити у њеном изворном облику на преосталим местима тематских јединица првог става (у другој теми, завршној групи, развојном пољу и тако даље), нити у оквиру преосталих ставова симфоније. Ипак, присуство модификованог вида овог мотива је утицало на изградњу њихових тематских материјала, а да би се у овој Брамсовој симфонији уочиле релације између основног и измењеног облика мотива потребно је применити анализу теоретичара Рудолфа Ретија (Rudolph Reti).²

* У даљем тексту користиће се скраћеница „т.”

² Сви аналитички поступци и закључци Рудолфа Ретија преузети су из: Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis* (London: W. W. Norton, 1992).

Мотивске релације са аспекта аналитичког модела Рудолфа Ретија

Симбол *еф-ас-еф* се редовно јавља у музичком току, градећи јасан криптограм. Разложен непотпун тонични акорд, случајно или не, постаје тематски репрезент симфоније, коме је Брамс био веома наклоњен.³ Свакако је да се композитори с времена на време служе оваквом концепцијом мотива, али експресивност, улога, заступљеност и релевантност такве концепције у извесном смислу могу постати упитни.

Претпоставке аустријског теоретичара, композитора и музичког педагога тежиле су ка томе да скривени модели, мотивска понављања и трансформације, играју пресудну улогу у музици. Занемарујући хармонску организацију и концентришући се на тематске моделе, Рети сматра да нешто што је именовано мотивом не означава изглед, већ преузима одређену улогу у комаду. То обезбеђује одређени степен мотивске хомогености у делу, а уједно је и полазна тачка анализе. На трагу Ретијевог уверења да су не само теме, него и различити ставови, сачињени од истог мотива или скупа мотива, следећи сегмент рада приказаће њихове специфичне везе.

Прва тема, обе тематске јединице друге теме (*B1* и *B2*) и завршна група подразумевају акордско разлагање тонике навише или наниже у Еф-дуру, односно А-дуру. Материјал завршне групе доноси претежно лествични покрет навише и наниже који обухвата и акордске тонове тонике. Са појавом молске тонике ствара се аналогија са базичним мотивом, који представља игру светлости и таме, што је случај и са сегментом *B2*. Иначе, ово хармонско осциловање јесте манир Брамсових композиција из позног периода стваралаштва.⁴ Та недоумица, неконкретизованост тонског рода у начину рада представља сукоб скривених релација, које прате симфонију како на самом почетку дела, тако и до самог краја. Џон Хортон (John Horton) их сматра делом музичких, али и реалних контрадикција; психолошки проблеми, односно дисонанце унутар нашег доба налазе се како у уметности, тако и у личном искуству.⁵

Ипак, у мосту је изостављен терцни покрет, али се поново инсистира на тоници, кроз понављање тона *еф* (пример 2). Сваки поступак је у директној вези са Брамсовим вербалним „потписом”. Он задире све дубље у фактуру дела, где ниједна мотивска релација није случајна.

Поред поменутог мотива у завршној групи, у деоницама гудача се истовремено јавља нов тематски материјал, контрастан и довољно изразит. Неколико тактова касније следи мотив уводног дела развојног поља, који је, заправо, благо преобликован, ретроградни вид претходног мотива (пример 3).

³ Upor. Peter Latham, *Brahms* (London: J. M. Dent & Sons, 1951), 101.

⁴ John Horton, *Brahms Orchestral Music*, 18.

⁵ Исто.

Пример 2: Ј. Брамс, Трећа симфонија, први став, тематске релације и мотивска веза са језгром симфоније.⁶

Основни мотив, т. 1–3 (флауте)



Прва тема, т. 3–4 (виолине)



Мост, т. 15 (флауте)



Тема А1, т. 36–37 (кларинет ин А)



Тема В2, т. 49–50 (обое)



Завршна група, т. 64–65 (флауте)



Легенда:

- - тонови нуклеуса
- - тонови тоничног трозвука
- - смер разлагања

Пример 3: Ј. Брамс, Трећа симфонија, први став, т. 64 и т. 71 (гудачки корпус), веза завршне групе експозиције и уводног дела развојног поља.

⁶ Легенда симбола дата у овом примеру важи и за већину наредних нотних примера (3, 4, 5, 6, 7а и 8).

Акордска концепција мотива није изостала ни у преостала два дела развојног поља (пример 4). Са тоналним центрима у цис-молу и Ес-дуру, тематски материјали аналогни су мотивима главних тематских актера, односно првој и другој теми. Такт 77 обележен је као почетак првог одсека централног дела, чија мотивска линија успоставља везу са сегментом *B1*. Трећи одсек анализираниог дела истоветан је са другом тематском јединицом друге теме, док завршни део подразумева понављање садржине са почетка става, односно рекапитулацију прве теме у новом тоналном окружењу.

Пример 4: Ј. Брамс, Трећа симфонија, први став, акордска концепција мотива у развојном делу, преузета из прве и друге теме.

а)

Тема *B1*, т. 36–37 (кларинети ин А).

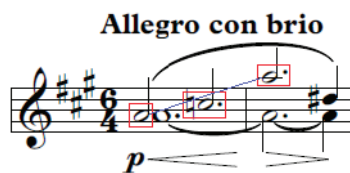


Први одсек централног поља, т. 77–79 (фаготи).

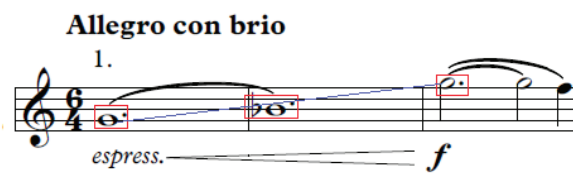


б)

Тема *B2*, т. 49–50 (обое).



Трећи одсек централног поља, т. 101–103 (хорне ин Це).

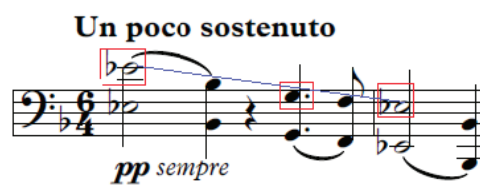


в)

Прва тема, т. 1–3 (прве виолине).



Завршни одсек, т. 112–113 (фаготи).



Ако се ћелије, то јест мотиви могу сматрати градивним елементима дела, онда су теме његове веће целине. Теме само стварају привиђење различитости, јер је то један од предуслова класичног стила, док, заправо, у потпуности „припадају” једна другој, односно поседују много више сличности.⁷ На тај начин, тематски материјали, иако изгледају и звуче контрастно, добијају заједничку основу, што их доводи у уску међусобну и везу са језгром симфоније.

Прокламација симбола *еф-ас-еф* се није зауставила само на тематским јединицама става. Његова дисперзивност допире и до тоналног плана: прва тема је тонално позиционирана у Еф-дуру, друга тема наступа у А-дуру, док реприза подразумева помирење тема на тоналној основи у полазном тоналитету.

Из свега наведеног се може закључити да фисија симфонијског језгра укључује не само тематски план, него и тонално ткиво целокупног првог става. „Размножавање” атома је

⁷ Постоји устаљена тврдња да Брамс важи за највећег класичара међу свим композиторима романтизма.

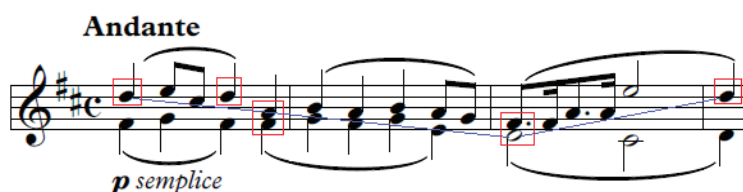
најзаступљеније управо у поменутом анализираном сегменту композиције, првом ставу, што укључује вишеструко заокруживање (пример пружа завршна група, а потом рекапитулација у оквиру коде) и подсећање на само језгро, како у његовом изворном, тако и у модификованом виду.

Рети је преферирао термин тематска, уместо мотивска анализа, у циљу наглашавања њеног значаја на ширем плану форме. Веровао је да су технике тематске трансформације биле усвојене довољно свесно од стране класичних композитора који су своја дела планирали до најразрађенијих детаља. У том смислу, организација тока одговара „архитектонском планирању”⁸ – трећем нивоу хијерархије коју је Рети осмислио (први је мотивска, а други поменута тематска анализа). То је метод обликовања мотива и тема од почетка дела који – како дело напредује и уз помоћ одговарајуће адаптације мотива и њиховог коначног довођења до разрешења – резултира типом заплета под именом „архитектонска фабула”.⁹ Тако, Рети ову процедуру посматра као психолошки, композициони процес: почетни мотив дела не само да има доминантну улогу у целокупном току, обезбеђујући његову хомогеност, него и иницира методу коју финална тема окончава, а што показује управо употребљен образац у Брамсовој Трећој симфонији.

Иако у мањој мери, раздијање атома се не завршава у почетном ставу, већ продире и до свих тематских јединица преостала три става. Изнова се уочавају разлагања тоничних акорада из главних тематских представника лаганог става. Це-дур и његова паралела су тонална потка сегмента, где се органска супстанца симфоније манифестује на начин представљен у примеру 5.

Прва тема другог става подразумева разлагање акорда тонике, испрва наниже, а потом у супротном смеру, аналогно тоничном разлагању језгра симфоније. У другој тематској јединици је изостављена квинта акорда, те се осцилује између основног тона и терце тонике а-мола. Параметри овог мотива у довољној мери обезбеђују кохерентност са првом темом, која води назад до основне замисли *еф-ас-еф* и приказује његову дисперзивност.

Пример 5: Ј. Брамс, Трећа симфонија, други став, излагање мотива у оквиру тоничног трозвука.
а) Прва тема, т. 3–4 (кларинет ин Бе).



б) Друга тема, т. 41–44 (кларинети ин Бе и фаготи).



⁸ Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, 106.

⁹ Исто.

Без обзира на то што симбол *еф-ас-еф* не захвата мотиве осталих сегмената сонатног облика, његов учинак остварен у главним тематским представницима става, односно у првој и другој теми, обезбеђује довољан ниво његове распрострањености.

У оквиру трећег става са схематским приказом АВА + Кода, адаптирано језгро излаже се искључиво у иницијалном, односно у финалном делу. Тоналну подлогу одсекâ *a* и *b* чини це-мол са мотивским моделима приказаним у наредном примеру (пример 6).

Пример 6: Ј. Брамс, Трећа симфонија, трећи став, излагање мотива у оквиру тоничног трозвука и осцилација између терце и квинте тонике це-мола.

а) Одсек *a*, део А, т. 1–2 (виолончела).



б) Одсек *b*, део А, т. 23–25 (виолончела).



Насупрот комплетном тоничном трозвуку у одсеку *a*, у другом одсеку се наилази на осциловање терце и квинте првог ступња, у ком је тонски род поново доведен у питање. У случају да се основни тон тонике појавио у наредном такту (такт 26), одсек *b* би представљао рачје кретање иницијалног одсека. Иако та појава није узета у обзир, представљени тематски сегменти се могу посматрати као својеврсна конотација језгра симфоније. Повезаност тематског језгра симфоније са мотивима из дела А, поткрепљена је, осим појавом разложеног комплетног акорда, и осцилацијом терце молског трозвука, што је једна од најважнијих карактеристика мотива *еф-ас-еф*.

Даља дисперзивност се уочава у финалном ставу композиције. „Распршивање” основне материје досеже до сваког сегмента унутар четвртог става, као што је био случај и са првим ставом. На тај начин, поменута конвергенција спољашњих ставова није остварена само посредством постојања језгра на кључним местима унутар тих ставова, него и појачаним присуством самог атома у његовим измењеним видовима на местима тематских јединица финала. Последњи став, поред тога што је по наведеним параметрима сличан првом ставу, сличан је и унутрашњим ставовима. Успостављена веза са нечим што представља бит, срж дела резултира уском релацијом тематских јединица последњег са првим и другим ставом.

Пример 7 приказује тонику еф-мола у првој теми четвртог става, односно тонику Це-дура у првој теми другог става, везу првих тематских јединица финала и другог става на растојању: до основног тона прве теме четвртог става долази се лествичним кретањем наниже, док је у другом случају, код прве теме другог става, покрет двостран. Постојање језгра симфоније поново се огледа кроз акордска разлагања мотива у оквиру поменутих ставова.

Пример 7: Ј. Брамс, Трећа симфонија, веза прве теме четвртог става и прве теме другог става.

а) Прва тема четвртог става (фаготи, т. 1–3).



б) Прва тема другог става (кларинети ин Бе, т. 1–3).



Тематске јединице у примеру 8 конципиране су као ритмички пулс и у улози су мотива два моста почетног и финалног става, као и дела А2. Инсистирање на основном тону тонике једна је од главних одлика мотива *еф-ас-еф* која се испрва јавља у мосту иницијалног става, а затим и на поменутих местима финала, што обезбеђује дисперзивност овог мотива на пољу експозиције завршног става. Истовремено, релације са претходном концепцијом модела су уочљиве и у сегментима друге теме, као и завршне групе (са непотпуним тоничним акордом који не слаби спону са језгром дела и у ком је, заправо, изостављена квинта Еф-дура, пример 9).

Пример 8: Ј. Брамс, Трећа симфонија, веза између теме А2 у четвртом ставу, моста четвртог става и моста првог става.

а) Тема А2 у четвртом ставу (дувачки корпус, т. 18–22).

Пример 8, наставак

δ) Мост четвртог става (обоа, т. 30).



в) Мост првог става (флаута, т. 15).



Пример 9: Ј. Брамс, Трећа симфонија, четврти став, принцип акордског разлагања у мотиву и веза са језгром симфоније.

а) Тема В1, т. 52 (виолончела).



δ) Тема В2, т. 70 (прве и друге виолине).



в) Завршна група, т. 87 (флауте).



Развојно поље служи се представљеним мотивима примарних тематских јединица (прве и друге теме) у незнатно преобликованим верзијама. У непотпуној репризи апстрахована прва тема испрва се надомешћује завршном групом, а још већу афирмацију добија у предстојећој коди. „Помирење” међу темама није изостављено, а истовремено је овом рекапитулацијом мотивског модела остварено тематско јединство става. Релевантност овог подсећања на тему огледа се у музичком току који следи после њеног излагања. Све интенције ка језгру дела које су се до сада јавиле усмерене су ка самом циљу. Наступ ауторовог „амблема” еф-ас-еф представља фузију свих дотадашњих модела, међусобно уско повезаних. Дотадашња тематска експанзија, карактеристична за музику позног деветнаестог века, постаје тематско уједињење. Имајући у виду да се у почетним тактовима првог става „поставља питање” на које последњи тактови финала – идентичног изгледа као и почетни тактови, али уклопљени у други контекст – „дају одговор”, долази се до закључка да крај представља идентитет дела и суштину почетка.

Насупрот Ретију, за композитора симфоније тематски план неодвојив је од тоналног, те је симбол еф-ас-еф директно пресликан на тоналну базу, не само почетног, већ и наредна

три става. Посматрајући тематске ослонце, односно прву и другу тему сонатних облика (у првом, другом и четвртом ставу), као и делове *A* и *B* у трећем ставу, уочавају се следећи тонални центри, приказани у табели 1.

Табела 1: Схематски приказ тоналитета и тематских јединица у делу.

Први став		Други став		Трећи став		Четврти став	
I тема	II тема	I тема	II тема	A	B	I тема	II тема
Еф-дур	А-дур	Це-дур	а-мол	це-мол	Ас-дур	еф-мол, (реприза у Коди – Еф-дур)	це-мол

С једне стране, тумачење тоналног плана подразумевало би потпун акорд Еф-дура, односно повезаност првог (прва и друга тема), другог (прва тема) и четвртог става (прва тема), док, с друге стране, изворни вид језгра *еф-ас-еф* спаја први (прва тема), трећи (део *B*) и четврти став (прва тема). Такође, нису занемарљиви ни тонални односи у сукцесивном редоследу: А-дур – Це-дур – а-мол; Це-дур – а-мол – це-мол, и тако даље. Свака релација је у сенци атомског језгра.

Сагледавајући хармонски костур симфоније, закључује се да се дисперзија мотива *еф-ас-еф* захвата у истој мери и тематски план, у смислу мотивских релација тематских представника ставова са језгром, и тонални план, те је њена обликотворна моћ од изузетне важности.

Порекло дисперзивног дејства мотива и различити стимуланси у симфонији

Принцип компоновања који је употребљен у Брамсовој Трећој симфонији јесте круцијалан, али не и потпуно нов. Идеја „амблема” са ауторовим личним мотом јавља се три деценије раније, 1853. године, када је Брамс, заједно са Шуманом (Robert Schumann 1810–1856) и Дитрихом (Albert Dietrich, 1829–1908), компоновао виолинску сонату посвећену извођачу Јоакиму (Joseph Joachim, 1831–1907). *Frei aber einsam* (*еф-а-е* – „Слободан али усамљен”) је „младачки” симбол виолинисте, који се попут Брамсовог *еф-ас-еф* редовно појављује у музичком току.¹⁰ Детаљније истраживање показује да се утицаји других стваралаца који су навели Брамса на коришћење овог принципа проналазе и код других композитора из периода романтизма и да потичу од узора свих романтичара, најзначајнијег ствараоца симфонија – Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), затим, Брамсовог учитеља Едварда Марксена (Eduard Marxsen, 1806–1887) и напослетку од репрезента барокне епохе – Баха (Johann Sebastian Bach, 1685–1750).

„Брамс је мајстор детаља, детаљнији је и прецизнији од било ког другог мајстора”.¹¹ У све познате начине тематског развијања – хармонско бојење, транспозицију, модулацију, инверзију, аугментацију и диминуцију – Брамс је био добро упућен, обезбеђујући средства

¹⁰ Исто, 101.

¹¹ J. Lawrence Erb, *Brahms* (London: J. M. Dent and Sons, 1934), 104.

за експресију свог генија.¹² С разлогом је настао појам „модернизовани Бах”¹³ везиван за Брамса, који му је веома ласкао и који је са захвалношћу носио. Веза аутора симфоније и барокних композитора подразумева инсистирање на главној мотивској јединици; њена препознатљивост у Баховим делима је примарна и неизоставна, а тим принципом се водио и Брамс у својој Трећој симфонији.

Није занемарљива ни чињеница да је рану обуку Брамс имао код немачког композитора и пијанисте Едварда Марксена.¹⁴ Иако Марксеново стваралаштво није значајније истражено, познато је да је био аутор увертира, песама, камерних и бројних клавирских дела, од којих су најзначајније симфоније, што не представља коинциденцију.

Повезаност са Бетовеном симфониچارем и његовом *Ероиком* води до заједничког става Ханса Рихтера и Јулијуса Калбека (Julius Kalbeck, 1850–1921) према Брамсовој Трећој симфонији. Два дијаметрално супротна оркестарска дела диригент и аналитичар су довели у везу на неуобичајен начин, ословљавајући Брамсову композицију његовом *Ероиком*. Аутор се угледао на два уникатна мајстора, Баха и Бетовена. Снага импресије „амблема” *еф-ас-еф* довела је до тога да се дело посматра као композиторов аутопортрет. Иако можда нема разлога да се вербални мото *frei aber froh* припише композитору, природа и обим функције мотива *еф-ас-еф* свакако показују услове који су га охраб्रивали на такво размишљање.¹⁵ Мотив прожима целокупни ток композиције, па Калбек посматра својеврсни ауторов печат као лајтмотив његовог живота и уметности, који није само блага асоцијација на Вагнера, већ одраз реализације вагнеријанског елемента у делу.¹⁶ Занимљива је чињеница да је аутор тетралогije *Прсијен Ниделунја* преминуо исте године кад је настала Брамсова Трећа симфонија.

Приликом истицања емоционалне подлоге мота *слободан али срећан*, Калбек упорно реферише на Рајну као симбол непрекидности у Брамсовој симфонији. То се директно рефлектује на паралелу са Шумановом *Пролећном* (1841) и *Рајнском симфонијом* (1850), не само на пољу ритма који аутор позајмљује (проширењем 3/4 метра у 6/4), већ и у мелодици прве теме (упоредити мотивски садржај тема двају Шуманових и Брамсове треће симфоније, дат у примеру 10).¹⁷

Пример 10: Мотивска веза између Треће симфоније Јоханеса Брамса и Прве и Треће симфоније Роберта Шумана.

а) Ј. Брамс, Трећа симфонија, прва тема првог става, т. 1–6 (прве виолине).



¹² Исто, 117.

¹³ Исто, 104.

¹⁴ John Horton, *Brahms Orchestral Music*, 8.

¹⁵ Michael Musgrave, *The Music of Brahms* (London – Boston: Routledge & Kegan Paul, 1985), 220.

¹⁶ Упор. Исто, 221.

¹⁷ Исто, 222–223.

Пример 10, наставак

δ) Роберт Шуман, Трећа симфонија, прва тема првог става, т. 1–6 (флауте).



в) Р. Шуман, Трећа симфонија, први став, т. 451–456 (виоле и виолончела).



Уплив барокне уметности Баха, веома значајан подстицај учитеља Марксена, ослонац на Вагнерову композициону и лајтмотивску технику, мотивске релације са Шумановом Првом и Трећом симфонијом те стимуланс проистекао из Бетовенове Треће симфоније, све је то заједно утицало на Брамса. Након што је написао своју виолинску сонату са ефектом *еф-а-е*, Брамс се одлучио на самосталан корак, подстакнут сличним замислима у делима различитих аутора. Идеја мотивске дисперзије у композицији репродуковала се у виду оркестарског дела са специфичним мотом *еф-ас-еф*, *слободан али срећан*.

Према теоретичару Мајклу Масгрејву (Michael Musgrave), ово је најкраћа ауторова симфонија, али са највећим присуством његовог геста.¹⁸ Брамсов „амблем” обликотворан је у сваком сегменту симфоније и уткан у цео музички ток дела. *Frei aber froh*, у оркестарској партитури, приказује аутора првенствено као композитора, али и као човека. Овај мото осликава дух генија. Дисперзивност језгра није позната само аутору и аналитичару, већ је приметна и за слушаоца. „Идиом симфоније константно прогања слушаоца укусом нечег познатог и скреће пажњу на све што би дало дефиницију импресије”.¹⁹ У прилог овој констатацији ишло би и објашњење мотива од стране Берислава Поповића: „...његова улога јесте првенствено да створи – као какав мали генератор, да понесе – као какав носач, енергију која ће се постепено раширити и у целини захватити музички ток као један велики талас, који се шири од једног средишта”.²⁰ Управо је такав принцип изградње музичког тока и употребљен у Трећој симфонији. Брамс је конзистентно привржен главној замисли, што дисперзија језгра и осликава. За крај, оставићемо речи Волтера Фриша (Walter Frisch) у којима је бриљантно указано како на значај тематских релација, тако и на њихову везу са хармонским релацијама, као главним покретачима овог Брамсовог дела:

¹⁸ Исто, 219.

¹⁹ Peter Latham, *Brahms*, 103.

²⁰ Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici* (Beograd: Clio – Kulturni centar Beograda, 1998), 104.

Ни у једној другој Брамсовој композицији препознавање материје помоћу тематских и хармонских асоцијација није у толикој мери заступљено као у трећој симфонији. Ауторова непогрешива способност да створи или стимулише ове везе, у музичком смислу ствара ову симфонију, упркос скромним свеукупним димензијама, као једну од највећих експлорација инструменталних форми класично-романтичног доба.²¹

Литература

- Erb, J. Lawrence, *Brahms* (London: J. M. Dent and Sons, 1934).
Latham, Peter, *Brahms* (London: J. M. Dent & Sons, 1951).
Musgrave, Michael, *The Music of Brahms* (London – Boston: Routledge & Kegan Paul, 1985).
Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici* (Beograd: Clio – Kulturni centar Beograda, 1998).
Reti, Rudolph, *The Thematic Process in Music* (New York: Macmillan, 1951).
Frisch, Walter, *Brahms: The Four Symphonies* (New Haven: Yale University Press, 2003).
Horton, John, *Brahms Orchestral Music* (London: British Broadcasting Corporation, 1978).
Cook, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis* (London: W. W. Norton, 1992).
Cooke, Deryck, Becker, Heinz, Clapham, John, and Sams, Eric, *The New Grove: Late Romantic Masters – Bruckner, Brahms, Dvořák, Wolf* (London: Macmillan Press, 1985).

²¹ Walter Frisch, *Brahms: The Four Symphonies* (New Haven: Yale University Press, 2003), 114.

