

Композиција *Бука у унутрашњој тишини* Милоша Заткалика суочава нас са једним од феномена конфликтне духовне егзистенције човека савременог доба. Написана за флауту, обоу, кларинет, батерију удараљки и клавир, кроз шест контрастирајућих ставова у attacca музичком следу, води нас кроз неколико манифестација пренапрегнутог стања ума чији контрапунктирајући унутрашњи гласови излаз проналазе у крику. Као преовлађујући звучни исказ, крик се а posteriori формулисао и кроз асоцијације на визуелна и књижевна остварења. Наслови ставова - *Врисак, Крици и шапутања, Као да је сама магла крикнула, Глас онога што виче у пустињи, Бука и бес и Остало је ћутање*, директно и индиректно упућују да се Милош Заткалик овим делом налази у гравитационом пољу кошмара из кога су захватили и Едвард Мунк, Ингмар Бергман, Џозеф Конрад, Вилијам Фокнер, Вилијам Шекспир... Како сам аутор наводи: *Ne bih mogao reći da su ovi genijalni stvaraoci bili inspiracija za ovu kompoziciju. No, jednom kad je dovršena, kompozicija ih je na neki način prizvala.*

У концепцији целине, 1, 3. и 5. став развијају интензитет продорности вриска, крика, буке и беса, док 2, 4. и 6. имају тенденцију стишавања – шапутања, гласа у пустињи, ћутања, али не и смиревања. У том динамизованом следу на приципу тезе-антитезе, интензитет постаје битна компонента звучне слике продуженог или пригушеног дејства, у којем су паузе на крају сваког става моменти у коме он наставља да имагинарно одзвања: Услед тога је и ознака attacca – са значењем без прекида - на завршетку ставова, после паузе (!), на први поглед излишна, али је заправо означитељ тежње за континуитетом кинетичког деловања.

Експресивност музичког језика аутор постиже грађењем вертикале и хоризонтале на основу примарно хексатонске лествице и одређених скупова тонских висина целостепене лествице, обликујући секундно-квартна/квинтна звучања, акорде у којима су наглашене велика септима и/или мала нона, као и истовременост мале и велике терце, остинатно или паралелно кретање, микрополифонијски рад са фрагментима звучне масе (према могућностима наведеног квинтета) уз фактурно поигравање и тражење колористичких ефеката у оквиру релативно традиционалне употребе инструмената. Препознатљивог формалног обрасца ставова углавном нема – форма ставова је слободна, различитог обима (који се сужава и до 14 тактова у 3. ставу), са минималним присуством уобличеног тематског материјала.

Енергетско језгро композиције представља почетак 1. става - четворотактна фраза секундно-квартног сазвука у дувачким инструментима, подржана интервалима септима и ноне у клавиру, која као манифестација *вриска* обликује и *крик из магле* 3. става, и која се налази у прозраној атмосфери пригушене напетости *ћутања* последњег 6. става. Исказано ауторовим речима: *„...od trenutka kad se celina kompozicije počela pomaljati, bio sam svestan da će ekvivalencija I, III i VI stava podsećati na Promenadu iz Slika sa izložbe Musorgskog, koliko god to poređenje delovalo bizarno po ostalim parametrima.“* Такође, ова лајтмотивска формација, у звуку регистарски измењена и развучена у интервалском обртају - означава сигнал почетка *гласа онога што виче у пустињи* 4. става, као и сигнал краја *Буке и беса* 5. става, док њену секундно-квартну основу проналазимо и у *шапутању* 2. става.

С обзиром на психички терет и немир који изражава наслов композиције, први став, *Врисак*, уведен је као *Sostenuto urlando e ruvido* у највишим, исфорсираним регистрима дрвених дувача кроз дуго издржане, секундне покрете аутору омиљених секундно/квартних сазвучја подржаних сфорцатом септима и ноне у клавиру и евоцира продорну звучност истарских сопела и опорост

хетерофоније старијег двогласног певања. Та реска певност генерисана звуком мелодијских инструменатај утиснута је, као архаично и архетипско наслеђе нашег простора, у звучну слику ове снажне унутрашње тензије и експресионистичког крика. Иако је аутор у коментару навео да је тек по свом настанку, композиција призвала атмосферу *Крика* Едварда Мунка, једном призван, остао је заувек ту ...

Крици и шапутања, став чији је наслов позајмљен од истоименог филма Ингмара Бергмана, најупечатљивије је контрастан по свом музичком садржају, остварен као судар дискретног и бучног, прикривеног и театралног, аутоматизованог и интуитивног... Заснован на линеарном и вертикалном оживљавању хексатонске лествице, став започиње привидом лирског, чак пасторалног амбијента, у коме доследно спроведен полиритмички ток у мелодијским инструментима, врло брзо открива да је у питању једно аутоматизовано кретање, налик механизмима на навијање, кога оживљава наизглед насумична еманципација мелодијске компоненте, а у којој као да се наслућује спонтани зов птица. Изненадна и нападна бука звечећих удараљки - чинеле, бубња и придодатог вудблока, као и акордско-перкусивног клавира, успева да загосподари целокупним звучним простором унутар кога настављају да се развијају изломљене контуре распарчаних мотива. Повратак политимичких остинатних фигурација неочекиваним криком у силазном секундном покрету дувачких инструмената потврђује доминацију неумитног механизма и равнодушности покрета ...

Излаз из овог стања поново је врисак. И мада је композитор у коментару навео да „... *nema svesnog napora da se postigne organsko jedinstvo i zaokruženost*“, трећи став под називом **Као да је сама магла крикнула** враћа нас у кондензовану атмосферу првог **Вриска**. Али само зато да нас већ проживљеним, препознатљивим реским звуком блиским нарицању, још дубље уведе у мистериозну атмосферу следећег става, као што је *Orfeja u podzemni svet uvela njegova lira*, и као што је главни лик романа *Срце таме* Џозефа Конрада, из кога је позајмљен цитат наслова, *и срце таме упловило на том језивом крику из магле*.

Тај последњи звук који злокобно замире у магли, лајтмотивски октавно развучен сигнал, са кларинетом зароњеним у дубоки регистар, одјекује и на почетку четвртог става. **Глас онога што виче у пустињи** представља Јована Крститеља, пророка, свеца. Назална боја енглеског рога и медитативни карактер деонице природно се везују за глас проповедника кога ишчекујемо у мистичној атмосфери и етеричном простору примарно колористички третираних удараљки, најдубљих и највиших регистара клавира, флажолета флауте и тамних, тешких покрета кларинета. Сужавање у простор октаве, тремолирање мелодијских инструмената, уз астралне фрагменте прелудирања клавира, чини звучну ауру кроз коју се чује експресивна ламентација св. Јована Крститеља (у интонацији која као да евоцира Доницетијеву арију *Una furtiva lacrima*). Постепеним замирањем његовог гласа до уједначеног силабичног покрета, враћа се затамњена атмосфера почетка коју потенцирају чинели и пригушени ефекти кластера, глисанда и других шумава извођених на жицама клавира, док је неочекивани писак - врисак кларинета не наруши.

И као и у библијској верзији, **Бука и бес** следе за гласом проповедника. У композицији Милоша Заткалика ово је најопсежнији став, силовит звучни зид акумулиране дивље енергије у којој препознајемо преобликоване мотиве претходних ставова **Вриска** и **Крици и шапутања**, у остинатним тракама све три групе веома ангажованог ансамбла, у непрекидној тензији форте и мецофорте звука, која се на крају враћа почетном крику композиције, представљајући метафору

живота коју изговара Магбет – *Живот је бајка коју идиот прича, пуна буке и беса, а не значи ништа...* и на коју се позива Фокнер када наратију истоименог романа спроводи кроз драматично раслојене унутрашње монологе три главна лика.

И није нимало чудно што се композиција у последњем ставу завршава Хамлетовом реченицом ***Остало је ћутање***, јер је најтежа борба са самим собом у покушају да се утишају кошмарни гласови у себи. Реминисценција на звучне ситуације претходних ставова, посебно 1. и 3. става у разређеној атмосфери пригушене напетости, придодатих ефеката шума и гротескних глосанда из 4. и 5. става, доживљава се као невољно, али ипак коначно прихватање ствари и препуштање последњим потмулим одјецима који озвучавају простор резигнације и ћутања, опомињући нас да бука у унутрашњој тишини не престаје заправо никада.

Београд, 30.03. 2018

Јасенка Анђелковић-Протић