

Предраг И. Ковачевић¹

ПОИГРАВАЊЕ ТОПОСИМА.

ЗНАЧАЈ ТУРСКОГ ТОПОСА У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ОПЕРЕ *ОТМИЦА ИЗ САРАЈА*²

САЖЕТАК: У студији се полази од тезе да се музички дискурс може поредити са говорним дискурсом, те да из тог разлога моћ музике лежи у њеној комуникацијској равни која се ствара између композитора и слушаоца. С обзиром на то да је музика апстрактна уметничка форма, у којој се временом ипак утврђује одређени систем конвенција, неки од могућих праваца разматрања музичког комуникацијског система односе се на интерпретирање значења у музици. Један од начина откривања и тумачења знакова у музици налази се у приступу који је утемељен у семиотичком научном дискурсу, који се ослања на теорију о музичким топосима. Како је ова теорија остварила свој највећи допринос у музици класицизма, у студији ће се испитати њена примена на музичком делу ове епохе. Тако ће се, идентификацијом топоса турске музике, интерпретирати значења у опери *Отмица из Сараја* Волфганга Амадеуса Моцарта. Трагање за турским топосом ће посебно бити спроведено кроз откривање елемената оријента на примеру лика Осмина, и то расветљавањем његових реторичких средстава (из либрета) као и композиционо-техничких поступака који подржавају та места, односно, који потцртавају његову личност (из партитуре), а који истовремено заступају турски стил у Моцартовој музици.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: реторика у музици, музички топоси, топос турске музике, Моцарт, *alla turca*, Осмин.

Музика као дискурс и „реторичка“ улога топоса у (музичком) језику

Музика је апстрактни језик који се непрекидно развија, трансформише, варира, мења или понавља, који поседује специфичан систем конвенција, на основу којег је могуће успоставити консензус приликом интерпретирања значења једног музичког дела. У вези са тим, један од могућих приступа тумачењу музике као дискурса тиче се питања сродности музике и говора, односно језика музике и језика говора. На тај начин се успоставља сродност између музичког дискурса – као музичког мишљења композитора и говора – као продукта

¹ Контакт: predrag.pedja.kovacevic@gmail.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ванр. проф. др Марије Масникосе, академске 2015/2016. године.

који проистиче из мишљења говорника. Тиме је музика, као и говор, руковођена стратегијом композитора, преко које се остварује комуникација између њега и слушаоца.

Идеја да су музика и језик блиско повезани има значајну историјску и геокултурну дубину и своје корене проналази у филозофији античке Грчке.³ У XVII и XVIII веку, везе између музике и реторике (теорије на основу које се установљавају правила о лепом говору/беседништву) су често прихватане и потврђиване путем теоријског промишљања. Са друге стране, током музичке историје чињен је велики напор да се вербални принципи примене на музику, те да се тако формира један вид музичке реторике. Јединство музике и реторике је посебно било изражено у епохи барока, где су музичке фигуре представљале једно од најзначајнијих средстава за подстицање афеката, односно емоционалне реакције код слушаоца.

Последњи допринос развоју реторике музике у XVIII веку дала је теоријска мисао музичког теоретичара и музиколога Форкела (Johann Nikolaus Forkel), који је – насупрот ранијем схватању према којем је музичким средствима дефинисан афект као идеја – сада музичке фигуре тумачио као средства којима су се исказивале музичке идеје, формиране као исказ композитора и које су постале субјективне и веома личне.⁴ И поред тога што припадају површинском слоју музичког дискурса, фигуре не представљају само пуке украсе, већ репрезентују елементе хармонске и мелодијске структуре дела. Самим тим је спонтано дошло до формализовања површинског слоја музичког дискурса на основу чега су се у класицизму формирала општа (препознатљива) музичка места – конвенцијом утврђени модели који су у дискурсу музичке семиотике названи *топосима*.⁵ С обзиром на то да је

³ John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven, 1986, 22, наведено према: Kofi V. Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York, 2009, 15. Веза музике и говорних уметности испољавала се, како у вокалној, тако и у инструменталној музици (на пример, код античких и римских филозофа попут Аристотела /Aristotélēs/, Цицерона /Cicero/, Квинтилијана /Quintilianus/ и других). Један од најзначајнијих римских учитеља реторике, Квинтилијан, дао је смерницу теорији музике, а затим и музикологији, својим ставом да је „музика, попут реторике, одређеним средствима умела да руководи (интензивира или ублажи) људске емоције“. Он наводи да су средства, која су примењивали музички ствараоци и извођачи, била везана за улогу мелодије, хармоније и ритма. Упор. Blake Wilson, George J. Buelow, Peter A. Hoyt, “Rhetoric and Music“, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Music and Musicians*, 21, London, Macmillan, 2001, електронско издање.

⁴ Фигуре које су некада служиле како би илустровале текст, бивају касније занемарене. Уместо да се рационално одреде, као у случају барокне музике, афекти се сада сматрају сасвим субјективним и изразито личним. Свако дело рефлектује унутрашњи карактер композитора и стога је Форкел сматрао излишним формулисање топоса (*loci topoi*). Упркос значају реторике у његовим разматрањима, Форкел је без сумње сматрао музику истинским универзалним језиком који превазилази говор, који је чиста конвенција и који је стога арбитран. Форкелова вера у надмоћност музике постала је уобичајена у епохи романтизма. На тај начин, Форкел заступа став да свако музичко дело одражава унутрашњи карактер композитора. Упор. исто.

⁵ Топос (*topoi*, *loci communes*, топка) потиче од грчке речи *tópos* (мн. *topoi*). Њена латинска варијанта *locus* (афирмисана у плуралном облику као *loci*, односно *loci communes*) значи место, односно, опште место. Појам топоса се развијао кроз више од две хиљаде годишње наслеђе топике, то јест, он води порекло од Аристотелове

интерпретација значења у музици путем топоса најприхватљивија у музици класицизма, теорија музичких топоса је углавном оријентисана ка овој стилској епохи, односно њена апликативна улога се показала као најподобнија у композиторској пракси касног XVIII века.

Због тога, на почетку расправе о значају који има теорија топоса у музици, Кофи Агаву (Kofi V. Agawu) разматра суштинске разлике између писања о музици насталој у класицизму и музици насталој у другим епохама „где не постоји само општа спознаја о афинитетима између музике и језика, већ стална брига о нејасној лингвистичкој аналогiji која је присутна на свим нивоима“.⁶ Управо због тога универзалност теорије топоса добија своју најпрактичнију примену у епохи класицизма, у којем су музичке реторичке фигуре у облику топоса чиниле универзални музички вокабулар композитора који су их према својим осећањима примењивали, док су их слушаоци – као већ устаљене нормиране значењске одреднице – са разумевањем перципирали.

Разматрајући музички дискурс класицизма, Ратнер (Leonard Ratner) потврђује претходне констатације сматрајући да су „и језик и музика у XVII и XVIII веку имали свој вокабулар, синтаксу и распоред формалних структура, што се све може подвести под заједничким именом *реторика*“.⁷ Из свега претходног се може рећи да су композитори XVIII века „користили“ топосе као музичке реторичке фигуре, које су преносиле одређену афективну поруку, јасно „читљиву“ за слушаоца. То значи да су се на основу комуникационих кодова, које су познавали и композитор и слушалац, формирали (усталили) означитељи (знакови), помоћу којих су се споразумевали композитор и слушалац.

У вези са тим, у наставку је потребно теоријски размотрити основне приступе који воде ка идентификовању и интерпретирању топоса у музици, а затим и представити неке од „лексикона“ топоса које су понудили поједини теоретичари, којима је питање топоса у

Топике и Реторике (IV век п.н.е.), преко списка Цицерона и Боетија (Boethius), па све до хуманистичких списа из XV и XVI века, закључно са топиком, која се, као саставни предмет у настави реторике и граматике, одржала до XIX века. „Топос је у свом наслеђу функционисао као општеприхваћени, општеважећи и значајан аргумент који се ослањао на друштвено-културни консензус, или на неки ауторитативни свети спис, а из генерације у генерацију се чувао схемама просторне класификације унутар институционализованог културног сећања; беседник или писац би га уз помоћ спонтаних асоцијација или усавршеном мнемотехником по потреби дозвоао у свест, а затим га употребио за аргументацију проблема који обрађује у свом тексту, да би био убедљивији пред публиком (читаоцима)“. Нав. према: Marko Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad, 2013, 23.

⁶ Указујући на ставове Роуз Розенгард Суботник (Rose Rosengard Subotnik), Агаву поставља реторичко питање о томе да ли је можда случај да су Моцарт и Хајдн (Joseph Haydn) говорили једним језиком, док су Брамс (Johannes Brahms) и Вагнер (Richard Wagner), Шуман (Robert Schumann) и Шопен (Frédéric Chopin) или Бах (Johann Sebastian Bach) и Рамо (Jean-Philippe Rameau), говорили различитим језицима. У потрази за одговором на ово питање, свакако би требало узети у обзир чињеницу да је макар и површно лакше заменити, на пример, Хајдна са Моцартом, него Брамса са Вагнером или Рамоа са Бахом. Упор. Kofi V. Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic*, Princeton/New Jersey, 1991, 7.

⁷ Нав. према: Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, 1980, XIV.

музици било једна од фокалних тачака теоријског размишљања. Након теоријске расправе, у студији ће се извршити идентификација топоса турске музике на примеру опере *Отмица из Сераја (Die Entführung aus dem Serail, K. 384, 1781)* Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791).

Теоријска разматрања топоса у музици и њихова класификација

Након указивања на неке од заједничких карактеристика музике и говора (али и писања), као и на то да музика као говор представља специфични дискурс, у овом делу студије ће се укратко изложити основне премисе које дефинишу топосе у музици, а затим и указати на неке од најважнијих предложених подела и класификација. Међу најзначајнијим савременим ауторима који су дали највећи допринос развоју теорије топоса сматрају се Ратнер, Аланбрук (Jamison Allanbrook), Агаву, Хатен (Robert Hatten), Монел (Raymond Monelle).

Прву модерну дефиницију и класификацију топоса као независних и формалних категорија налазимо у Ратнеровој теорији, која је аналитички примењена на три музичка дела – Моцартовој опери *Дон Ђовани (Don Giovanni K. 527, 1787)*, Хајдновој Сонати за клавир у Ес-дуру (Ноб. XVI: 52, 1794) и Бетовеновом (Ludwig van Beethoven) *Гудачком квартету* оп. 59, бр. 1 (1808).

С обзиром на то да је Ратнер разматрао топосе као субјекте музичког дискурса који су повезани са различитим осећањима и афектима и који одговарају општем укусу који је у складу са поезијом, драмом, игром, војском, ловом и слично, он топосе ставља у зависан положај у односу на друштвену историју, литературу, идеологију, популарну културу и музику.⁸ Топоси су облици који имају асоцијативна значења, који могу представљати једно дело у целини или фрагмент у оквиру једног дела, и који стога могу бити груписани у две шире категорије:

- 1) топосе као *музичке типове* и
- 2) топосе као *музичке стилове*.

Прва категорија топоса (тип) укључује различите плесове, као што су: менует, паспје, сарабанда, полонеза, буре, контраданца, гавота, жига, сичилијана и марш. Музика класицизма је из претходног периода наследила ове стилизоване игре и њих не користи само

⁸ Ратнер је пошао од претпоставке да је сва музика из XVIII века формално референтна, али да се стратегије за изражавање те референцијалности разликују у различитим фазама стилске еволуције у оквиру епохе класицизма. Упор. Leonard Ratner, нав. дело, 9.

као индивидуалне музичке типове, већ њих сада инкорпорира и у друга дела.⁹ Другу категорију топоса (стил) репрезентују стилска обележја музике међу којима Ратнер наводи једну хетерогену „колекцију“ топоса који се односе на различите референце, попут: војне и ловачке музике, фанфара, сигнала хорне (*horn-calls*), стила певања, бриљантног стила, француске увертире, мизете (игра која имитира гајде), турске музике, *Sturm und Drang*-а, осећајног стила (*Empfindsamkeit*), строгог стила и фантазије.

Као и типови, стилови се такође укључују у музику пре него што су структурирани њоме. Треба навести и то да Ратнер тврди да топоси никада не преузимају улогу фундаменталног структурирања музике у класицизму,¹⁰ што је касније критиковао Агаву, а затим и Вилијам Каплин (William Caplin), који је аргументовано образложио тезу о функцији топоса у формалном обликовању дела, односно, о улози топоса у структурирању музичког тока.¹¹ По узору на Монела и Агаву, Каплин нуди своју листу топоса, које разврстава у три групе, већ према њиховом потенцијалу за учествовање у формалној конструкцији музичког тока. Тако постоје:

- 1) топоси који немају никакав однос према форми;
- 2) топоси који имају потенцијалну могућност за грађење форме и
- 3) топоси за које се претпоставља да учествују у музичкој форми.¹²

На трагу Ратнеровог истраживања, Агаву даје велики допринос теорији топоса коју је образложио у својој књизи из 1991. године под називом *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic*.¹³ Агаву је у овој књизи системазисовао одговоре на сва она питања за која је сматрао да би требало да буду разјашњена, а на основу којих су прецизно појашњени смисао и значај топоса у музици. Агаву разматра топосе са семиотичког

⁹ Тако, на пример, менует може да се појави као став у гудачком квартету или симфонији, али менует као стил такође може да се дозове и у оквиру неког другог става. Упор. Kofi V. Agawu, *Playing with Signs...*, нав. дело, 32.

¹⁰ Исто.

¹¹ William E. Caplin, “On the Relation of Musical Topoi to Formal Function“, *Eighteenth-Century Music*, 2005, 2/1, 113–124.

¹² Исто.

¹³ У овој књизи Агаву разматра топосе као одлучујуће категорије у семиолошкој науци, правећи поделу топоса према својој намени и то као знакове у оквирима екстровеерзивне семиозе (топос као асоцијативно значење), али и као елементе који учествују у унутрашњој динамици, у којој имају конструктивну структуралну улогу. Агаву се приликом овакве поделе позива на Шенкеров (Heinrich Schenker) принцип *Ursatz*-а – на концепт према којем постоји драматуршка парадигма *почетак-средина-крај* – као и на Ратнеров модел хармонијске функције у музици класицизма, који има три вида реализације. Упор. Kofi V. Agawu, *Playing with Signs...*, нав. дело, поглавље 2. “Extroversive Semiosis: Topics as Signs“ и поглавље 3. “Introversive Semiosis: The Beginning-Middle-End Paradigm“. И поред тога што се Агаву у овој књизи у највећој мери бави представљањем и тумачењем топоса у делима композитора класицизма (Хајдна, Моцарта и Бетовена), он у последњем поглављу (“Epilogue: A Semiotic Interpretation of Romantic Music“), отвара врата примени ове теорије и на музику романтизма, што је касније детаљно образложио у студији *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* из 2009. године.

становишта, то јест, посматра их као музичке знаке који се – према де Сосировом (Ferdinand de Saussure) концепту – састоје од означитеља (извесног распореда музичких елемената) и означеног (најчешће конвенционалне стилске јединице, али не увек референцијалне у квалитативном смислу). Означитељи су тако идентификовани као релационе јединице у оквиру елемената мелодије, хармоније, метра, ритма и других елемената, док је означено одређено конвенционалним ознакама који потичу углавном из осамнаестовековне историографије (*Sturm und Drang*-а, фанфара, ученог стила, осећајности и тако даље).¹⁴

Сличан став износи и Монел, који заступа тезу да је заједничка карактеристика великих жанрова несавременост означитеља и означеног, те тако – док су означитељи углавном савремени у односу на музику у којој су се појавили – означено се обично представља као митско и носталгично.¹⁵ У својој другој студији *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Монел је највећу пажњу усмерио на представљање три комплексна жанра топоса – пасторалног, војног и ловачког.¹⁶ Такође, он сматра да без топоса музика остаје у домену апстракције. Треба додати и то да Монел – уважавајући Пирсову (Charles Sanders Peirce) поделу знакова – топосе разматра као иконичке, индексне и симболичке знакове, залажући се за вишеслојна интерпретирања оваквих знакова (такав је, на пример, топос плача кукавице, који се може посматрати кроз више слојева).¹⁷

Оно што Агаву истиче као најважнију карактеристику топоса, јесте то да је „свет топоса, као и његов родитељ, свет знака, потенцијално отворен тако да не постоји начин, а и не треба да постоји, на основу којег би се прецизно одредио укупан број топоса који су били актуелни у XVIII веку“.¹⁸ И управо овакав Агавуов став отвара нове хоризонте и могућности приликом „играња знацима“. Ипак, због аналитичке сврсисходности, Агаву је у књизи *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic*, усвојио „привремени универзум топоса“, ограничивши их на 27.¹⁹ У књизи *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic*

¹⁴ Kofi V. Agawu, *Playing with Signs...*, нав. дело, 49.

¹⁵ Тако Монел наводи репрезентативни пример неконтемпоралности у случају идентификовања топоса и његовог коришћења код теоретичара Роберта Самјуела (Robert Samuels) приликом интерпретирања *Шесте симфоније* Густава Малера (Gustav Mahler). У студији *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics* из 1995. године Самјуел је извршио семиотичку анализу приликом које је генерички карактер шестог става (*Скерцо*) означио као плес смрти – где се открива јасан случај несавремености означитеља и означеног. На основу ове констатације, Монел закључује да музичка игра смрти, заступљена у Малеровој композицији, датира из XIX века, али да је њено значење средњевековно. Упор. Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, 2000, 80.

¹⁶ Raymond Monelle, *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, 2006, 6.

¹⁷ Raymond Monelle, нав. дело, 27. Топоси су за Монела затворене културне иконе или индекси, са тим што се неки од њих везују за једну културну конвенцију или су интерпретирани од стране једног композитора.

¹⁸ Kofi V. Agawu, *Playing with Signs...*, нав. дело, 49.

¹⁹ Табеларни приказ топоса који је Агаву предложио може се видети у: Kofi V. Agawu, *Playing with Signs...*, нав. дело, 30.

Music из 2009. године, Агаву је проширио лексикон топоса у односу на онај који је предложио у претходним студијама, те ја сада њих 61 реферирало на одређене афекте, стилове, технике и друго (в. табелу 1).

Коначно, један од највећих доприноса модерној теорији топоса и њиховој практичној примени у музици представља студија *Rhythmic Gesture in Mozart*,²⁰ у којој Аланбрук, ослонивши се на теорије из XVIII века као и на Ратнерову теорију топоса, а на примерима *Фигарове женидбе* (*Le Nozze di Figaro*, 1786) и *Дон Ђованија*, ишчитава велики број конвенционалних знакова, посебно оних који су произашли из богатог осамнаестовековног плесног репертоара.

Оно што Аланбрук истиче јесте то да се топос не састоји од једне традиције, већ да у њему постоји фузија различитих традиција. Он потенцира два кључна аспекта која се морају узети у обзир приликом анализе топоса. Прво, да компетенција „правилног“ идентификовања топоса припада слушаоцу, чиме се омогућује да композитор фигуративно „закључи уговор“ са својом публиком, као и то да се та компетенција стиче искуством и учењем.²¹ Други аспект тиче се здруживања природног и историјског елемента у топосу (што се може изразити вербално),²² чиме конвенционалне специфичности сада постају отворене и пропустљиве за нова (или допуњена) значења. На основу Аланбрукових извода, Агаву заступа став да је интерпретатору, који комбинује сва лична музичка искуства и познавање конвенционалних правила која дефинишу топосе, омогућено да изгради заплет музичког дела или једног његовог става, односно, да изведе кохерентни вербални наратив који се нуди у систему аналогичности или метафора.²³

Агаву сматра да стварање заплета остаје као опција која се препознаје као „тајна агенда“, а не као обавеза коју је потребно извршити приликом анализе, и то због тога што овај корак зависи од образованости и од креативности самог интерпретатора.²⁴ Све ово говори о једној бесконачној игри знаковима, који се исцрпљују из лексикона препознатих и изабраних топоса, као и о томе да топосе детерминишу историјски, културолошки, емпиријски и социолошки фактори и да они стога представљају само полазне тачке у тумачењу музичког дела, али никако и укупне и непроменљиве идентитете. Они су

²⁰ Jamison W. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago, 1983.

²¹ Исто, 2–3.

²² Исто.

²³ Kofi V. Agawu, *Playing with Signs...*, нав. дело, 33.

²⁴ Аналитичар, који је више позитивистички оријентисан, можда ће имати жељу да истражује „морфологију“ појединачних топоса. Осим тога, идентификација топоса омогућава поређење „садржаја“ различитих музичких дела, као и откривање нових дела за која се може рећи да наликују оним већ интерпретираним, односно, да имају сличне дискурсе.

сугестивни и никада не могу бити истрошени. Зато, избор топоса и њихово комбиновање, морају бити пажљиво и аргументовано одабрани.²⁵

На основу изложених теоријских приступа о дефинисању и значају топоса у музици, у наставку студије ће се извршити њихова примена при анализирању опере *Отмица из Сараја*. С обзиром на то да ово дело носи у себи дух оријенталног вербалног и музичког дискурса који је условљен политичким, културно-историјским моментом, у опери ће се трагати за топосима турске музике, а потом и истаћи њихова улога и значај у интерпретацији драматуршког развоја. Затим ће посебно бити разматрани елементи који учествују у вајању турског топоса и то превасходно путем тумачења лика Осмина, као парадигматичног припадника оријенталног културно-цивилизацијског круга, на основу чега ће се осветлити продор оријенталног утицаја у ткиво Моцартове опере. У вези са тим, у наставку ће се показати начин на који Осминови вербални израз и музички садржај, који уједно обликују и његов карактер, формирају топос турске музике. Тако ће се, расветљавањем његових реторичких средстава, као и композиционо-техничких поступака, интерпретирати турски топос у Моцартовој опери, премијерно изведеној 1782. године у бечком Бургтеатру.²⁶

Иако никада није ишао у Турску, у време док је Османлијско царство неколико пута опседао Беч (1529 и 1683. године) без успеха да у њега продре, Моцарт је својим музичким дискурсом, „Турску“ успео да „уведе“ у Беч. Другим речима, харем, који је још из добро познате збирке прича *1001 ноћ*, остао непознаница која се на Западу негативно доживљавала, одједном је постао право узбуђење за бечку публику. Из перспективе Бечлија, на Турке се 1782. године гледало као на потенцијалну претњу, али на претњу која је за сада

²⁵ Треба додати и то да је комбиновање топоса послужило Хатену да дефинише појам тропа, који означава спој две значењске јединице.

²⁶ Радња опере (писане у три чина), која се одвија у Турској у XVIII веку за време владавине Селим-паше, у потпуности је одговарала конфронтацији која је успостављена на линији просвећеног Западњака и Османлијског освајача. Сиже опере је заснован на пожртвованој борби племића Белмонтеа (тенор) да из турских руку поврати своју љубав (Констанцу), која је отета, а затим и продата Селим-паши (говорна улога). Селим-паша је у међувремену изабрао Констанцу за своју љубав, али само под условом да она на то пристане. Наиме, Белмонте, који је превалио велики пут преко мора, долази пред пашин двор и уз помоћ свог, такође заточеног слуге Педрила (који сада одржава пашине вртове) успева да, као „лажни“ градитељ, приступи сарају, чиме му је олакшан пут да избави своју љубав. Селим-паша, који је чак спреман и на то да се, зарад вечне љубави са Констанцом, одрекне својих муслиманских религијских начела – међу којима се налази и полигамни облик заједнице – и поред свих убеђивања и ласкања, не успева да стекне Констанцину наклоност. На другој страни, Осмин (бас), озлоглашени чувар реда у харему – који гаји претензије према Констанциној служавки Блонде (сопран), поносној Енглескињи, рођеној за слободу, која је иначе заручена Педрилу – представља покретача драматургије опере својим наступима, као и осцилацијама у расположењу које се крећу у распону од афективног беса, агресивног понашања, нагона за осветом до хедонистичког уживања у пићу или усхићења због предстојеће освете. У III чину, Белмонтеов план бекства бива осујећен и два пара бивају заробљена и доведена пред пашу који открива да је Белмонте син његовог најљућег непријатеља који му је нанео велико зло у прошлости. Ипак, паша не жели да узврати истом мером, већ на мржњу одговора милосрђем и – упркос снажном противљењу Осмина – паровима додељује слободу.

„пацификована“ и која се може „припитомити“ кроз медиј *ала турка (alla turca)* стила. Ипак, у оквиру западне музичке традиције, *ала турка* топос је Турке представљао као варварски инфериорне.²⁷ Зато је за потребе ове студије, као еклатантан пример, а на основу којег се може осветлити појава продора оријенталног утицаја, изабран лик Осмина,²⁸ и то не само зато што је он лик који тумачи улогу надзорника и чувара оног, за нас најтајновитијег места на којем се султан упушта у своје најбизарније страсти, већ и зато што је он, у саидовском (Edvard V. Said) смислу речи, типичан представник културног Другог.²⁹

Турски топос у интерпретацији опере *Отмица из Сараја*

Топос турске музике је био један од оних топоса које су сви аутори уврштавали у своје лексиконе, посебно зато што је у композиторској пракси класицизма постојала мода писања музичких дела по узору на турску музику. Овај топос се из социо-културолошког аспекта може тумачити као „граничник“ који раздваја културне светове, те се као такав користио за портретисање оријенталне културе у очима западног човека. Основно полазиште ове дела студије тиче се представљања турског топоса у опери *Отмица из Сараја*, а посебно начина на који је Моцарт, карактер турске музике, „пропустио“ кроз границе музичке културе Запада.

У музичком погледу, *ала турка* стил се манифестује како на тематском, тако и на хармонском и формалном нивоу. Њега карактеришу специфична композиционо-техничка и оркестрациона решења, неуобичајени избор инструмената, као и драматуршка улога коју је добио хорски медиј у представљању *ала турка* стила (*Хор јањичара* у 5. сцени I чина и последњој сцени III чина). Нека од типичних композиционих решења и специфична инструментација који репрезентују овај стил, односно који представљају фактор формирања топоса турске музике, јесу: понављање краћих нотних вредности (осмина или шестестина) у пратњи; коришћење разноврсних украса и орнамената, попут нота које беже/измичу (*échappé*

²⁷ Clare Hammond, “The Relevance of Edward Said’s Theory of Orientalism to Mozart’s Die Entführung aus dem Serail“, *British Postgraduate Musicology*, 2006, 8, <http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm8/bpm8-authors.html>

²⁸ Лик Осмина има подвојену црту своје личности, коју одликују злобност, пакост и озбиљан бес према Западу на једној страни, али и пасторални занос на другој. Ипак, константне промене његовог карактера чине га да на специфичан буде начин забаван. Такође, ако се ослоњемо на констатацију да је „идеја репрезентације (приказа) театарска, и да је Оријент позорница на којој је цео Исток заточен“, онда Моцартово представљање Осмина, као парадигме Оријенталног човека, има упориште у типизираним позоришним лику оличеног кроз културну матрицу Оријента. Упор. Matthew Head, *Orientalism, Masquerade and Mozart’s Turkish Music*, London, 2000, 19. На овој позорници се појављују ликови чија је улога да представе ширу заједницу из које потичу. Тако се Оријент не чини бескрајним продужетком познатог европског света, већ омеђени простор, односно, позоришна сцена која је привезана за Европу. Упор. исто, 16.

²⁹ Edvard V. Said, *Orientalizam*, Beograd, 2008, 16.

notes); честа употреба апођатура (кратких предудара) и других украса; затим, употреба дужих нотних вредности које су праћене краћим; константна примена артикулације, попут стаката и других техника; инсистирање на повишеном четвртом ступњу лествице; употреба перкусија, кларинета, цимбала, пикола и сличних инструмената; учестала употреба маршевског ритма; потенцирање Це-дур тоналитета; као и изненадна смењивања дурског и молског тоналитета.³⁰

Стандардни оркестарски састав који је био коришћен у класицизму, у *Отмици из Сараја* бива проширен специфичним перкусионим инструментима, путем којих се реферира на турску музику (тријанглом, великим бубњем и чинелама), као и употребом пиколо флауте, те се у вези са тим – одмах у увертири опере – најављује присуство турског топоса. Сама увертира обликована је у троделној форми. Између њених фуриозних спољашњих делова који доносе топос турске музике (A и A₁) – у делу који је писан у четворочетвртинском такту, брзом темпу и са ритмом марша, уз смењивање и понављање једноставних мелодијских мотива, непрестане динамичке и тоналне контрасте и богато коришћење украса и пасажа на основи Це-дур тоналитета – уметнут је краћи контрастни *Анданте* (B), који је писан сасвим другим музичким језиком. Сада бивају искључени параметри који су претходно учествовали у вајању топоса турске музике, те је тако фуриозни *quasi* марш сада замењен лаганим играчким темпом у троосминском такту, у којем нема употребе перкусионих инструмената. Да је Моцарт одмах на почетку желео да поларизује супротне (културне) светове, потврђује и то да је музички материјал контрастног одсека (B) уједно и материјал прве арије Белмонтеа који – као припадник западног цивилизацијског круга – представља социо-културни антипод Другога, док се у првом одсеку налази тематски материјал првог *Хора јањичара*. На основу претходно наведеног, на примеру увертире можемо констатовати то да је топос турске музике учествовао у структурирању њеног музичког тока, те га као таквог – а на основу Каплинове типологије – можемо прогласити за топос који има „стратешко“ место у грађењу музичке форме (в. пример 1).

Поред увертире, топос турске музике се најочигледније манифестује у Осминовим аријама као и у два хора јањичара (I чин, 5. нумера и III чин, финале). Тако се у Осминовом „експозеу“, који се излаже у виду распеваног лида у форми строфичне песме рустичног метра, засноване на народној мелодији и „успављујућем“ чакона басу уз примитивни рефрен

³⁰ Такође, топос турске музике може да се комбинује са топосом марша, на основу чега Хед (Matthew Head) сматра да је Моцартова турска музика настала од неколико западноевропских тема/облика, укључујући марш, битку (*bataille*) и контраданцу. Хед наводи пример контраданце *Битка* (*La Bataille*, К. 535, 1788) у којој су присутни све три теме као и елементи турског топоса. Упор. Matthew Head, нав. дело, 85.

тра-ла-ла-ла, манифестује топос турске музике. Овакво музичко и вербално решење, директно је условило драматургију ове сцене у којој долази до постепеног нарастања Осминовог беса. У 3. сцени I чина (3. нумера), Осмин наводи разне муке које жели да нанесе Педрилу, обраћајући му се речима: „Прво ћеш бити обезглављен / онда ћеш бити обешен / затим на колац набијен / па копљем ужарен / спаљен / удављен / и на крају, жив одран“ (в. пример 2). Овакво либретистичко решење одражава западњачку представу о томе како изгледа мучење турских завојевача, те на овом месту и музика и текст говоре језиком стереотипа прихваћеног у бечком друштвеном и музичком дискурсу.

Такође, у овој арији су садржана сва поменута композициона решења *ала турка* стила, међу којима преовлађују: понављање осмина у пратњи, једноставни тонично-доминанти односи које доноси бас деоница, сонорност пиколо флауте, украси, коришћење удараљки (тимпани, триангл, чинеле и слично) и друго (в. пример 3). Поред тога, важно је истаћи и то да је у овој сцени топос турске музике релативизиован посредством елемената хумора. Тако, посебан гротескни и комични карактер ове арије ствара употреба пиколо флауте која дочарава нарастање Осминовог изливања беса, чиме се тривијализује његово варварско понашање, као типично за мушкарца оријенталне културе. Пажњу привлачи и каденцијални обрт на крају арије (који ће се поновити касније у кратком Осминовом наступу “Erst geköpft, dann gehangen“, у оквиру водвиља у III чину), где се, кроз 11 тактова инсистира на понављању карактеристичног мотива.

Касније, у 5. сцени III чина (19. нумера), кроз приказивање Осминове жеље за мучењем и осветом, а која ја на сцени праћена карактеристичним музичким елементима, представљен је такође *ала турка* стил. Карикираним мелизмом у 155. такту Осмин на гротескни начин исказује своју усхићеност према варварској казни коју прижељкује за затворенике. Користећи турску музику да би дочарао његов бес, Моцарт Осмина издваја као Другог, чиме је, уз многе друге аспекте његовог карактера, омогућио вишој класи и просвећеној публици, да се дистанцира од њега, односно, да потврди осећај доминирајућег Себе, као антитезу у односу на Другог.³¹ Другим речима, посредством топоса турске музике, али и топоса војне музике и марша, Моцарт је конфронтисао два света, свет Запада и Истока, што је касније искоришћено у критичкој интерпретацији формирања иделошко-културних конструката којима се оправдава (само)позиционирање Себе у односу на Другог.

³¹ Clare Hammond, нав. дело.

Ако су негде у *Отмици* најрепрезентније конфронтрана ова два света, онда би се то могло рећи за терцет 10. сцене I чина (7. нумера), где се реторичким средствима (лингвистичким и музичким) јукстапонирају Белмонте и Педрило, као заступници Себе/Нас и Осмин, као припадник Другог. Фугирани почетак овог терцета, писаног у маршевском ритму, побуђује интерпретацију „сагласја у покушају“ који се ствара међу овим ликовима, међутим, већ након пар тактова, музички језик се двоструко профилише, заступајући (профилишући) два супротна света и антагонизме који влада између њих (в. пример 4). Наиме, у овом терцету, Белмонте и Педрило, који су претходно добили Пашину дозволу, желе да уђу у двор, док им Осмин истовремено то не одобрава и тера их напоље.

Музички језици који представљају ове „стране“ су такође различити, па тако док Осмин започиње фразу, Белмонте и Педрило у његовој паузи варирано одговарају, затим, док Осмин излаже мелодијске мотиве у уситњеним нотним вредностима, њих двојица имају дуге лежеће ноте чиме му обезбеђују хармонску пратњу. Понекад док Белмонте и Педрило излажу мелодијске мотиве, буфо бас (Осмин) кореспондира унисоно са контрабасом или чак на моменте одлази и за октаву ниже од њега. Из музичког аспекта веома је интересантан нови одсек *allegro assai* (97. такт) у којем Осмин – након застоја на доминанти це-мола, започиње нову фразу интервалским покретом *Ге – Це*, док оркестар избегавањем терце не потврђује це-мол. Међутим, тек са имитацијом Осминовог мотива, који доносе Белмонте и Педрило (налик фугираном почетку терцета), појављује се и терца, али не це-мола, већ Цедура (в. пример 5).

Потенцијал топоса турске музике долази до пуног изражаја у два хорска ансамбла, један у I чину, а други у финалу III чина. Оба хорска наступа имају исту намену која се односи на величање Селим-паше и радост која њега окружује док прилази обали са мора. Међутим, како је познато да велика турска сила није имала успешну флоту, можемо да претпоставимо да је Моцарт са подсмехом и иронијом гледао на ову чињеницу и искористио моменат у либрету како би музичким поступцима иронизирао јањичаре. На тај начин, јањичари су сами себе извргли подсмеху.

У првом хорском наступу који има троделну форму (налик форми увертире), средишњи део заузимају солисти који певају „оду“ паши (коју је претходно изнео хор) и то на начин понављања кратких мотива који се излажу у имитацији и који контрапунктирају један другоме. Насупрот хорском и оркестарском тутију (*tutti*) који изводе сви инструменти у форте динамици, наступ солиста карактеришу прозачнија фактура и сведена оркестрација без перкусионих инструмената. Музички елементи ових четворогласних хорова садрже све

оне параметре који обликују топос турске музике, а међу које се убрајају: ритам марша, карактеристични пунктирани ритам, изразито хомофона фактура, често померање акцента са наглашеног на ненаглашени део такта, брз темпо, вишеструка понављања мотива и реченица, унисоно извођење хора заједно са оркестром и друго. Перкусиони инструменти углавном имају непрестана понављања једног тона у готово увек истом (непроменљивом) ритмичком пулсу. Оба хорска ансамбла писана су у грандиозном и „милитантном“ тоналитету Це-дура, са једноставним хармонским везама, док се у средишњим одсецима модулира у молску паралелу (в. пример б).

Реторичка улога и значај топоса турске музике у *Отмици из Сараја*

На начин на који се један говорник обраћа свом слушаоцу, односно писац обраћа свом читаоцу путем разумљивих комуникацијских средстава (речи, знакова, идеја и другог), у музичком језику постоје она места која припадају општој и универзалној значењској категорији – места која су временом постале конвенције, на основу којих се отварају нови хоризонти интерпретативног читања музичког дела. Један од могућих праваца таквог читања, а које користи лупу са сочивима семиотички уређеног система, односи се на систематизован приступ откривања и тумачења знакова, и то преко конвенцијом утврђених модела који су названи музички топоси.

Како је у првом делу студије представљена плејада теоретичара који су из различитих позиција разматрали значај и примену топоса у музици, могу се извести закључци да топоси:

- представљају облике који имају асоцијативна значења;
- изводе музику из апстрактне сфере, односно представљају алат за интерпретатора, који путем њих има могућност да изгради заплет музичког дела и да из система аналогична или метафора изведе кохерентни вербални наратив;
- означавају отворене системе који су променљиве природе у односу на време, епоху, стил, поетику и друго;
- представљају категорије које су детерминисане културним, историјским и социјалним факторима и које у себи садрже здружене природне и историјске елементе, путем којих могу вербално изразити музички језик;
- могу да учествују у грађењу музичке форме, али и да буду независни у односу на њу;
- у себи садрже потенцијал означитеља (у виду извесног распореда музичких елемената) али и означеног (најчешће као конвенционалне стилске јединице);

- могу бити иконички, индексни и симболички знаци, у складу са Пирсовом поделом знакова коју је предложио Монел, итд.

Циљ другог дела студије био је да се укаже на могуће правце интерпретирања турског топоса у опери *Отмица из Сараја*, и то путем знакова (видљивих или скривених) који у овом делу леже. Тако се на основу добијених резултата анализе која је спроведена приликом откривања и интерпретирања топоса турске музике у Моцартовој опери, може рећи да турски топос има статус:

- посредника у конфронтацији два супротна културна света;
- чиниоца у структурирању музичког тока увертире и давању значења њеним сегментима који добијају ванмузичке референце;
- фактора у поларизацији ликова и њихових карактера;
- водећег актера у драматургији хорског ансамбла који постаје и носилац поруке;
- субјекта који бива релативизиран посредством хумора, и то на начин тривијализације турске силе;
- чиниоца којим се заступа културни Други, као основу за конфронтирање два света, свет Запада и свет Истока.

ЛИТЕРАТУРА:

- Agawu, Kofi V., *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York, Oxford University Press, 2009.
- Agawu, Kofi V., *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- Allanbrook, Jamison W., *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Caplin, William E., “On the Relation of Musical Topoi to Formal Function“, *Eighteenth-Century Music*, 2005, 2/1, 113–124.
- Hammond, Clare, “The Relevance of Edward Said’s Theory of Orientalism to Mozart’s Die Entführung aus dem Serail“, *British Postgraduate Musicology*, 2006, 8.
<http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm8/bpm8-authors.html>.

- Head, Matthew, *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*, London, Royal Musical Association, 2000.
- Juvan, Marko, *Intertekstualnost*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2013.
- Monelle, Raymond, *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- Monelle, Raymond, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Neubauer, John, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- Peričić, Vlastimir, *Višejezični rečnik muzičkih termina*, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, Zavod za udžbenike, Univerzitet umetnosti, 2009.
- Ratner, Leonard, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980.
- Said, Edvard, V., *Orijentalizam*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2008.
- Wilson, Blake, Buelow, George J, Hoyt, Peter A, “Rhetoric and Music“, in: Stanley Sadie, (Ed.), *The New Grove Music and Musicians*, 21, London, Macmillan, 2001, електронско издање.

Predrag I. Kovačević

PLAYING WITH TOPOS.

**THE IMPORTANCE OF THE TURKISH TOPOS IN INTERPRETATION OF THE OPERA
THE ABDUCTION FROM THE SERAGLIO**

SUMMARY: The study started from the thesis that music discourse can be compared to speech discourse and that for this reason the power of the musical language lies in its communication level, established between the composer and the listener. In this way, music is guided by the composer's strategy, through which the communication between him and the listener is realized. Considering that music is an abstract form of art in which a certain system of conventions has been established with time, one of the ways of problematizing the musical communication system refers to the interpretation of meaning in music work. Therefore, this study began with interpretation of the meanings in music through the theory of musical topoi (or topos), which was developed by Ratner, Allanbrook, Agawu, Hatten, Monelle and many others. The interpretation of meanings in music

through the topos is the most appropriate in the music of classicism, and since the theory of musical topos is mainly oriented towards this epoch, this study interpreted Mozart's opera *The Abduction From The Seraglio*, (K. 384, 1782) through one of many topos – topoi of Turkish music. Furthermore, reading the elements of Turkish music on the example of the character of Osmin, that is, illuminating his rhetorical means (in the libretto) as well as the compositional procedures that characterize his personality, representing Turkish music in that way, identified the existence of Turkish topos in the music of Mozart's opera. Based on the results of the interpretation of the role and the importance of Turkish topos in opera, it can be said that it becomes: a mediator in the confrontation of two opposing cultural worlds; an element in structuring the musical form of Overture and giving meaning to its segments that get musical and extramusical references; a factor of polarization of the characters and their characteristics; a leading subject in the dramaturgy of choral ensemble that becomes the carrier of the message; and that it is relativized through humor, thereby trivializing Turkish forces and power.

KEY WORDS: rhetorics in music, musical topoi, Turkish music topos, Mozart, *alla turca*, Osmin.

ПРИЛОГ

Табела 1

Универзум топоса који је предложио Кофи Агаву

1. Alberti bass	22. fantasia style	43. musette
2. alla breve	23. French overture style	44. ombra style
3. alla zoppa	24. fugal style	45. passepied
4. allemande	25. fugato	46. pastorale
5. amoroso style	26. galant style	47. pathetic style
6. aria style	27. gavotte	48. polonaise

7. arioso	28. gigue	49. popular style
8. bound style or stile legato	29. high style	50. recitative (simple, accompanied, obligé)
9. bourrée	30. horn call	51. romanza
10. brilliant style	31. hunt style	52. sarabande
11. buffa style	32. hunting fanfare	53. siciliano
12. cadenza	33. Italian style	54. singing allegro
13. chaconne bass	34. Ländler	55. singing style
14. chorale	35. learned style	56. strict style
15. commedia dell'arte	36. Lebewohl (horn figure)	57. Sturm und Drang (storm and stress)
16. concerto style	37. low style	58. tragic style
17. contredanse	38. march	59. Trommelbass
18. ecclesiastical style	39. middle style	60. Turkish music
19. Empfindsamer style	40. military figures	61. waltz
20. Empfindsamkeit (sensitivity)	41. minuet	
21. fanfare	42. murky bass	

Извор: Kofi V. Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York, 2009, 43.

Пример 1

В. А. Моцарт, *Отмица из сараја*, Увертира, почетак првог (*Presto*) и другог одсека (*Andante*), т. 1–8.

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL.
Komisches Singspiel in drei Akten
VON
W. A. MOZART.
Köch. Verz. N^o 384.

Mozart's Werke.

Overture.

Componirt zwischen 26. Juli 1781 und 29. Mai 1782 in Wien.

Presto.

Flauto piccolo.
Oboi.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in C.
Trombe in C.
Timpani in C.G.
Triangolo.
Piatti.
Tamburo grande.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Andante.
Flauto traverso.

Flauto piccolo.
Oboi.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in C.
Trombe in C.
Timpani in C.G.
Triangolo.
Piatti.
Tamburo grande.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written in a single system with 15 staves. The instruments listed on the left are: Flauto piccolo (Piccolo Flute), Oboi (Oboes), Clarinetti in C (Clarinets in C), Fagotti (Bassoons), Corni in C (Horns in C), Trombe in C (Trumpets in C), Timpani in C.G. (Timpani in C), Triangolo (Triangle), Piatti (Cymbals), Tamburo grande (Large Drum), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola (Viola), Violoncello (Cello), and Basso (Bass). The tempo is marked 'Andante.' and the instrument 'Flauto traverso' is noted above the first staff. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score shows the beginning of a piece, with various instruments entering at different points. The Flauto piccolo and Oboi have the most active parts in the first few measures, while the strings provide a steady accompaniment.

Пример 2

В. А. Моцарт, *Отмица из сараја*, I чин, 3. сцена (3. нумера), Осминова арија “Solche hergelaufne Laffen“, т. 1–8.

48

№ 3. Arie.
Allegro con brio.

Oboi.

Corni in F.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Osmin.

Violoncello e Basso.

Sol - che her - gelaufne Laf - fen,

Пример 3

В. А. Моцарт, *Отмица из сараја*, I чин, 3. сцена (3. нумера), Осминова арија „Solche hergelaufne Laffen“, т. 146–151.

50

Allegro assai.

Flauto piccolo.

Oboi.

Fagotti.

Corni in C.

Trombe in C.

Piatti.

Tamburo grande.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Osmin.

Violoncello e Basso.

Erst ge - küpft, dann ge - hangen, dann ge - spielet auf heißen Stangen, dann ver - brannt, dann ge -

Пример 4

В. А. Моцарт, *Отмица из сараја*, I чин, 10. сцена (7. нумера), Терцет Белмонта, Педрила и Осмина „Marsch! Marsch! Marsch! Trollt euch fort!“; т. 1–10.

№ 7. Terzett.
Allegro. 89



Oboi.
Clarineti in C.
Fagotti.
Corni in C.
Trombe in C.
Timpani in C.G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Belmonte.
Pedrillo.
Osmin.
Violoncello e Basso.

Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort, sonst soll die Ba-sto-na-de euch
Ei, ei, ei! das wär ja Schade, mit uns so um-zu-
gleich zu Diensten stehn, euch gleich zu Diensten stehn.

Пример 5

В. А. Моцарт, *Отмица из сараја*, I чин, 10 сцена (7. нумера), Терцет Белмонта, Педрила и Осмина “Marsch! Marsch! Marsch! Trollt euch fort!“, т. 92–103.

Allegro assai.

Oboi.

Fagotti.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Belmonte.

Pedrillo.

Osmin.

Violoncello
Basso.

95

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Temp.

Platz, fort, fort, fort, fort, fort.

Platz, fort, fort, fort!

Platz, fort, fort, fort, fort.

Platz, fort, fort, fort, fort.

fort!

Marsch, fort, fort, fort, fort, fort, ich schla - ge

Пример 6

В. А. Моцарт, *Отмица из сараја*, I чин, 5. нумера, *Хор јањичара*, т. 1–20.

№ 5. Chor der Janitscharen.
Allegro.

Flauto piccolo.
Oboi.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Corni in C.
Trombe in C.
Timpani in C.G.
Triangolo.
Piatti.
Tamburo grande.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Violoncello e Basso.

The image displays a complex musical score with multiple staves. The top section consists of several staves of instrumental music, including a piano part with a dense texture of chords and a bass line with a rhythmic pattern. Below this, there are four vocal staves, each with the lyrics: "Singt dem gro-ssen Bas-sa Lie-der, dem grossen Bassa Lie-der, tö- - ne feuri-ger Ge-". The vocal parts are arranged in a choir-like fashion, with each voice part having its own line of music. The bottom section of the score continues with instrumental accompaniment, including a piano part and a bass line. The overall style is a blend of traditional and contemporary elements, with a focus on rhythmic complexity and harmonic richness.