

Marija Mihevc
Gimnazija Vič, Ljubljana

SINERGIJA UMETNOSTI V LUČI GIMNAZIJSKE GLASBENE DIDAKTIKE

Izvleček

Želja po lastnem izražanju, po zaobjetu trenutka, v katerem živi, želja najti pot od lastne, notranje vizije do končne izpovedi, prežema vsakega umetnika, ne glede na področje, iz katerega izhaja njegova muza. Da zajame vso raznovrstnost in kompleksnost, v želji, da gimnazijcem združevanje umetnosti približa na razumljiv način, mora učitelj vložiti veliko tehtnega in skrbnega truda in sam raziskati zajeta področja, ne glede na osnovo svoje stroke. Misli, ki se razpredajo skozi celoten članek, so posvečene tudi naši bogati preteklosti mnogih slovenskih umetnikov, ki so svoj navdih našli v drugi umetnosti, bodisi so bili to umetniki na dveh področjih, kakršen je bil slikar in skladatelj Šantel, pa ljubitelji druge umetnosti kot Jakac ali pa so živeli v okolju, ki je vsebovalo pridih druge umetnosti, kot je bilo to v primeru Jakopiča. V razširjenih in modificiranih besedah Picassa: *»Kompozicija« (orig. slikanje) je samo drug način pisanja dnevnika.*

Ključne besede: sinergija, glasba, likovna umetnost, slikarstvo, kompozicija, medpredmetne povezave

Abstract

Synergy of various arts in relation to music education in secondary school

The desire to express himself, to grasp the moment of a time fragment he lives in, to find the path between his inner vision and its ultimate expression, pervades every artist irrespectively of which corner his muse might come from. To encompass all complexity in an attempt to make comprehensible this merging art-teaching to the young secondary school audience, the teacher should put in a lot of earnest and conscientious effort to enquire the subject himself, regardless where from his or hers main branch of knowledge is. The thoughts that disperse throughout this article are also dedicated to our rich past of numerous Slovene artists which have found their inspiration in a different art area, whether being composer and painter in one person like Šantel, loving to understand somebody else's art like Jakac or living in an environment that embraces another's art like Jakopič. In extended and altered words by Picasso: *"Composing" (orig. painting) is just another way of keeping a diary.*

Key words: synergy, music, fine art, painting, composition, interdisciplinary connections

Uvod

Pojem grškega *synergosa* oziroma skupnega delovanja pogosto prepleta umetniško ustvarjalnost na različnih področjih, pod drobnogledom tega elaborata pa je povezava med glasbeno in likovno umetnostjo. Seveda je treba poudariti, da takšne povezave ne najdemo samo na teh dveh področjih; tako je denimo zaradi narave same umetnosti lirike v številnih glasbenih delih kot so samospevi, kantate, opere, operete itd. še bolj prisotna. Te povezave so toliko bolj občutene, ko umetniki delujejo na manjšem geografskem prostoru, kakršna je Slovenija, kjer se v prvi meri med seboj poznajo, v drugem aspektu pa jih vodi pomembnost kulture za narodovo identiteto, predvsem v luči časa, ko je bila dežela politično podrejeno vpeta v skupnost narodov (Avstro-Ogrska in obe Jugoslaviji). V tem smislu je bilo (in je še danes) v ospredju tudi šolstvo, kjer so učitelji mlademu človeku lahko predstavili, kako pomembno je za narod, da spoznava svojo, torej slovensko ustvarjalnost na vseh umetniških področjih. Holistični pristop občudovalca umetnosti ni samo v razumevanju posameznih smeri, ampak v celovitem dojetju vplivov ene umetnosti na drugo, vključno s širšo podlago zgodovinske, sociološke, psihološke, filozofske ipd. integriranosti. Ta konglomerat poučevanja povezav med posameznimi diskurzi o umetnosti v srednjem šolstvu polagoma prehaja v ospredje tudi zaradi najnovejših stremeljenj po medpredmetnosti šolskih kurikulumov.

Sinergija skladatelja in slikarja

Slovenska glasbena tvornost nam pogosto razkriva številne povezave s poljem likovne umetnosti. Le-te se na eni strani manifestirajo kot neposreden navdih, ki so ga skladatelji črpali v bogastvu domače ali tuje zakladnice likovnih del, na drugi strani pa med glasbenimi ustvarjalci tudi pri nas, tako kot je bilo to značilno denimo za A. Schönberga, E.T.A. Hoffmanna, M. K. Čiurlionisa, H. von Alfvéna, L. Russola in druge, najdemo skladatelje, ki se uspešno spogledujejo tudi z likovnim peresom in ustvarjajo dela na kar dveh umetniških področjih.

Med avtorji, ki so navdih za svoj glasbeni credo iskali v umetniških delih slovenskih slikarjev izstopajo predvsem slovenski glasbeni ustvarjalci. Tako je Ivo Petrić na Groharjevih slikah zasnoval kar dve svoji kompoziciji za orkester. Zanimivo je, da skladateljevi predniki, tako kot slikar Ivan Grohar, izvirajo iz krajev pod Ratitovcem in da je bila gostilna v Zalem Logu, katere lastnica je bila Petrićeva prababica, celo kraj prvega srečanja slikarja Groharja in njegovega impresionističnega prijatelja Riharda Jakopiča.¹ Dijaki slovenske impresionistične slikarje in njihova dela spoznajo že pri pouku umetnostne zgodovine v 1. letniku, tako jim dela Ivana Groharja, ki so Petriću služila za njegovo umetniško ustvarjanje, niso nepoznana. Učitelju glasbe lahko pri medpredmetni obravnavi snovi v razredu pomaga tudi učitelj umetnostne zgodovine. V okviru svojega

¹ Vir: osebni intervju s skladateljem, avgusta 2008.

predmeta, s pomočjo analitičnega pristopa, oba spodbujata dijake k iskanju bistvenih značilnosti glasbenega oziroma slikarskega stila, k iskanju podobnosti in razlik med deli obeh področij ter k vrednotenju glasbene in slikarske umetnine. Tak način dela pa seveda posega po doseganju višjih taksonomskih ravni na obeh področjih. Skladbo *Groharjeve impresije*, ki jo je skladatelj Petrić ustvaril leta 1980, je zasnoval povsem aleatorično, vendar jo je kasneje, v letih 1998–2003, spremenil tako, da je aleatoriko nadomestil z ritmično določeno strukturo. Aleatorični kompozicijski pristop v prvi verziji Petrićeve kompozicije pri pouku glasbe v gimnaziji izpostavimo pri obravnavi glasbenih stilov 20. stoletja. Naključnost, ki je v danem časovnem okviru prepuščena poustvarjalcem ob izvajanju skladbe, najdemo pri slikarstvu v tehnikah kot je na primer *dripping*, ki ga je uporabljal Jackson Pollock. Pri nas lahko spoznamo podobne postopke v posameznih delih slikarja Tuga Šušnika in Lojzeta Logarja. Tehnika naključnosti pa ni v neposredni povezanosti z impresionizmom; tako tudi Petrić programsko opisuje neko umetniško slikarsko smer iz drugega, časovno oddaljenega zornega kota. Kompozicijske značilnosti aleatorike dijakom pri pouku glasbe razložimo že v okviru obravnave glasbenega zapisa, kjer vizualno in slušno zajamemo zgodovinsko pogojene primere, vse od najzgodnejših pa do najbolj raznolikih oblik zapisov, nastalih v 20. in 21. stoletju. Poimenovanje, ki sicer izvira iz latinske fraze »alea iacta est«, v glasbi označuje oblikovno mesto, kjer imajo glasbeniki predpisano izvedbeno svobodo. Z malce hudomušnosti bi za tehniko *dripping* namesto »kocka je padla« rekli »barvna kaplja je padla«. Sicer pa se beseda *impresije* v naslovu Petrićeve skladbe navezuje na Groharjevo slikarsko smer (tehniko). Skladatelj je v orkestrski kompoziciji nanizal različna občutja, pridobljena ob pogledu na številna slikarjeva dela, ki v posamezniku zbudijo razmišljanje o razpoloženju, vsebini in pomenu teh likovnih stvaritev. Tako je denimo ob glasbeni ponazoritvi slike *Mož z vozom* (1910) v ospredje postavil tubo, ki, po skladateljevem prepričanju, najbolje prikazuje upodobljenega moža, dninarja, ki dan za dnem ves utrujen in sključen vleče za seboj močno otovorjen voz, plačilo za njegovo garanje pa še zdaleč ne zadošča za vloženi trud.

Izmed Groharjevih upodobitev je skladatelj Petrić izbral tudi štiri, ki najbolje odražajo razpoloženja letnih časov. Učitelj v šoli lahko dijake spodbudi na način, da jih domišljijsko popelje naravnost v čas in prostor, ko je bila umetnina ustvarjena. Tako si lahko zamislimo pisatelja Ivana Cankarja, kako potrka na vrata Groharjevega ateljeja, se s slikarjem pogovarja o umetnosti, svetlobi, živih naravi, umetniški domišljiji. Njuna misel je: »Če kdo na tem svetu počne kaj koristnega, potem tega ne počno ne trgovci, ne mešetarji, ne kapitalisti, ne posestniki in ne pisarji in tudi župani ne, pač pa edinole umetniki. Umetniki so tudi ljudje, ki sicer ne pišejo, ne slikajo in ne skladajo, znajo pa po umetniško misliti.« (Kajzer, 1978: 220) Grohar v ateljeju Cankarju pokaže svojo umetnino, za katero misli, da je njegova najboljša slika doslej – *Pomlad* (1903). Skoraj sto let pozneje to isto umetniško delo pomeni navdih in likovno spodbudo I. Petriću v

skladbi z naslovom *Štirje letni časi po Groharjevih platnih* (1995/2002). Skladatelj je sliko časovno razpotegnil, z rastočimi motivi, ki se imitacijsko, z rahlo variabilnimi zaključki, vzpenjajo drug nad drugim, pa je ponazoril prebujajoče se cvetje na travnikih in kipeče popke na drevesih. Učitelj lahko v razredu delo z motivom predstavi na različne načine. Vsekakor pa morajo dijaki znati motiv slušno prepoznati v skladbi, to pa pomeni, da ga moramo iz skladbe najprej izločiti. Včasih ga je nemogoče zapeti ali zaigrati, kar bi bil prvi izbrani korak, zaradi kompleksnosti ritma, melodične ipd. V takih primerih se da posnetek motiva izluščiti s programi za urejanje posnetkov. Dijaki lahko motiv tudi označijo v notni sliki in nato vizualno iščejo njegove ponovitve v rastoči strukturi; ob tem ugotavljajo, ali in na kakšen način jih je skladatelj spremenil. Nazadnje motivičnemu delu sledijo tudi na posnetku.

Morda lahko ob tem spodbudimo tudi lastno ustvarjalnost dijakov, da isti motiv uporabijo še na druge načine, ki jih skladatelj v skladbi ni zaobjel. Skladatelj je v *Pomladi* uporabil imitacijsko prepletanje glasov, tokrat v figuralnih prelivi, ki spominjajo na mešanje impresionističnih barv, ki jih je Grohar včasih nanašal kar z lopatico namesto s čopičem. Skladba lahko predstavlja iztočnico za ustvarjalno delo v razredu, ki temelji tudi na tehnikah imitacije. Kot osnovo dijaki vzamejo pentatoniko, ki jo oblikujejo v različne ritmično in melodično diferencirane vzorce; le-te ponavljajo v časovnih zamikih (imitacijah). S tem dobijo vedno nove vertikalne sklope, ki se seveda razlikujejo tudi po zvočni barvitosti. Če je teh prepletov zvočnih barv na podlagi novo ustvarjenih vertikal veliko, so lahko rezultati uporabljenih peterozvokov zaradi večjega števila celotonskih elementov, ki tvorijo te akorde, tudi impresionistični učinki barvnih zabrisanosti.

Poleti, ko je tudi visoko v gorah vročina, ki prežene zadnje zaplate ledeniškega snega, ozeleni tudi macesen, drevo, ki domuje pod oblaki. V zeleno površino s travo prekritih gora se zažirajo odtenki rdeče barve. Ta poletni žar in brezvetrje je z Groharjeve slike z naslovom *Macesen* (1904) skladatelj ponazoril s subtilno igro harfe in solo violončela, ki predstavlja osamljeno drevo. Ti dvogovori prerastejo v mnoge tremole, ki spominjajo na Groharjeve barve, naslikane v diagonalnih zamahih. Ob poslušanju posameznih delov Petričeve skladbe učitelj vedno prikaže tudi slikarjevo delo (reprodukcijo), ki je umetniku služila kot ustvarjalni navdih. Tako dijaki vizualno primerjajo sliko s slušno, zvočno podobo in obenem neposredno iščejo razlike oziroma podobnosti med njima.

Najbolj impresionistično zabrisana slika, ki meji na abstraktnost, je Groharjev *Črednik* (1910). Čredo ovac vidimo samo kot planjavo, ki vsebuje tudi belo barvo, iz nje pa štrli črno-oranžna figura pastirja brez kakršnih koli detajliranih poudarkov. Tako kot je slika naslikana z dvema poantama, planjavo kot horizontalo in črednikom kot vertikalno, je tudi skladatelj uporabljal nizek register

orkestra kot horizontalo ter visok register (predvsem prvih violin v tročrtani oktavi) za poudarjeno figuro pastirja.

Zadnja slika, ki jo je skladatelj izbral za prikaz zime, je *Škofja Loka v snegu* (1905). Pri pouku učitelj uvodoma prikaže fotografijo izbranega dela Škofje Loke, ki ga je slikar upodobil tudi na svoji sliki, z namenom, da dijaki ugotovijo, v katerem mestu je bila fotografija posneta. Sledi prikaz Groharjevega umetniškega dela. Primerjava seveda govori v prid uporabljeni slikarski tehniki, saj je slikar sliko ustvaril impulzivno, kosmičasto, na njej je ujel atmosfero snežnega meteža. Analitičen pristop pa nato prenesemo tudi na kompozicijo, kjer ugotovimo, da je skladatelj z začetnim pizzicatom v godalih in z vse gostejšo orkestrsko strukturo v glasbo prenesel vzdušje, ki ga je na svoji sliki zajel Grohar, ko je skozi okno Homanove gostilne v Škofji Loki opazoval snežni metež. Sklepamo lahko, da je skladatelju inspiracijo predstavljal prav slikarjev kompozicijski pristop. Da bi Groharju uspelo na platno prenesti to zimsko idilo, je namreč moral slikati zelo hitro in je tako barvne nanose ustvarjal kar z lopatico. Če kompozicijo predvajamo neposredno na računalniku s pomočjo programa za zapis not (npr. Finale) in jo projiciramo na platno v pogledu traku, lahko dijaki obenem z zvočno sliko opazujejo tudi vizualno gostoto orkestrske strukture, s katero je skladatelj prenesel snežni metež v glasbo.

Preden v razredu obravnavamo Petrićevo skladbo *Štirje letni časi po Groharjevih platnih*, lahko dijake spodbudimo, da sami poiščejo in navedejo motive iz narave, ki lahko služijo kot vir navdiha umetnikom različnih področij. Tako denimo motive narave (jezera, reke, gore, živali, rastline itd.) opevajo ljudske pesmi (le-te pa kasneje v svojih delih pogosto uporabijo tudi skladatelji), upodabljajo jih slikarji, o njih pišejo pesniki ipd. Dijaki v svojih razmišljanjih navajajo tudi motive različnih delov dneva, posameznih mesecev leta in podobno, vsekakor pa se ustavijo tudi pri štirih letnih časih. Tematika letnih časov ni nova; tako slikarji, kiparji kot tudi skladatelji so jo vedno znova upodabljali ali pa uporabljali kot vir umetniškega navdiha. V tem kontekstu je smiselna medpredmetno zasnovana obravnava različnih umetniških stvaritev, kot so: Jakopičeve slike Križevniške cerkve, Celjski strop Celjske grofije, kjer je osrednja perspektivna slika obdana s štirimi alegorijami letnih časov, kiparske upodobitve Janeza Pirnata ipd., tematiko letnih časov pa so upodabljali tudi tuji umetniki, med njimi npr. G. Arcimboldo.

Na glasbenem področju poleg Petrićeve skladbe dijaki lahko poslušajo tudi *Letne čase* skladatelja Andreja Missona, ki je tematiko na besedilo Josipa Murna uglasbil za mešani pevski zbor. Seveda je obravnava Missonove skladbe dopolnjena z vsebinsko analizo Murnove pesmi in njenim prenosom v glasbo ter s karakternim sovpadanjem med pesniškim in glasbenim izrazom. Pod enakim naslovom *Letni časi* je skladatelj Peter Iljič Čajkovski združil svojih dvanajst klavirskih skladb, ki ponazarjajo karakteristiko dvanajstih mesecev koledarskega leta. Nenazadnje pa v razredu poslušamo tudi Vivaldijeve *Štiri letne čase*, ki

sodijo med največkrat izvajana programska dela. Ob primerjanju posameznih posnetkov, ki z glasbo opisujejo letni čas, učitelj ne more mimo primerjalne analize. Dijaki primerjajo kompozicijske značilnosti v času baroka in v sedanjosti, spoznavajo izrazne elemente in pomen programske glasbe.

Skladatelj Pavel Mihelčič je bil pobudnik prav posebnega, neposrednega prepleta med slikarsko in glasbeno umetnino. K sodelovanju za svojo skladbo je povabil slikarja in kiparja Janeza Pirnata, ki je na skladateljeve prazne notne pole naslikal alegorične slike z glasbenimi motivi. Podobe desetih glasbenic, umetnic, ki z muziciranjem na pihala in brenkala odpirajo vrata svojih src glasbeni muzi, je slikar oblikovno-proporcionalno zasnoval tako, da ostajajo na notnih polah tudi prazni prostori, ki jih je nato zapolnil skladatelj s svojim notnim tekstom. Tako so notni fragmenti prostorsko omejeni, to pa pripomore k subtilnosti zvoka, zato tudi verjetno naslov *Sensibile* (2003). Skladba, nanizanka za sedem glasbenikov, temelji na desetih Pirnatovih risbah, ki jih je skladatelj z glasbenim materialom subtilno ozvočil (z izjemo risbe na naslovnici). Čeprav je skladatelj včasih z notnim gradivom posegel tudi neposredno v slikarsko kompozicijo, v želji, da bi do popolnosti izkoristil notni prostor za kompozicijo, pa ob pogledu na partituro to doživimo kot dodatno kvaliteto v vizualni sinergiji dveh umetnosti. Mihelčičeva skladba *Sensibile* je torej lep primer, kjer je likovna spodbuda neposredna motivacija skladatelju. Pri njej se dijaki v vlogi gledalca in poslušalca zavedajo obeh umetniških komponent oziroma smeri.

Mihelčičevo delo poleg raznolike zvočnosti ponuja tudi zanimiv preplet kompozicijskih značilnosti, ki lahko služijo kot bogat nabor virov za obravnavo pri pouku glasbe v gimnaziji. Začetek prve slike slušno postavlja v ospredje zvočne barve orkestrskih zvonov, flavte, violončela in klarineta, skladatelj pa postopoma dodaja še druga glasbila, s katerimi tke zvočno preprogo; kompozicijsko pa v začetnem delu lahko izpostavimo uporabo rastrskega načina ritma in komplementarnost taktovskih načinov. V razredu mora vsak učitelj sam najti način, kako kompleksne stvari, ki imajo za podlago poglobljeno teoretsko znanje, transformirati v lahko razumljive pojme. Komplementarnost taktovskih načinov prikažemo denimo s pomočjo ljudske pesmi v dvočetrtinskem taktovskem načinu, ki jo za lažjo ponazoritev zapišemo z računalniškim notografskim programom. Določimo ji različne taktovske načine, ki se zelo oddaljujejo od osnovnega načina in ob tem ugotavljamo, kako se premaknejo poudarki v glasbi in posledično tudi v besedilu pesmi. Če iz kompozicijskega stališča primerjamo prvo in drugo sliko v Mihelčičevi skladbi, vidimo, da je prva zasnovana kot akordična ploskev, druga pa je bolj melodično razgibana in vključuje lestvične postope, ki se v nekaterih primerih končajo z razloženimi kvartnimi akordi. V nadaljevanju skladbe avtor uporabi tudi odseke celotonskih lestvic, ki dajejo skladbi pridih impresionističnega značaja, ki ga kontrastira z disonantno postavljenimi akordičnimi grozdi v piramidalni postavitvi. To se ujema tudi z močno poudarjenim senčenjem na Pirnatovih slikah, ki predstavljajo

ženski akt z glasbili, izhajajočimi iz helenistične dobe (primerjamo lahko podobe v lončarstvu). V šoli je to idealen zgled povezave stare grške kulture, njenega pojmovanja pomembnosti glasbe ter pomena klasične dobe za celoten evropski kulturni razvoj. Za dijake zanimiv je zapis skupine not v tretji sliki (z znakom, ki pomeni, da jih izvajalec zaigra čim hitreje), ki se prelivajo med posameznimi modalnimi centri, glasbeno bolj izobraženi pa v skladbi lahko poiščejo celotno serijo dvanajstih tonov, ki jih skladatelj uporabi ob koncu pete in v šesti sliki. Pri obravnavi izpostavimo tudi izrazito poliritmijo v sedmi sliki, ki se na koncu slike počasi umirja z dolgimi ostinatnimi toni. Dijake v razredu pozovemo k lastni ustvarjalnosti, da po vzoru Mihelčičeve napišejo lasten primer poliritmije, ki jo nato tudi izvedejo.

Med slovenskimi skladatelji, ki so iskali inspiracijo v delih slovenskih likovnih umetnikov, je tudi Bor Turel, najvidnejši predstavnik slovenske eksperimentalne in elektroakustične glasbe, ki svoja dela predstavlja tako na koncertih, performansih, instalacijah kot tudi v sklopu intermedialnih projektov, pri tem pa sodeluje tudi z animatorji, video umetniki in slikarji. Skladatelj je pogosto sodeloval z Bojanom Gorencem, saj sta našla skupne iztočnice v samem dialogu o umetnosti. Gorenčeve slike skladatelja vedno znova pritegnejo predvsem v smislu razumevanja likovnega sveta. Rezultat takšnega sodelovanja je Turelova skladba *La flute qui fuit*, ki je zvočno opremila otvoritev razstave Gorenčevih del v Bežigrajski galeriji leta 1988, sedem let kasneje, zopet v Bežigrajski galeriji, pa tudi predstavitev skladateljevega CD-ja z naslovom *Brez hitrosti brez hrupa* (1995), ki velja za prvo slovensko avtorsko ploščo, v celoti posneto z elektroakustično glasbo, za katero je knjižico likovno opremil Bojan Gorenc.

Na drugi strani je Turel iskal navdih za skladbo *Iz trupa trombe* za trobento in štirikanalni trak (1988) v delih slikarja Jožeta Tisnikarja, ob ogledu njegove likovne razstave na temo smrti. Skladba, zasnovana kot triptih, poslušalca popelje v svet razmišljanja o minljivosti človeškega življenja. Predstavlja odsev tematike, ki je bila Tisnikarju zaradi njegovega dela v mrtvašnici neizogibna popotnica skozi življenje. Skladatelj v uvodu z izvirnimi in elektronsko preoblikovanimi zvoki trobente prikaže skoraj strašljivo ozračje negotovosti in človeške stiske, občasni kriki in presunljiv zvok trobente iz daljave, kakor pretresljiva žalostinka ali silovita prošnja po rešitvi iz brezupnega stanja, pa nas opozarjajo na nemoč, usodo in minljivost ter krhkost človeškega življenja.

Tisnikarjeve slike in Turelova glasba imajo stične točke v eksistencialnih vprašanjih. Oba, tako slikar kot tudi skladatelj, sta v svoj medij prepričljivo prenesla občutja, navezujoča se na tematiko smrti. Dela obeh pri mladih sprožijo razmišljanje o bivanjski tematiki, o smislu in namenu življenja, o (ne)moči usode ipd. ter so lahko iztočnica za globlje iskanje odgovorov na ta vprašanja tudi za vse tiste, ki svoja zvočna in vizualna doživetja ubesedijo in prelijejo na papir.

Eksistencializem se lahko naveže tudi na tragično bivanjsko tematiko, ki je oblikovala življenjsko usodo slikarja Jožefa Petkovška. Tokrat nastanku skladbe niso botrovala slikarjeva umetniška dela, pač pa njegova življenjska pot, ki je h glasbeni ustvarjalnosti pritegnila skladatelja Janeza Gregorca. Balet v šestih slikah z naslovom *Nori malar* (2001) je skladateljev spomenik slikarjevemu življenju.

Nekateri slovenski skladatelji pa so se naslanjali na dela tujih slikarjev. Med njimi denimo skladatelj Peter Kopač, ki že v naslovu svoje skladbe *Tri slike Edvarda Muncha* (2001), ki jo sam označuje za eno svojih najboljših komornih del, razkriva, da je črpal navdih v delih norveškega slikarja (Mihevc, 2011). Prva skladba z naslovom *Krik* je nastala na podlagi istoimenske Munchove slike. Skladatelj je njeno vzdušje prenesel v glasbo; kratki in poudarjeni clustri v fortissimu na samem začetku skladbe nakažejo napeto vzdušje, iz katerega se nato izvije krik, ki ga petkrat zaporedoma, po kratkih premorih, ponazori disonantno zvoneča mala nona v violini. Pojem clustra je pri pouku relativno lahko prikazati, predvsem v praktičnem prikazu na klavirju. Ko klavir utihne, violina v vedno ožjem obsegu disonantno zvonečih intervalov zaključi frazo in se ustavi na enem samem tonu. Sledi ponovljena začetna klavirska motivika, ki jo zopet dopolnjujeta obup in skrajna groza občasnih violinskih krikov. Dijaki ob poslušanju posnetka (ne da bi vedeli za naslov skladbe) poskušajo ugotovijo vzdušje, ki ga je skladatelj ponazoril z glasbo in nanizajo pojme, s katerimi bi svoja občutja opisali, le-te pa nato povežejo z eno izmed treh prikazanih slik, med katerimi je tudi *Krik*. Primerjalno analitična razmišljanja se navezujejo na iskanje kompozicijskih elementov, s katerimi je skladatelj izraznost slike prezrcalil v izpovedni glasbeni jezik.

V drugem stavku Kopač grotesknost plesalcev na Munchovi sliki *Ples življenja* prikaže z odtujitvijo elementov dunajskega valčka, ki pa kljub temu ohrani tipiko punktiranih ritmov in okrasnih figur. Vendar pa se skladatelj nekoliko oddaljuje od konteksta dunajskega valčka, predvsem v smislu prolongacije oktav v disonantnost malih non. Odtujevanje teh elementov glasbi, ko tonalnost prehaja v polje atonalnosti, lahko primerjamo z odtujitvijo obrazne izraznosti na sliki. Tako odtujevanje je seveda v pedagoškem smislu lažje predstavljivo, če se dijaki obenem soočajo s klasično zasnovanimi oblikami valčka, kakor bi rekli v enem zamahu – od Johanna preko Richarda pa vse do danes. Skladatelj pa je na zanimiv način, kot elemente belih in črnih clustrov, v glasbo prenesel tudi Munchovo idejo o antipolu zrcalnosti med levo, belo figuro in črno, desno figuro. Munchova zrcalnost se suče okoli črno-rdečega para, ki tvori center slike v smislu desno-levega odnosa. Prav tako nadaljuje s črnim in belim kontrastom pri plesalcih v ozadju. Težo leve polovice, ki jo nadgradi odsev lune na morski gladini, nadomesti s postavitvijo desnih plesalcev v drugi plan, medtem ko so levi plesalci v ozadju v tretjem in četrtem planu. Tudi čustva, ki jih osebe izražajo, se prilagajajo barvnim odtenkom, črna dama je skoraj obupana,

bela pa cveti v objemu svoje okolice. Stavek je oblikovno zgrajen kot tema z variacijami. Dijaki ob analitičnem poslušanju sledijo skladateljevi obdelavi teme in ugotavljajo, v čem se posamezne variacije med seboj razlikujejo.

Munchova slika *Melanholia* predstavlja navdih za zadnji stavek Kopačeve kompozicije. Redukcija misli osamljenega človeka na plaži se zrcali v skopi odmerjenosti uporabljenega materiala, ki se v klavirski igri zmanjša na element čiste kvinte ter ajoutaciji sekste le-tej. Podobno je skladatelj minimiziral tudi solistični vzorec, saj večinoma temelji na postopih simetričnega modusa, ki pa je včasih spremenjen z dodajanjem poltona.

Tudi skladateljica Bojana Šaljić Podešva, predstavница mlajše generacije, je navdih za svojo skladbo *The picture* za violončelo in enajst-članski komorni ansambel (1998) našla v slikarski stvaritvi tujega slikarja. Delo je napisala v svojih študentskih letih, z njim pa je realizirala idejo, s katero je neposreden slikarski navdih uporabila kot predlogo za svojo glasbeno kompozicijo. Skladateljica je najprej detajlno ploskovno prenesla posamezne elemente slike *La Poetesse* (1940) Joana Mirója na notno podlago, potem pa so ti liki dobili svoj smisel v zapolnjeni gostoti notnega gradiva, ki je vizualno prevzelo podobo Mirojeve slike. Tako nastala kompozicija temelji predvsem na kompleksni ritmični notaciji.

Skladateljica se pogosto ukvarja z elektroakustično glasbo in tudi inštrumentarijem, ki v svoji vizualni podobi spominja na kiparske instalacije, npr. ogromne plastične vodovodne cevi na odru, ki služijo tudi kot inštrument – tolkalo. Povsem drugače poslušalci skladbo občutijo ob neposredni odrski izvedbi, kjer pomembno vlogo igra tudi segment vizualnega, nasprotno pa skladba ob samo slušnem spremljanju v izvedbi preko radijskega medija postane skoraj brezpredmetna. Glasbila, sestavljena iz predmetov, ki v osnovi sicer ne služijo glasbenim namenom, pa lahko v razredu marsikdaj nadomestijo slabše opremljene šolske inštrumentarije. Dijaki ob njih realizirajo svojo ustvarjalno zamisel, vse od izbire materiala za izdelavo pa do zanimive končne podobe »improviziranega« glasbila, ki ga nato preizkusijo v skupinskem muziciranju.

Med ustvarjalci včasih zasledimo tudi take, ki se odlikujejo na kar dveh umetniških področjih. Mednje lahko prištevamo skladatelja Alojza Srebotnjaka, ki je svoje glasbene umetnine včasih dopolnil tudi z lastnimi likovnimi upodobitvami, spet drugič pa je kompozicije zasnoval tako, da je v ospredje postavil umetniško grafično podobo le-teh. V ta okvir sodi tudi njegova skladba *Naïf*, kjer reproduktivni umetniki svojo na pol improvizacijsko igro usmerjajo po danih narisanih podobah. Delo, nastalo leta 1977, je oblikoval kot kolaž petih slik z naslovi *Le feu – Ogenj*; *Conversations paysannes – Kmečki pogovori*; *La mort de Virius – Smrt Viriusa*; *La noche tzigane – Ciganska noč in Requisition – Odvzem*. Skladatelj je pomembnejšo plat grafike nad zvočnim poudaril s tem, da je predpisal poljubno izvajalsko zasedbo za to delo. Umetniški svobodi je

pridružil tudi izbiro vrstnega reda izbranih slik – kompozicij, ki se igrajo brez presledkov, v predvidenem skupnem trajanju šestnajstih minut. Kot likovna spodbuda so v ozadju motivi s slik Ivana Generalića, velikana naivne slikarske umetnosti, odtod tudi ime *Naïf*. Z dijaki razmišljamo o naivni umetnosti v primerjavi z deli akademsko izobraženih umetnikov ter spoznavamo vrednost obeh smeri. Razložimo jim, da naivci niso obiskovali slikarskih šol, marveč je podlaga za njihovo umetnost izredna nadarjenost, ki so jo nekateri, kot Ivan Generalić ali pa Henri Rousseau, povedli na najvišjo svetovno raven. Srebotnjak izlušči posamezne elemente, ki so značilni za glasbeno izražanje. Kmečki plesni koraki mu služijo za ponazoritev metronomske oznake. Dijaki spoznavajo, kaj v glasbi pomeni oznaka tempa ter njegov izvor iz prvobitnega gibanja nog pri hoji ali pa pri plesnih postopih. Iz notnih črtovij v sliki *La nocte tzigane – Ciganska noč* skladatelj sestavlja sliko cveta, ob strani pa je ljudski napev Podravine, kot je na primer *Lepa naša Marica, još je lepša Jelica*. Srebotnjak je ljudske motive (*Spod kamena bistra voda teče*) vključil tudi pri sliki *Le feu – Ogenj*, dopolnjuje pa jih likovna ponazoritev ognja na vrhu kmečke hiše, ki sika v fff-jevskih glissandih. Kot opomin pa se pojavi slika petrolejke z ljudskim motivom, na besedilo *Na hiže vam štakor* (štakor – podgana). Vizualna podoba kompozicijskih slik v skladbi *Naïf* pri obravnavi v gimnaziji spodbuja k razmišljanju o neposrednem prepletu med glasbeno in likovno govorico, ki se združita v skupni grafični podobi; o (ne)določeni meri poustvarjalne izvajalske svobode; o slikarskem navdihu za nastanek kompozicije in podobno.

Srebotnjakov ciklus skladb oziroma likovnih predlog z naslovom *Sprays* (1981) predstavlja nadaljnji prikaz, kako lahko umetnik skladatelj postane umetnik slikar in nasprotno, kako ga obe veji umetnosti dopolnjujeta ter kako lahko črpa idejo iz enega pola zamisli in ga pretvarja v drugega. Prvi list *Spraya* z naslovom *Living in a Capsule* je kolaž glasbeno zapisljivih in slikovnih elementov, pri čemer so tudi elementi z notnimi črtovji podrejeni grafični oblikovnosti. V teh črtovjih je razpoznavna folklorna motivika. Pomemben del pri pouku glasbe kot tudi pri umetnostni zgodovini predstavlja narodovo bogastvo ter raziskovanje le-tega v številnih študijah o ljudski glasbi ter ljudski likovni umetnosti. Tako blizu kot na tem področju se ti dve umetnosti ne prepletata na nobenem drugem področje, saj si stilno, v določenem časovnem obdobju, medsebojno v popolnosti »odgovarjata«. Prva izmed pesmi, ki jo je skladatelj Srebotnjak uporabil, je *Prelepa je ihanska fara*, druga pa izvira iz pokrajine, ki je skladatelju že velikokrat rabila kot navdih, iz Rezije, z naslovom *Da jōra ta Banerina*. Vsi drugi elementi so slikovni in prikazujejo bipolarni svet med podeželjem in urbanostjo. Tudi pršec spraya zajema glavo mestnega človeka in poljedelsko rastlino, verjetno pa je simbolika še širša, saj gre pršec najprej preko pesmi, ki preveva tako mesto kot podeželje. Obravnava te skladbe pri pouku glasbe je pomembna v več segmentih. Dijaki spoznavajo sodobno notacijo oziroma njeno najbolj avantgardno smer, obenem pa lahko vidijo, da skladatelji

velikokrat posegajo po izvornem ljudskem gradivu. Obe pesmi lahko zapojemo v originalu ter nato ob morebitnem posnetku Srebotnjakove skladbe slišimo, kakšni bi bili ti dve pesmi ob improvizacijski izvedbi, ki jo pogojuje tudi slikovno gradivo. Seveda je ob pogledu na takšen zapis skladbe, tudi v okviru posameznega razreda, dobrodošla improvizacija. Dijaki sami poiščejo zvočne vire iz mestnega in/ali podeželskega življenja, kot so npr. hupanje avtomobilov in trobljenje vlakov, zvonjenje telefona (narisano na skladateljevi sliki), mukanje krave (na sliki predstavljena v povezavi z zvonjenjem telefona), komunikacija preko telefonov ipd. Posamezni zvoki bi bili lahko dodeljeni posameznim skupinam, dve izmed skupin pa bi bili določeni za petje obeh ljudskih pesmi. Rezultat tega bi bil mešan kolaž zvokov, grajen na improvizaciji ob pogledu na slikovni zapis, ki bi dijakom omogočal veliko mero ustvarjalnega pristopa. Naslednja faza bi bila, da bi dijaki sami ustvarili sliko – kolaž iz elementov, ki bi si jih sami zamislili in bi ob tem imeli tudi idejo, kako ti elementi zvenijo, ter iz tematskega gradiva, ki bi izviralo iz ljudske zakladnice. Tudi v tem primeru bi svoja dela izvedli.

Sožitju grafike in notnega zapisa se v svoji skladbi z naslovom *Turist* (1987) približuje tudi skladatelj Aldo Kumar, čeprav je v njegovem primeru notni del sestavljen samo iz grafičnega zapisovanja not, ki ga poznamo iz obdobja aleatorike. Ves material, z izjemo kratkega ritmičnega motiva, opremljenega z besedilom »gozd se odpre«, je zaobjel v enega izmed simbolov slovenstva, lipov list. Skladba je namenjena izvedbi mešanega pevskega zbora, vendar skladatelj v pojasnilu zapiše, da vse predpisane napotke izvaja cel zbor, ne glede na spol in višino glasu. Tudi sicer skladatelj poudarja, da je izvedba improvizacijske narave, saj si izvajalci sami izberejo način izvedbe. Na splošno se zdi, da je skladatelj določil zgolj čas izvedbe, ki ga je natančno opredelil v sekundah trajanja, ter dinamični razpon, ki naj bi iz začetnega piana naraščal vse do forta, nato pa naj bi se prevesil do oznake »mp«. Lipov list poleg simbolike našega naroda v tej skladbi predstavlja tudi gozd, na katerega je skladatelj navezal vse zvoke, zapisane v skladbi, in sicer: pritajeno cviljenje, krik, pajčevinasti zvok groze, plahutanje sovinih peruti, glasove čukov, glasove divjih svinj ter najbolj globoke glasove gozda. Zaradi predvidenega načina izvajanja, ki daje izvajalcem pretežno svobodo ob izvedbi in ne vključuje zahtevnega obvladovanja zborovske usklajenosti ter natančne intonacije, je skladba še prav posebej primerna za izvedbo v razredu. Cilj izvajanja take skladbe je predvsem v tem, da bi se dijaki seznanili s sodobno notacijo in izvajalsko prakso, kjer je v ospredju razmišljanje o dinamičnih razlikah. S tem se naučijo, kako pomemben je ta element tudi v klasičnih in drugih glasbenih delih. V razredu, kjer večina dijakov ob gledanju klasično zapisane partiture nima jasne predstave, je tak zapis, ki temelji predvsem na grafiki, zelo dobrodošel. Tudi zapis partitur iz smeri zvočnih ploskev jim je lažje razumljiv, saj si podobe, ki so v večjem grafičnem formatu, lažje prestrukturirajo v slišano podobo.

V slovenskem prostoru med umetniki, ki so delovali na dveh področjih, po obsegu stvaritev stopa v ospredje slikar in skladatelj Saša Šantel. Njegova slikarska zapuščina v veliki meri posega po glasbeno-ikonografski tematiki, v okvir katere sodijo tudi portretne upodobitve poustvarjalcev, mecenov, zbiralcev narodnega blaga ter predvsem skladateljev in skladateljic. Tako njihovi posamični portreti kot tudi monumentalna skupinska slika *Slovenski skladatelji* (1936), ki se nahaja v Osterčevi dvorani Slovenske filharmonije in na kateri je združil šestintrideset slovenskih skladateljev v skupno slikarsko kompozicijo, so pomemben pričevalni dokument o pretekli in pol pretekli slovenski glasbeni zgodovini. Realistične podobe, ki izžarevajo karakter portretiranih skladateljev, dijakke spodbujajo k raziskovanju bogate slovenske glasbene zapuščine, v zbir katere sodijo tudi številna Šantlova dela.

Primerjava grafičnega in zvočnega je spodbudila tudi dva slovenska muzikologa, Jurija Snoja in Gregorja Pompeta, da sta leta 2003 pripravila razstavo ob sklopu Slovenskih glasbenih dni z naslovom *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*. Na ogled sta postavila tako srednjeveške traktate s koralnimi zapisi, korne partiture in korne knjige, skladateljske skice kot tudi najnovejše grafične zapise sodobnih slovenskih ustvarjalcev. Preko sto del sta razvrstila po časovnem traku ter tako prikazala ves razvoj zapisane glasbe od 11. do 21. stoletja. Dela so se dotaknila tako srednjeveške cerkvene glasbe kot tudi romantičnega razvoja ter najnovejšega glasbenega izraza v 20. stoletju. Predvsem sta postavila v ospredje originalne rokopise skladateljev, ki bolj prikazujejo razpoloženje avtorjev, njihove misli ob ustvarjanju, njihov pristop in koncept ob dopolnitvi umetniškega dela. Vodila ju je tudi misel, da je zapis glasbe neodtujljiv glasbi sami in da je mogoče preko spreminjanja notnih pisav ugotavljati tudi vsakokratne zgodovinske spremembe. Kako pomembna je grafična podoba, se vidi tudi v odporu nekaterih skladateljev, ki so pisali predvsem grafično, do sodobnega zapisa z računalnikom. Zdi se jim, da na ta način izgubljajo osebni odnos do glasbe same, da jim diktat računalnika omejuje njihove zamisli, predvsem pa je bilo zelo težko grafično prenesti vsako zamisel, ki je bila z roko umetniško narisana, v računalniški zapis. Tak način razmišljanja nemalokrat izvira iz dejstva, da skladatelji pogosto niso dovolj usposobljeni za zahtevne in kompleksne procese pri računalniški grafiki.

Zaključek

V kurikulumu šolskih programov stopa vedno bolj v ospredje medpredmetnost, kjer pa se tendence posameznih predmetov že po naravi združujejo. Take navezave so predvsem očitne na področju umetnosti, v gimnazijskih predmetnikih pa sta med njimi predmeta glasba in umetnostna zgodovina. Seveda tu ni mišljena samo dodatna informacija, ki naj bi jo dobil posamezen učitelj o predmetu, ki ni njegov primarni, ampak je namen tudi, da se predmetni učitelji med seboj povežejo in naredijo nabor skupnih tem, pri katerih sodelujejo hkrati.

Da se glasbena in likovna umetnost medsebojno navdihujeta izpričujejo že najzgodnejši ohranjeni primeri arheoloških najdb, pa naj bo to v svetovnem merilu, npr. grško vazno slikarstvo, poslikave egipčanskih grobnic ali pa vaška situla na naših tleh. Tu se lahko medpredmetnostnim težnjam pridruži tudi predmet zgodovina. Dela z glasbeno-ikonografskimi motivi so začrtala dolgo pot v zgodovini, po sledih katere so stopali (in še stopajo) tudi številni slovenski slikarji in slikarke. Marsikdo med njimi se je taki motiviki posvečal zaradi neposrednega stika z glasbo v krogu družine, tako je na primer Jakopič ustvaril več upodobitev svoje soproge ob muziciranju na klavirju, spet drugi so največji navdih za svojo umetniško ustvarjalnost doživeli neposredno na koncertih – mednje sodi tudi Jakac, ki je na slikarska platna prenesel zanos poustvarjalnih momentov solističnih, komornih in orkestrskih zasedb, v zgodovino pa se je zapisal tudi s portretnimi upodobitvami glasbenih tvorcev. Po obsežnem opusu je v ospredju slikar in skladatelj Saša Šantel, tako po monumentalnosti slike *Slovenski skladatelji*, kakor tudi po številčnosti portretov glasbenih ustvarjalcev. Primere navezanosti obeh umetnosti, glasbene in likovne, zasledimo tudi v delih sodobnih likovnih umetnikov, najpogostejše v slikarskih opusih Z. Modica in E. Štih. Slikarji se glasbi najpogostejše približajo z glasbeno-ikonografsko motiviko, včasih pa v svoja dela prezrcalijo samo izbrane glasbene elemente; tako je na primer P. Klee v slikah sledil melodiji in ritmu, podobno pa tudi dela slovenskega slikarja K. Pečka temeljijo predvsem na ritmu, ki ga slikar črpa iz glasbe.

Na drugi strani pa so tudi likovna dela služila kot iztočnica za ustvarjalno dejavnost slovenskim skladateljem. Le-ti so se v večini primerov opirali na dela slovenskih likovnih umetnikov, redkeje pa so posegali tudi po tujih umetninah. Slikarskemu navdihu J. Mirója in E. Muncha v delih B. Šaljić Podešva in P. Kopača, se v skladbi *Quadriptych*, ki jo je ustvaril skladatelj V. Žuraj, pridružuje slika *Daydreams* slikarja M. Rudolfa. Navezava med umetnostima se realizira denimo kot prenos slikarske tehnike v glasbeno kompozicijski pristop (npr. Petrić), kot prenos občutij, čustev ali razpoloženj s slike v izpovedno glasbeno govorico (npr. Turel, Kopač) ali pa kot projekcija likovnih elementov slike v glasbeno kompozicijo (npr. Šaljić Podešva). Nekaj prav posebnega pa predstavlja preplet likovne in glasbene tvornosti, neposredno združene na notnem papirju, kjer je skladatelj Mihelčič s svojo glasbo ozvočil slikarjeve risbe. Podobno kot drugod, pa v slovenskem kulturnem prostoru srečamo tudi umetnike, ki so svoje poslanstvo uresničevali oziroma ga še uresničujejo na dveh umetniških področjih. Slikar in skladatelj Šantel je bil že omenjen. V ta okvir pa lahko prištevamo tudi skladateljico B. Arnič-Lemež, ki ustvarja ikone, ter skladatelje A. Srebotnjaka (pogosto je sam poskrbel za likovno opremo svojih kompozicij), Ž. Staniča, I. Štuhca, M. Kogoja in D. Škerla.

K medpredmetnemu podajanju snovi v vzgojno-izobraževalnem procesu doprinesejo kvalitetne in primerno izbrane umetnine z velikim umetniškim potencialom, ki dijakom širijo obzorje in jih usmerjajo v lepoto umetnosti.

Seveda pa je pri načrtovanju in izvajanju pouka pomembna tudi želja po sodelovanju, ne samo na relaciji učitelj – učenec, temveč tudi na diagonali učitelj glasbe – učitelj umetnostne zgodovine, ob mnogostranski zavzetosti in dodatni aplikaciji potrebnih znanj pa lahko nastopi tudi sinergija.

Literatura:

- Jakac, B. (1899 - 1989). *Jakčev dom v Novem mestu: Umetnostna zbirka podarjenih Jakčevih del v Dolenjskem muzeju/The Jakac Gallery in Novo mesto: Collection donated by Božidar Jakac to the Dolenjska Museum*, urednik: M. Komelj. Dolenjski muzej Novo mesto.
- Jakopič, R. (1971). *R. Jakopič / izbor slik in spremna beseda Zoran Kržišnik; življenjski podatki iz literature o umetniku Ljerku Menaše*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, Moderna galerija.
- Kajzer, J. (1978). *Macesen: roman o Ivanu Groharju*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Klee, P. (2006). *Melodie und Rhythmus*. Bern: Hatje Canz.
- Mihevc, M. (2005). *Portreti skladateljev Saše Šantla/Saša Šantel and his Portraits of Composers*. Radovljica: Didakta.
- Mihevc, M. (2011). *Likovne spodbude slovenskih likovnih umetnikov v glasbeno vzgojno-izobraževalnem procesu*, doktorska disertacija. Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo.
- Senčar, E. (2009). *Glasba ima svoj ritem, ki ga poskušam ujeti; Tudi Uršlja gora ga ima*. V: Nedelo: slovenski nedeljski časnik, leto 15, št. 4 (25. jan. 2009), str. 20-21.
- Snoj, J. & Pompe, G. (2003). *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*. Ljubljana: Založba ZRC.