



UNIVERSITY OF BANJA LUKA
ACADEMY OF ARTS

Aaron Copland-interpretativno-stilski pristup koncertu za klarinet

-MASTER THESIS-

Mentor:

prof. Nikola Srdić

Candidate:

Emir Brkić

Banja Luka, decembar 2018.

SADRŽAJ

PREDGOVOR.....	2
LISTA PRIMJERA.....	4
LISTA FIGURA.....	5
1. UVOD.....	5
2. BIOGRAFIJA.....	6
3. ANALIZA DJELA.....	7
3.1. O djelu.....	7
3.2. Struktura djela.....	8
3.2.1. <i>Prvi stav</i>	8
3.2.2. <i>Kadenca</i>	13
3.2.3. <i>Drugi stav</i>	15
4. INTERPRETACIJA I VJEŽBANJE.....	25
4.1. Problematika tona u izvođenju.....	25
5. ZAKLJUČAK.....	28
LITERATURA.....	29

PREDGOVOR

Ovu temu sam odabrao, jer je djelo Aarona Coplanda Koncert za klarinet, pored Weber koncerta u Es-duru, Brahmsove sonate u f-mollu, Solo de Concours A. Messager, sola za klarinet Kodaly i Luciano Berio, na mom repertoaru tokom školovanja na II ciklusu studija. Pokazalo se jako dobrim to što sam za ovaj rad, uz savjetovanje sa svojim profesorom, izabrao baš ovo djelo, jer se nikada ranije nisam susretao sa načinom interpretacije koju nosi ovaj koncert. Također mislim da je važno napomenuti da na našim prostorima postoji jako mali broj literature prilagođene ovoj temi i ovom djelu općenito, što mi je na početku pisanja završnoga rada stvaralo manje poteškoće. Uz veliki trud i napore uspio sam doći do literature preko studentice na jednom Američkom Univerzitetu, koja mi je ustupila svu literaturu koja je blisko povezana sa ovom temom, ali i malo opširniju literaturu kako bi se upoznao sa stilom djela, te pronašao zanimljivosti i činjenice koje se u našim bibliotekama ne mogu pronaći. Stoga ovaj predgovor koristim kako bi se zahvalio svom profesoru Nikoli Srdiću koji me je uputio u način interpretacije, ali mi i dao određene smjernice šta tražiti i čime se u suštini baviti u ovome radu. Takođe se zahvaljujem studentici Američkog Univerziteta Ani Sušac koja mi je ustupila svu literaturu, od knjiga do raznih članaka i kritičkih osvrti na ovo djelo.

LISTA PRIMJERA

Primjer 1. Copland, Koncert, stav 1, takt 1-19.....	10
Primjer 2. Copland, Koncert, stav 1, takt 20-28.....	10
Primjer 3. Copland, Koncert, stav 1, takt 37-43.....	11
Primjer 4. Copland, Koncert, stav 1, takt 44-50.....	11
Primjer 5. Copland, Koncert, stav 1, takt 51-55.....	11
Primjer 6. Copland, Koncert, stav 1, takt 61-72.....	12
Primjer 7. Copland, Koncert, kadenca.....	13
Primjer 8. Copland, Koncert, kadenca.....	14
Primjer 9. Copland, Koncert, kadenca.....	14
Primjer 10. Copland, Koncert, kadenca.....	14
Primjer 11. Copland, Koncert, kadenca.....	14
Primjer 12. Copland, Koncert, stav 2, takt 120-124.....	15
Primjer 13. Copland, Koncert, stav 2, takt 125-129.....	16
Primjer 14. Copland, Koncert, stav 2, takt 146-151.....	16
Primjer 15. Copland, Koncert, stav 2, takt 158-161.....	17
Primjer 16. Copland, Koncert, stav 2, takt 176-183.....	18
Primjer 17. Copland, Koncert, stav 2, takt 213-217.....	19
Primjer 18. Copland, Koncert, stav 2, takt 269-273.....	20
Primjer 19. Copland, Koncert, stav 2, takt 286-288.....	20
Primjer 20. Copland, Koncert, stav 2, takt 296-305.....	21
Primjer 21. Copland, Koncert, stav 2, takt 307-310.....	21
Primjer 22. Copland, Koncert, stav 2, takt 317-322.....	22
Primjer 23. Copland, Koncert, stav 2, takt 379-388.....	22
Primjer 24. Copland, Koncert, stav 2, takt 445-449.....	23

Primjer 25. Copland, Koncert, stav 2, takt 501-506.....	24
--	----

LISTA FIGURA

Figura 1. Grafički prikaz prvog stava.....	13
---	----

Figura 2. Grafički prikaz drugog stava.....	25
--	----

1. UVOD

Coplandov Koncert za klarinet iziskuje veliku spretnost izvođača, te je djelu potrebno prići sa više strana, sagledati ga iz više uglova. Interpretacijski pristup je od posebnog značaja, stoga je najvažnije biti upoznat sa stilom i vremenom kada je djelo nastalo. Iz tog razloga u ovome radu bavit ću se biografijom kompozitora, njegovim životom, stvaranjem i muzičkim utjecajima kojima je bio podložan. Analizom djela, u kojoj ću pokušati prikazati šta je kompozitor želio dočarati i zašto je težio komponovanju baš svojim vlastitim stilom, te najvažnijim segmentom ovoga rada: interpretativnim pristupom, kako bi bolje razumio djelo, ali i pronašao najučinkovitije didaktičke vježbe koje bi mi pomogle u vježbanju i interpretaciji. Kroz interpretativni pristup želim prikazati problematiku izvođenja određenih dijelova, ali i načine kako ih pravilno i u najkraćem roku dovesti do savršenstva. Najvažniji dio interpretativnog pristupa je prepoznati vlastite greške, te kroz vježbanje raznih tehničkih vježbi i vježbi tona, pronaći najučinkovitije i najjednostavnije načine za prepoznavanje problema i učinkovito rješavanje istih.

2. BIOGRAFIJA

Aaron Copland bio je američki kompozitor, profesor kompozicije, pisac, te kasnije u svojoj karijeri dirigent. Imao je svoj jasni američki stil kompozicije. Rođen je 14.11.1900, a umro je 02.12.1990. Nazivali su ga dekanom američkih kompozitora. Najbolje poznat publici po radovima pisanim 1930-ih i 1940-ih. Stalno je želio nove stilove, te je to svrstavao u svoje balette: *Appalachian Spring*, *Billy the kid*, *Rodeo* i *Fanfare za običnog čovjeka*. Njegove otvorene, sporo mijenjajuće harmonije većine njegovih dijela su arheotipi zvuka koji većina ljudi svrstava u američku muziku, evocirajući prostranost američkog pejzaža i duha.

Komponovao je muziku u različitim stilovima što je zavisilo od njegova perioda života. Ranija njegova djela uključuju jazz, te avangardne elemente, dok je njegova kasnija muzika uključivala serijalnu tehniku. Stvarao je kamernu muziku, vokalna djela, opere, te filmsku muziku. Svojim prisustvom, kada je imao petnaest godina, na koncertu kompozitora- pijaniste Ignacyja Jan Paderewskog odlučio je postati kompozitor. Redovito je posjećivao Metropolitan operu i Newyorški simfonijski orkestar. Svoj muzički stil širio je tako da je širio svoja muzička poznanstva. Copland je bio fasciniran ruskom revolucijom, te je želio da se oslobodi niže staleži, što je dovelo do negodovanja njegovog oca i ujaka. Unatoč tome u svojoj je ranoj fazi života i stvaranja razvio prijateljstva sa komunistima i socijalistima. Za studiranje u Parizu ga je inspirirala njegova strast za kasnom Europskom muzikom. Bio je prvi od mnogo američkih kompozitora koji su imali prilike studirati kod Nadie Boulanger, renomirane profesorice kompozicije dvadesetog stoljeće.

Europski i američki kompozitori usvojili su neoklasicizam u 1920-im i 1930-im kao reakciju na stilističke modele romantizma i francuskog impresionizma 19.og stoljeća. Neoklasicizam dozvoljava kompozitorima da uvrste bilo koje ranije nastale materijale u njihova djela. Tipične karakteristike neoklasicističkih kompozicija uključuju jasnoću, transparente teksture, formalne balanse i ekspresivna ograničenja. U to vrijeme jazz je u Parizu bio u modi izvodeći se u barovima i noćnim klubovima. Europski kompozitori uključivali su jazz materijale u svoja djela, kao što je npr. remek-djelo Dariusa Milhauda *La creation du monde*. Copland je rekao da slušanjem jazz-a u stranim zemljama dolazi do spoznaje da ima veliki potencijal za pravljenje zvučne koncertne muzike. Vidio je kako se europska muzika reflektira u okruženju u kojem je komponovana, navodeći ga na težnju da uradi istu stvar u Americi. Sa tom idejom u mislima, Copland je imao period kad je uključivao jazz u svoja djela. Potraga za domaćim muzičkim jezikom je bila veoma važna američkim kompozitorima 20.-ih godina 20.-og stoljeća i jazz je bio jedan jezik kojeg su istraživali za postizanje toga cilja. Coplandova najpoznatija djela na tom polju su bila *Music for the theater* i *Piano concerto*. Copland se nikada nije htio limitirati na jedan tip muzičkog jezika. Komponovanje različitih djela mu je dalo šansu eksperimentisanja sa različitim jezicima. Koristio je materijale kao što su zvuci kaubojka ili jazz klišeji jer ti materijali ustupaju potrebne sirove materijale. Coplandove metode apstrakcije su često činile njegov zvuk više američkim.

3. ANALIZA DJELA

3.1. O djelu

Koncert za klarinet, klavir, harfu i gudače označio je povratak Coplandovog korištenja jazza u njegovim kompozicijama. Navedeni koncert je naručio Benny Goodman 1947. godine, svjetski poznat jazz klarinetista, imajući potrebu za vježbanjem tehničkih i muzičkih stilova. Goodman je studirao sa renomiranim profesorima klarineta, uključujući Simeonea Bellisona i Reginalda Kella. Copland je osjećao da će mu pisanje djela sa Goodmanom dati novu perspektivu za njegovo komponovanje, nešto što je uvijek tražio. Goodman je smatrao koncert veoma tehnički zahtjevnim i teško izvodljivim u gornjem registru klarineta. Iako je Copland koncert dovršio 1947. godine, premijerno izvođenje bilo je tek 1950. godine. Klarinetist Ralph McLane je želio premijerno izvesti Coplandov koncert sa Philadelphijskim orkestrom pod ravnanjem Eugenea Ormandya, međutim Goodman je sve iznenadio objavivši da će on izvesti spomenuti koncert na radiju sa Fritzom Reinerom i sa NBC simfonijskim orkestrom skoro tri sedmice prije nego li je McLane zakazao koncert.

Koncert nije isprva bio dobro prihvaćen jer su ga kritičari smatrali lakim za izvođenje. Unatoč bogatstvu tekture smatran je tematski nedorečenim i ritmički beživotnim. Iako su u to vrijeme kritičari koncert uvrstili u skupinu njegovih lošijih djela, to je djelo postalo jedno od najizvođenijih Coplandovih programskih djela, jer su ga klarinetisti uvrstili u svoj repertoar. *Koncert za klarinet, klavir, harfu i gudače* je sedamnaestominutno djelo koje neki smatraju jednostavčnim koncertom, dok drugi smatraju da se radi o dvostavačnom djelu sa kontrastnim stavovima spojenim sa dužom kadencom.

Jazz elementi u Coplandovom koncertu su suptilni i integrirani u formalnu strukturu djela. Iako drugi stav ima očitije utjecaje jazza, prvi stav nema konkretne jazz elemente i tako djelo predstavlja dihotomiju stilova. Copland nije raspravljao o stilu koncerta sa Goodmanom i njegovi komentari naspram uloge klarinetista u njegovom kompozicijskom procesu su kontradiktorni. Naspram komentarima od strane muzičara, jazz elementi u koncertu nemaju veze sa zahtjevnim jazz improvizacijama koju su svirali Benny Goodman i njegov sekstet. Uvijek vođen funkcionalnom kompozitorskom svrhom, Copland je birao jazz elemente za djela koja su naručivali jazz muzičari. Struktura koncerta prevazilazi utjecaj neoklasicizma u integraciji vanjskih elemenata u komponovanju.

3.2. Struktura djela

Copland u prvom stavu koristi mjeru $\frac{3}{4}$ što mu daje karakteristike polaganog valcera, što je za Coplanda jako neuobičajeno, a on sam prvom stavu daje epitet malaksalog. Glavna tema za klarinet je popraćena ostinatom što osigurava važno sjedinjenje harmonije i ritma. Prvi stav ima kontrastni srednji dio što mijenja strukturu uvoda. Nakon kontrastnog srednjeg dijela opet se vraća na početni, te sa mnogo intenziteta i ekspresije dovodi do vrhunca prije nego završi prvi stav.

Kadenca koja dolazi iza toga nije komponovana za improvizaciju (kako je uobičajeno u jazz djelima) već je strogo i pažljivo zapisana, te je se mora striktno držati. Također, kadenca nije samo komponovana da bi se pokazao sviračev virtuoзит, već i da bi nas uvela u temu koja se javlja u drugom stavu, što je također neobično, jer se kadence obično u takvim djelima svode na tematske materijale koji su se već pojavljivali ili su stalno prisutni. Kadenca Coplandu između ostalog služi i da bi povezao dva stava, kao most između dva različita stila, karaktera i tempa. Tada se po prvi put može čuti i utjecaj jazza u sinkopiranim ritmovima, akcentima, slobodnijem melodijskom materijalu, te po za klarinet ekstremnim rasponima.

Neoklasicistička karakteristika u koncertu je upotreba starijeg formalnog modela rondo u drugom stavu, ali ipak ga Copland prilagođava svojim potrebama komponovanja, jer se po pravilu rondo ponavlja nakon svakog odsviranog dijela, obično slijedeći ABACA formu. Ipak se i kod Coplanda ponavlja više od jedan put, te je time želio spojiti djelo u cjelinu. Tim postupkom je naišao na mnogobrojne kritike. Neki dijelovi drugoga stava sadrže određene elemente Sjeverne i Južne Američke popularne muzike: Charleston ritmovi, boogie woogie, pa čak i Brazilske narodne melodije. Jazz elementi koji se po prvi put javljaju u kadenci se unaprijeđuju, tako stvarajući određeno obilježje koncerta. Copland transformira tematske materijale melodije i ritma mijenjajući instrumente, teksture i oznake za interpretaciju. Iako slušatelj može primijetiti sličnost materijala kroz djelo, kompozitor ih stalno provodi na različite načine, te stalno varira sa karakterom i raspoloženjima. Ipak kad se izvodi Coplandov *Koncert za klarinet* osjeti se jedinstvo dijelova bez obzira na raznovrsnost tema, stilova i materijala.

3.2.1. Prvi stav

Prvi stav je u formi ABA. Počinje u C-duru sa ostinatom koji naglašava stvaranje tenzija. Copland na početku preferira intervale koji izazivaju napetost, kao što su velike sekunde. Zadržava skoro stalno isti ritam, jer se bazira na intervalske skokove, koji se većinom izvode u

dosta neprimjerenim dinamikama, kao na primjer: kada melodijska linija ide prema gore stavlja piano ili decrescendo. Za sve to vrijeme pratnja (klavir) nije pretjerano vezan za temu koju svira klarinet. (Primjer 1.). Klarinet ulazi sa glavnom temom koja traje do 19. takta.

Slowly and expressively (♩ = circa 69) [5]

Solo Clarinet (Bb)

Pianoforte

Harp

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

4 Cb.

pp

p

half v

Div. v

pizz.

[10]

Solo Cl. (Bb)

Harp

Vi. I

Vi. II

Vie.

Vc.

4 Cb.

Tutti v

Tutti

p

pp

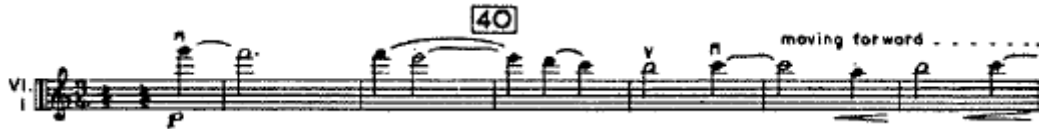
Primjer 1. Copland, Koncert, stav 1, takt 1-19

Copland koristi svoju posebnu „accretion“ tehniku kako bi unaprijedio temu, te kreće od malih pomaka u koje kasnije gradacijom dodaje nove elemente.¹ Također jedna od njegovih specifičnih metoda je i stalno mijenjanje registara, stvarajući tako temu sa širokim rasponom tonova. Uz stalno stvaranje tenzija u glavnoj temi Copland to isto radi i sa harmonijama koje koristi da bi povećao iščekivanje kako kod interpretatora tako i kod slušatelja. (Primjer 2.).

¹ Oxford English Dictionary; accretion – kontinuirani rast

Primjer 2. Copland, Koncert, stav 1, takt 20-28

Treći dio dijela A počinje u 35. taktu ponovno donoseći temu u promijenjenoj formi. Praveći razna prepravljanja i dodavanja na temi orkestracija postaje mnogo punija i bogatija. (Primjer 3.).



Primjer 3. Copland, Koncert, stav 1, takt 37-43

Tema alterira u taktovima 47. do 51. opet uključujući i promjenu karaktera, što dovodi do dijela B ovoga stava. (Primjer 4.).



Primjer 4. Copland, Koncert, stav 1, takt 44-50

U dijelu B dolazi do promjena tonaliteta, ali i dinamičke razlike (dinamika postepeno raste), te se po prvi put u djelu javlja *forte*. Tekstura djela postaje mnogo harmoničnija, ritam postaje mnogo složeniji i naglašeniji. Na kraju se mijenja i mjera iz dosadašnjih $\frac{3}{4}$ u $\frac{4}{4}$. (Primjer 5.)

Musical score for measures 55-58, featuring Solo Clarinet in B-flat, Harp, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes tempo markings 'Somewhat faster (♩=76)' and 'dim.'.

Primjer 5. Copland, Koncert, stav 1, takt 51-55

Prvih deset taktova dijela B služi kao prijelazni materijal uvodeći motive i ritmičke obrasce koji se počinju pojavljivati u ovom dijelu. Klarinetska tema počinje sa ista dva tona kao i prva tema, samo za oktavu više. Taj dio donosi otvorene akordske strukture, a harmonijske strukture su kao kod većine Coplandovih dijela toga vremena. Određene promjene na materijalu koje se sastoje od tri različite fraze, također se mijenja mjera između $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$ (Primjer 6.)

Primjer 6. Copland, Koncert, stav 1, takt 61-72

Dio B kulminira u 74-75 taktu kada orkestar ponovno počne svirati frazu A široko i u *fortissimu*. Frazu B nastavlja klarinet, transponirano za ton niže. Umjesto nastavljanja dijela B sa repeticiijama, na frazi C klarinet proširuje silaznu oktavu kako bi se opet vratili na dio A. Dio A započinje ponovno u 77. taktu. Slijedeći *ritardando* u 100. taktu klarinet se sa *subito pianom* vraća na originalni tempo. Klarinet nastavlja sa materijalom druge teme dijela A vraćajući se u

tonalitet C-dura. Struktura prvoga stava najbolje se vidi u tabeli u kojoj su po taktovima označeni dijelovi, tonaliteti, mjere i tempa. (Figura 1.)

Takt	Dio	Tonalitet	Mjera / Tempo
1-19	A	C	$\frac{3}{4}$, 69
18-35	A	C/B $\flat$	$\frac{3}{4}$, 69
35-51	A	C	$\frac{3}{4}$, 69
51-60	B	E $\flat$	Promjena mjera, 76
61-76	B	Modulacije	$\frac{5}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$, 76
77-95	A	C	$\frac{3}{4}$, 69
95-101	A	E $\flat$	$\frac{3}{4}$, 69
101-115	A	D $\flat$, C	$\frac{3}{4}$, 69

Figura 1. Prikaz prvog stava

3.2.2. Kadenca

Kako je već spomenuto, kadenca služi da bi povezala dva stava u jednu cjelinu. Kao daljnji primjer Coplandove „accretion“ tehnike klarinet širi motive predstavljajući tri kratke fraze. (Primjer 7.)

The image shows a musical score for a Cadenza section. The top part is for Solo Clarinet (Bb) and Harp (optional). The Solo Clarinet part is marked 'CADENZA (freely)' and includes 'short' markings. The Solo Clarinet part features three distinct phrases: 'Twice as fast (lively)', 'somewhat faster', and 'accel.'. The string parts include 'pp sempre' and 'morendo' markings.

Primjer 7. Copland, Koncert, kadenca

Klarinet bez potpore orkestra izvodi kadencu, te ubrzavanjem dolazi do novog tempa. Karakter kompozicije se drastično mijenja kao i materijal koji se izvodi. Kadenca sadrži mnoga stilska obilježja drugog stava: visoki registar, sinkopirani ritam, akcenti, kratka artikulacija, te aktualni tematski materijal. (Primjer 8.)



Primjer 8. Copland, Koncert, kadenca

U intervju sa Charlesom Del Rossom Goodman identificira temu B kadenca kao Brazilsku melodiju koju je Copland uvrstio u svoj *Koncert za klarinet*. (Primjer 9.)



Primjer 9. Copland, Koncert, kadenca

Nadolazeći materijal kadenca obilježje je code drugog stava. Također i naglašava gornji registar klarineta koji spaja sa *staccatom* i akcentima koji nisu na dobu. (Primjer 10.).



Primjer 10. Copland, Koncert, kadenca

Kadenca završava hromatikom kroz tri registra. (Primjer 11.).



Primjer 11. Copland, Koncert, kadenca

3.2.3. Drugi stav

Forma drugog stava je slobodni rondo koji se sastoji od dva glavna dijela i code. Prvi dio uvodi temu rondo A, B i C. U drugom dijelu uvode se teme D i E, dok coda koristi materijale iz A i B teme. Sve teme su blisko povezane, da bi se dobio „osjećaj protočnosti“ za koji je Copland smatrao da je presudan u rondo formi.

Stav počinje uvodom orkestra, te počinje u *pianissimu*. (Primjer 12.).

120 Rather fast (♩ = 120-126)

Solo CL (Bb) *p*

Piano *pp stacc (delicate-wrath like)* *s/m.*

Harp *pp secco* *s/m.*

120 Rather fast (♩ = 120-126)

Viol. II *Solo* *pp* *gli altri* *pp col legno*

Vla. *pp col legno*

Primjer 12. Copland, Koncert, stav 2, takt 120-124

Klarinet svira temu u 150. taktu *forte* i *stacatissimo*. (Primjer 13. i 14.)

125

Piano

Harp

125

VI. I

(Solo)

VI. II

(all)

Vi.

Primjer 13. Copland, Koncert, stav 2, takt 125-129

150

Solo Cl (Bb)

Piano

150

VI. I

VI. II

Vi.

Vc.

Cb.

Primjer 14. Copland, Koncert, stav 2, takt 146-151

Jednako kao u prvom stavu Copland pojačava napetost dijatonskim pomacima, intervalima i artikulacijom. (Primjer 15.).

Primjer 15. Copland, Koncert, stav 2, takt 158-161

Do kontrasta dolazi u 176. taktu kada modulira, te mijenja tempo. Mjera je 3/4, ali zbog stalnih akcenata i promjena tempa se često gubi puls. (Primjer 16.).

Primjer 16. Copland, Koncert, stav 2, takt 176-183

U taktu 179. klarinet i klavir predstavljaju novu temu koja je iz kadence, a odaje utjecaj Latino Amerike. Teme B i C su sjedinjene hromatskim kadencama. Tema C počinje sa *arpeggiranom* figurom. Nakon što klarinet i pratnja u imitaciji razmjene tematske materijale i teksture, tema C unosi produženu melodijsku liniju. U taktu 205. originalni tonaliteta i imitacijska tekstura sa početka teme C se vraćaju. (Primjer 17.).

The image shows a musical score for Copland's Concerto, measures 213-217. The score is written for a full orchestra with the following parts: Solo Clarinet (Bb), Harp, Piano, Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. Measures 213 and 215 are marked with box numbers. The Harp part is marked 'pp stacc.' and the Piano part is marked 'p stacc. - delicate'. The Solo Clarinet part is marked 'p' and 'col legno'. The Viola, Cello, and Double Bass parts are marked 'pp' and 'col legno'.

Primjer 17. Copland, Koncert, stav 2, takt 213-217

Reminiscencija na prvi dio stava nastavlja modificirati ponavljanja prošlih predstavljenih materijala. U 269. taktu karakter muzike se počinje drastično mijenjati sa prijelazima između prvog i drugog dijela stava. Tempo se ubrzava, a mjere u pratnji se često mijenjaju. (Primjer 18.).

[illegible]**Primjer 18.** Copland, Koncert, stav 2, takt 269-273

U 238. taktu spoj ritmova koje sadrži klarinetska linija se suprotstavlja ritmu pratnje koji je u dominantnoj 5/8 mjeri. Kontrastni materijal počinje u 286.taktu, te se tada također javlja i „Charleston ritam“ te klarinet naglašava obrazac te figure. (Primjer 19.).

The first system of the musical score includes the following parts and markings:

- Solo Cl. (Bb):** Features a melodic line with dynamics *ff marc.*, *sf*, and *sf*.
- Piano:** Accompaniment with a *ff forestful* marking.
- L. VI. II. VIe. Ve. Cb.:** A group of parts (likely Violins, Violas, and Cellos) with various dynamics including *ff marc.*, *p*, *sf*, *sf > p*, *div.*, *unis.*, and *f marc.*.

Primjer 19. Copland, Koncert, stav 2, takt 286-288

Drugi veliki dio drugog stava počinje u 297. taktu. Donosi promjene u karakteru, te sadrži mnogo više jazz elemenata. Tema D je opuštena, humoristična. Na početku teme ritam je na prvu dobu, dok se kasnije gubi pulsacija zbog akcenata na nenaglašenim dobama. Prisutno je mijenjanje ritma melodijskih fraza, što je jedna od glavnih karakteristika jazz muzike. (Primjer 20.).

300

Solo Cl. (Bb) *f* *with humor, relaxed* *mp* *pizz. (secco)*

Vc. *f secco* *mp*

Cb. *f secco* *mp*

I Stand: slap bass style
Half pizz.

Primjer 20. Copland, Koncert, stav 2, takt 296-305

Kao tema B i tema D, tema E također ima naznaka Brazilskih tema. (Primjer 21.).

poco accel. - - - (d = 144) 310

Solo Cl. (Bb) *mp* *unig* *lightly*

I. Vt. *mp lightly* *unig*

II. Vt. *mp lightly* *unig*

Vle. *mp lightly* *unig*

Vc. *pizz. secco* *lightly*

Cb. *mp* *arco v n*

Primjer 21. Copland, Koncert, stav 2, takt 307-310

Također ritmička figura preuzeta iz jazza je „umpateedle“ ritam, u kojoj je naglasak na nenaglašenom dijelu dobe. (Primjer 22.).

(♩ = 132) 320
 Solo Cl. (Bb) *p*
 Piano *mp secco* *p* *ff sf*
 Harp *mp secco, pres de la table* *p* *ff sf*
 Cb. *(arco)* *ff sf*

Primjer 22. Copland, Koncert, stav 2, takt 317-322

Copland kreira kontrast antifonalnim teksturama, variranim dinamikama te promjenama ritma tematskog materijala. Kao podsjetnik na drugi dio drugog stava ponavlja ranije pasaže. U 361. taktu modulira melodiju nastavljajući sa uzlaznim figurama, a tema mu je kratka. Pratnja čini ritmičku kompleksnost, a promjene mjera su stalne (Primjer 23.).

(♩ = 120)
 I. *vigoroso* **380**
 at the point
 VI. *ritmico* *f*
 at the frog
 II. *mf*
vigoroso *cresc.*
 at the point
 Vle. *f*
ritmico *v*
 at the frog
 Vc. *mf*
ritmico
 Cb. *mf*
cresc.

385
 brillante
 I. *ff*
 VI. *f*
 II. *f*
 Vle. *f*
 Vc. *f secco*
 Cb. *pizz.* *ff*

Primjer 23. Copland, Koncert, stav 2, takt 379-388

U taktu 402. Dolazi do rasta dinamike, čak do *fortefortissima*, dok pratnja svira hromatiku u akordima. Do kulminacije dolazi u taktu 416. Takt 441. označava codu te se vraća u početni tonalitet koncerta. Coda sadrži tematski materijal drugog stava. Zadržava se tempo prethodnog prijelaza te predstavlja hromatiku „Boogie-Woogie“ ostinata. Dok klarinet svira temu, u pratnji se ponovo pojavljuje tema A. (Primjer 24.).

Primjer 24. Copland, Koncert, stav 2, takt 445-449

Tempo se reducira u 481. taktu, polovina postaje 120 bpm. Melodijski materijal preuzet je sa kraja kadence, samo sa novom artikulacijom. U taktu 486. klarinet ima mini-kadencu. U 490. taktu klarinet svira „Charleston“ ritam, što je kombinovano s materijalom iz teme B, te na kraju završava sa hromatikom (Primjer 25.).

Rit. Broaden.

Solo Cl. (Bb)

Piano

Harp

VI. I. Div.

VI. II.

Vle.

Vc.

Cb.

Rit. Broaden.

ad lib. [505] Rit. *(ad lib.)*

Solo Cl. (Bb)

Piano

Harp

[506] Rit.

I. unis.

VI. I.

VI. II.

Vle.

Vc.

Cb.

Primjer 25. Copland, Koncert, stav 2, takt 501-506

Struktura drugog stava prikazana kroz tabelu (Figura 2.)

Takt	Dio	Tonalitet	Mjera / Tempo
121-146	A (uvod)	G $\flat$	2/4, 120-126
146-176	A	D $\flat$	2/2, 120-126
176-187	B	E	3/4, 120-126
187-213	C	D	2/2, 120-126
213-222	C (sa uvodom ostinato)	F	2/2, 120-126
223-251	A	A, G $\flat$, D $\flat$	2/2, 120-126
251-268	C (sa uvodom ostinato)	G $\flat$	2/2, 120-126
269-296	X	D $\flat$	5/8, 132
296-322	D, E	F, C	4/4, 132, 144
323-335	B	G $\flat$, E $\flat$	Promjena mjera
335-349	B i E	Modulacija	Promjena mjera, 144
349-378	D i E	E $\flat$, A	4/4, 144, 132
379-440	X, Y	Modulacija	5/8, 132
441-481	A, C	C	2/2, 132
481-507	B	Modulacija, završava u C	Promijena mjera, usporavanje tempa

Figura 2. Prikaz drugog stava

Ova analiza upućuje na visoke sposobnosti kompozitora, ali jednako tako iziskuje visoke kvalitete svirača. Kompleksnost djela zahtijeva od izvođača klarinetista brze reakcije, prilagodljivost kvalitete tona i brzinu artikulacije. Kroz analizu djela *Koncerta za klarinet* brže i lakše se dolazi do željenih rezultata interpretacije, ali i do lakšeg razumijevanja više stilova koji su sadržani u koncertu. Prilikom izvođenja djela važno je unaprijed znati tempa dijelova koji nadolaze. Iako ga ja kao svirač izvodim samo uz pratnju klavira, bez orkestra, klavirska pratnja nalaže spremnost i spretnost brze prilagodbe, zbog različitosti ritmova, mjera te pulsacije, koja se zbog naglašavanja nenaglašenih dijelova dobe akcentima, gubi.

Jazz utjecaji se najbolje vide u ritmu djela, iako je Copland jazz uvrštavao u većinu svojih djela, zanimljivo je da se u prvom stavu ne može naslutiti prisutnost jazz elemenata. Također je veoma važno da iako je koncert prvobitno komponovan za svjetski poznatog klarinetistu Bennyja Goodmana koji nosi titulu „Kralj swinga“, nigdje u koncertu nema improvizacije, čak ni u kadenci gdje svirač ima određenu umjetničku slobodu.

4. INTERPRETACIJA I VJEŽBANJE

4.1. Problematika tona u izvođenju

Muzičko djelo se može tehnički savršeno izvesti, ali pod određenim okolnostima, bez lijepog tona nema savršene izvedbe. U svakoj muzičkoj instituciji od duvača se zahtjeva lijep, pun, čist i širok ton, sigurno vladanje visokim registrom, odnosno trećom oktavom, kao i dobra tehnika. Prednost se daje metodama koje ne idu za tim da se od muzičara izvuče sve u kratkom vremenu. Bitno je da ton u svim oktavama zadržava istu boju, te jednaku kvalitetu. Kod pravilnog i ravnomjernog vibriranja usana i trske dolazi do tona u kojemu će osnovni ton biti dominantan.

Osobni utjecaj na boju tona zavisi od gipkosti usana i oblika usne duplje, ali svako od klarinetista teži određenoj boji tona, tako i samom tonu. Iako je jako bitna ljepota tona, veliku ulogu igra intonacija, koja se postiže pravilnim izdisajem u instrument, što ponekad dovodi do promjena u boji tona, ali jednako tako i u kvaliteti. Za razvoj lijepog tona od najvećeg je značaja izdržavanje tonova i vježbanje intervala. U tom vježbanju muzičar ima priliku da, bez skretanja pažnje na druge probleme sviranja, sluša i dotjeruje ljepotu tona, a u intervalima još i intonaciju instrumenta. Uvijek treba vježbanje početi u srednjem registru, kako bi se poslije sa lakoćom i istom ambažurom moglo svirati u visokom i niskom registru. Kada se neki ton izdržava, poteškoća je u tome da se održi intenzitet i preciznost toga tona. Zbog toga moraju usne i trska ostati na istom mjestu, a strujanje zraka koje prolazi kroz usnik i instrument općenito mora ostati potpuno istog volumena do kraja fraze. Pravilno disanje je neophodno, ali treba paziti i na to da instrument nije strano tijelo i da bez obzira na dinamiku i količinu protočnosti zraka ne smije dolaziti do umora i zamaranja organizma. Najvažnije od svega je pronaći prirodan položaj usnika, te odgovarajuću trsku za pojedino djelo. U ovom slučaju *Koncerta za klarinet* Aarona Coplanda važno je pronaći trsku koja je fleksibilna, te je bolje da bude malo mekša nego tvrđa, zbog jazz elemenata i zbog zahtjevnosti određenih fraza. Kod mekše trske mnogo je lakše kontrolisati *glissanda*, a i od ovog djela se ne očekuje da bude intonativno savršeno, jer je ipak riječ o stilu i načinu komponovanja u kojemu se traži dosta umjetničke slobode bez obzira na konkretnost teksta.

Kod vježbanja intervala potrebno je obratiti pažnju da se ne čuju alikvotni tonovi između tonova, koje se na klarinetu čuju ako postavka usnika, ambažura i izdisanje zraka nije pravilno. Veliku pažnju treba obratiti i na to da se ne mijenja intonacija u različitim dinamikama. Također je bitno da u *cresendu* intonacija ne ide „ne pada“, a jednako tako i da u *decresendu* ne „ide gore“. Pri izvođenju vježbi treba paziti da ne dođe do stiskanja, jer se time narušava ljepota tona, kvaliteta i intonacija. Ako dođe do toga problema potrebno je poraditi na izdisaju, jer od nekvalitetnoga izdisaja dolazi do grčenja, ne samo usana već i cijelog tijela kao i zadržavanja zraka u plućima što može dovesti i do zdravstvenih problema. Najvažnija vježba za pravilno udisanje i izdisanje zraka je tzv. vježba od „*ffff*“ do „*pppp*“, kroz koju se najbrže dolazi do rezultata i vlastitih saznanja o tome kako pravilno uzeti zrak, kako ga pravilno izdahnuti u klarinet i sl.

Ovaj osvrt o tonu blisko je povezan sa mojim vježbanjem *Koncerta za klarinet* Aarona Coplanda, jer baš je to jedna od najvažnijih stavki u vježbanju prvoga stava. Prvi stav nije težak po pitanju ritma, ali zbog velikih skokova iz registra u registar kao i dinamika bilo mi je potrebno dosta vremena da ga odsviram i interpretiram onako kako sam zamislio i kako je ispravno. Stalni skokovi iz druge oktave u treću su mi stvarali poteškoće zbog toga što je dinamika konstantno *piano* ili *mezzopiano*, što je kod duvača općenito, a kod klarinetista posebno, dosta veliki problem zbog pogrešnih postavki ili zbog pogrešnog načina izdisanja zraka, odnosno proizvodnje tona.

Prvi stav Coplandovoga koncerta, meni osobno, je pomogao da još više usavršim ljepotu tona, te da dođem do određenih spoznaja zašto je treću oktavu tako teško odsvirati u dinamici *piano*. Moj najveći problem bio je taj što sam, od straha da zbog visine najviši registar neće izaći, počeo stiskati usne i blokirati zrak. Zbog toga sam morao vježbati razne vježbe pravilnoga spuštanja i ispuštanja zraka u instrument, koje su me na kraju dovele do zadivljujućih rezultata. Vježbao sam samo sviranje u visokom registru sa što manje pritiska na organizam. Vježbama poput *cresenda* i *decresenda* na tonovima treće oktave počeo sam mnogo bolje razumjeti i prvi stav koncerta, a to je i bilo presudno za daljnje vježbanje navedenoga koncerta.

U kadenci Coplandovog koncerta za klarinet najvažnija je tehnička spremnost i spretnost interpretatora, zbog stalnih promjena tempa, ali i zbog razloženih akorada u brzim tempima. Navedene probleme izvođenja kadence rješavao sam tako da sam vježbao sa metronomom u sporom tempu, a sa vremenom sam sve više povećavao tempo. Ipak samo polaganim tempom se ne može postići brzina izvođenja nekoga određenoga dijela. Bitno je i vježbati određene fraze u različitim ritmovima i inverzijama, te u različitim dinamikama.. U kadenci se također isprepliću razni ritmovi, a osnova ovoga muzičkog ostvarenja je ritam.

Kompozitor je organizirao vremenski protok djela kroz tempo, ritam i metar, a na nama je da ga interpretiramo shodno karakteru kompozicije, otprilike onako kako je zamislio kompozitor. Iako smo podložni raznim varijacijama i oscilacijama, te ne možemo svaki put jednako odsvirati istu kompoziciju, tempo i ritam su fiksne stavke koje nisu u velikoj mjeri podložne tim promjenama, jer su striktno zapisane na papiru i od njih nema velikih odstupanja. Od presudne važnosti za duvačke instrumentaliste, u mom slučaju klarinetiste, najvažnije je vježbanje uz metronom. Svaku ritmičku figuru potrebno je matematički izračunati, a tek onda početi vježbati u sporom tempu sa metronomom, postepeno povećavati brzinu dok se ne dođe do željenih rezultata. To mi je bilo vrlo važno u vježbanju kadence, jer kada sam počeo biti siguran u ritam i tempo koji sviram tonska slika se opet vratila u prvi plan, jer to i je ono što je najvažnije, ono što nas određuje kao izvođače. Završni dio kadence je po meni jedan od najtežih ritmičkih dijelova čitavog koncerta, te sam ga morao vježbati takt po takt mijenjajući artikulacije i izmjenjujući akcente.

Drugi stav je specifičan po izmjenama akcenata na naglašenim i nenaglašenim dijelovima doba, promjenama mjera, jazz elementima i drastičnim dinamikama. Akcentiranje određenih dijelova doba vježbao sam tako da sam mijenjao mjere (ako je mjera 2/2, ja sam je vježbao u 4/4, razlagao sam ih na osmine, šesnaestine, tridesetdrugine). To me je navelo da tačno zapamtim u kojemu trenutku, i na kojem dijelu dobe, se nalazi akcent. Jazz elementi i

ritmovi su bili nešto sa čime se nisam dosada u svome školovanju susretao, tako da sam im morao pristupiti na sasvim drugačiji način od onoga kako sam vježbao ostale tehničke stvari. Na početku vježbanja jazz elemenata, prvo sam morao poslušati par jazz izvedbi ovoga djela, a tek onda odlučiti način na koji ih želim interpretirati.

Najkompliciranije mi je bilo suočiti se sa dosta čestim *rubatom*, ali pod uvjetom da ne ispadnem iz tempa, jer tada bi moglo doći do određenih problema, kao što je sviranje sa klavirom koji me ne bi mogao pratiti. To sam vježbao tako da bi svirao u tempu sa metronomom, da imam orijentaciju gdje mi je doba, da ne ispadnem iz tempa, ali da ipak imam određenu slobodu. Problematične su bile i stalne promjene tempa sa kompliciranim ritmičkim figurama, što kada se svira sa pratnjom može dovesti do raspadanja i ispadanja iz tempa, te do akcentiranja krivih dijelova dobe. Kako bi to izbjegao morao sam se baviti vježbama za održavanje pravilnog tempa, a ritmičke figure sam vježbao u različitim artikulacijama i sa promjenama *legata* i akcenata. Uz korištenje metronoma još je važnije što uraditi kada dođe vrijeme da se metronom ugasi, jer tada metronom zamjeni klavir, pa sviranje u tempu sadrži određene oscilacije.

Kod sviranja sa klavirom javljaju se drugi problemi, jer klavir ima poprilično različitu teksturu i mjere u odnosu na klarinet. Važno je da i klarinetist i korepetitor prvo budu sigurni u svoje dionice, pa da tek onda počnu vježbati zajedno. Pred kraj drugog stava javljaju se česti intervalski skokovi sa akcentima na trećoj oktavi koja je u dinamici forte sama po sebi glasna, pa se treba obratiti pažnja da gornji tonovi ne budu preglasni bez obzira na dinamiku koja je u nižoj oktavi iste fraze, jer ako se odsvira preglasno ton postaje mnogo svjetliji i dobiva određenu iritantnost. Taj problem sam rješavao vježbajući skale, kroz koje sam dobivao izjednačenost registara.

Koncert završava *glissandom* koji je također bio jedan od problema, jer se *glissando* u klasičnoj muzici baš i ne upotrebljava. Problematiku *glissanda* sam vježbao tako da sam na početku uzeo mnogo mekšu trsku i pokušavao pronaći taj efekt kroz skale, na početku, stvoriti dojam glissanda, a kasnije sam uspio pronaći razliku izvođenja između sviranja glissanda prstima i ambažurom, te sam se odlučio na izvedbu ambažurom koja iziskuje apsolutnu opuštenost usana i protočnost zraka.

5. ZAKLJUČAK

Kroz ovaj naučno-istraživački rad, ali i kroz ovu temu, smatram da sam uspio sam sebi, ali i ostalim klarinetistima koji će pročitati ovaj rad, približiti Coplandov *Koncert za klarinet*. Prvobitna namjera i želja mi je bila pronaći što bolje načine vježbanja, da bi u kraćem vremenskom roku došao do ciljanih rezultata, te načina koji bi mi pomogli u razumijevanju ovoga kompleksnoga djela, ali i u interpretaciji stila i načina sviranja sa kojime se dosada nisam imao prilike susretati. Kroz analizu djela došao sam do spoznaje šta je kompozitor želio u određenim trenucima prikazati i zašto, a onda sam to mogao primjenjivati na vježbanje. Prije nego sam počeo pisati ovaj rad smatrao sam djelo pomalo konfuznim, te nisam bio siguran koji su razlozi stalnih izmjena tempa, ali nakon ovoga rada otvorili su mi se određeni novi vidici, ne samo prema ovome djelu nego i prema stilu kojim je koncert komponovan.

Iako je stil ovoga djela evidentan, interpretacija najviše zavisi od samoga interpretatora, koji mora biti u stanju pronaći svoj specifičan način izvedbe kojim će pronaći svoj put do slušatelja. Način vlastite interpretacije se najčešće stiče kroz individualnu nastavu sa profesorom, koji nam daju određene smjernice i upute kako bi djelo trebalo biti i kako bi trebalo zvučati, a ostalo je na nama samima. Tražeći vlastiti način interpretacije pronalazimo sebe i definiramo se kao umjetnici izvođači, jer iako se svako djelo može vidjeti u različitim perspektivama, svako djelo ima suštinu koja treba biti otkrivena.

LITERATURA

Berger, Arthur. *Aaron Copland*. New York: Oxford University Press, 1953; reprint, Da capo Press, 1990.

Butterworth, Neil. *The music of Aaron Copland*. New York: Universe Books, 1986

Collier, James Lincoln. *Benny Goodman and the Swing Era*. New York: Oxford University Press 1989.

Copland, Aaron. *Copland on Music*. Garden City, New York: Doubleday and Company, 1944; reprint 1960.

Copland, Aaron and Vivian Perlis. *Copland: 1900 Through 1942*. New York: St Martin's/ Marek, 1984.

Čavlović, Ivan. *Uvod u muzikologiju naučno-istraživačkog rada*. Sarajevo: Muzička akademija, Muzikološko društvo FBIH, 2004.

Dobrin, Arnold. *Aaron Copland, His Life And Times*. New York: Thomas J. Crowell Co., 1967.

Green, Benny. *The Reluctant Art*. New York: Horizon Press, 1963.

Hodeire, Andre. *Jazz: Its Evolution and Essence*. Translated by David Noakes. London: Secker and Warburg, 1956.

Machlis, Joseph. *American Composers of Our Time*. New York: Thomas J. Crowell, 1963.

Roeder, Michael Thomas. *A History of the Concerto*. Portland, OR: Amadeus Press, 1994.

Sales, Grover. *Jazz: America's Classical Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1984.

Skowronski, Joann. *Aaron Copland: A Bio-Bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press, 1985.

Tischler, Barbara L. *An American Music: The Search for an American Musical Identity*. New York: Oxford University Press, 1986.

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ

ОБРАЗАЦ - 4

ОБРАЗАЦ
ЗА ПИСАЊЕ ИЗВЈЕШТАЈА О ОЦЈЕНИ УРАЂЕНОГ ЗАВРШНОГ РАДА
-обавезна садржина-

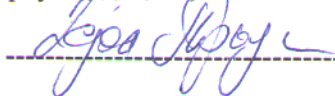
I ПОДАЦИ О КОМИСИЈИ
1. Датум и орган који је именовао комисију НАСТАВНО УМЈЕТНИЧКО ВИЈЕЋЕ, 16.10.2018. Бр.Одл. 06-3.724-7.2/18
2. Састав комисије са назнаком имена и презимена сваког члана, звања, назива уже научне/умјетничке области за коју је изабран у звање, датума избора у звање и назив факултета, установе у којој је члан комисије запослен: мр Дејан Тркуља, доцент, АУ Бања Лука, предсједник мр Никола Срдић, ред. проф., АУ Нови Сад, ментор мр Соња Чуле, доцент, АУ Бања Лука, члан
II ПОДАЦИ О КАНДИДАТУ
1. Име, име једног родитеља, презиме: Емир (Ахмед) Бркић
2. Датум рођења, општина, Република: 09.04.1988. Сарајево; БиХ
3. Година уписа на мастер студије, Студијски програм / смјер 2015. СПМУ/Дувачи - Кларинет
III НАСЛОВ ТЕМЕ ЗАВРШНОГ РАДА: Практични дио: Ј. Брамс: Соната оп. 120 бр. 2, А. Месаже: Соло за конкурс, Б. Ковач: Омаж З.Кодаљ, Л. Берио: Lied, А. Копланд: Концерт за кларинет и оркестар Теоретски дио: „Интерпретативно-стилски приступ концерту за кларинет Арона Копланда“
IV ПРЕГЛЕД ЗАВРШНОГ РАДА: Навести кратак садржај умјетничког програма/пројекта и теоретског дијела завршног рада У теоретском дијелу рада кандидат се, поред формалне анализе дјела, бавио и проблематиком извођења концерта, проблемима са којима ће се сусрести сваки извођач који ово дјело жели да изведе на високом умјетничком и техничком нивоу. Кандидат је практични дио рада - реситал, извео уз пратњу клавира.

V ВРЕДНОВАЊЕ ПОЈЕДИНИХ ДИЈЕЛОВА ЗАВРШНОГ РАДА:	
Реситал, који се састојао од композиција различитих епоха и стилова, те веома изазовних техничких и умјетничких захтјева кандидат је извео веома успјешно. Анализи интерпретативно-стилског приступа Копландовог концерта за кларинет, харфу и гудаче кандидат је студиозно приступио истраживши мотиве композитора за стварање дјела, као и вријеме у коме је дјело настало, његове историјске и стилске карактеристике. Поред биографије композитора, те музичких утицаја којима је био подложен како бисмо лакше разумјели дјело, затим формалне анализе концерта, кандидат је велику пажњу посветио проблемима извођења самог концерта, односно рјешавању истих, а све у циљу што квалитетнијег извођења самог дјела.	
VI ЗАКЉУЧЦИ ОДНОСНО РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА/ПРОЈЕКТА	
Кандидат је из одређених аспеката успио да аналитичко синтетичким приступом дође до одређених закључака, драгоцених за сам приступ интерпретацији дела.	
VII ОЦЈЕНА НАЧИНА ПРИКАЗА И ТУМАЧЕЊА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА/ПРОЈЕКТА	
Начин приказа и тумачења у раду је оцењен позитивно	
VIII КОНАЧНА ОЦЈЕНА ЗАВРШНОГ РАДА	
1.	Да ли је рад урађен у складу са образложењем наведеним у пријави теме ДА
2.	Да ли рад садржи све битне елементе ДА
3.	По чему је рад оригиналан допринос науци/умјетности ДА
4.	Недостаци рада и њихов утицај на резултат истраживања/пројекта ДА
IX ПРИЈЕДЛОГ:	
На основу укупне оцјене рада, комисија предлаже:	
-	<u>да се завршни рад прихвати а кандидату одобри одбрана</u>
-	да се завршни рад враћа кандидату на дораду (да се допуни односно измјени) или
-	да се завршни рад одбија.

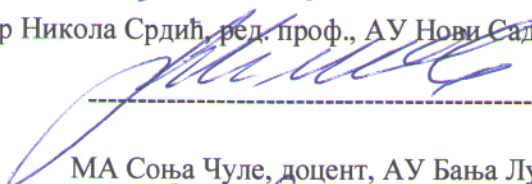
НАПОМЕНА: Члан комисије који не жели да потпише извјештај јер се не слаже са мишљењем већине чланова комисије, дужан је да унесе у извјештај образложење односно разлоге због којих не жели да потпише извјештај.

ПОТПИСИ ЧЛАНОВА КОМИСИЈЕ

Мр Дејан Тркуља, доцент, АУ Бања Лука, председник



Мр Никола Срдих, ред. проф., АУ Нови Сад, ментор



МА Соња Чуле, доцент, АУ Бања Лука, члан



Бања Лука; 26.11.2018.

Прилог 3.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је
мастер/магистарски рад

Изјава 1

Наслов рада: „*Interpretativno-sliški pristup koncertu za klarinet Arona Coplanda*“

Наслов рада на енглеском језику: "Interpretative-styl approach to the concert for clarinet Aron Copland"

ка резултат сопственог истраживачког рада,
ка да мастер/магистарски рад, у цјелини или у дијеловима, није био предлажен за
добивање било које дипломе према студијским програмима других високошколских
установа,
ка да су резултати коректно наведени и
ка да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Беоју Луки 22.01.2019Потпис кандидата
Amir Bakić

Изјава 2

Изјава којом се остварује Академија уметности
Универзитета у Бањој Луци да мастер рад учини јавно доступним

Остварујем Академију уметности Универзитета у Бањој Луци да мој мастер рад, под
насловом:

„Interpretativno-slikski prilog koncertu za Martinet Arona Copland“
који је моје ауторско дело, учини јавно доступним.

Мастер рад са свим прилозима предала сам у електронском формату, погодном за трајно
архивирање.

Мој мастер рад похрањен у дигитални репозиторијум Универзитета у Бањој
Луци, могу да користе сви који поштују одребе садржане у одабраном типу лиценце.

Креативне заједнице (*Creative Commons*), за коју сам се одлучила.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

☒ 3. Ауторство - некомерцијално - без прераде

4. Ауторство - некомерцијално - дијелити под истим условима

5. Ауторство - без прераде

6. Ауторство - дијелити под истим условима

(Могамо да заокружимо само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат
је на полеђини листа).

у Бањој Луци 22.01.2019

Потписан/а дата
Emir Babić

Изјава 3

Изјава о идентичности штампане и електронске верзије
мастер/магистарског рада

Име и презиме аутора: Emir Brkić

Наслов рада: „Interpretativno-stilski pristup koncertu za klarinet Arona Coplanda“

Ментор: Mr. Nikola Srdić

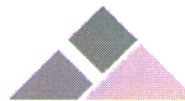
Изјављујем да је штампана верзија мог мастер/магистарског рада идентична електронској верзији коју сам предао/ла за дигитални репозиторијум Универзитета у Беоју Луци.

У Беоју Луци 22.01.2019

Потпис кандидата
Emir Brkić



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
UNIVERSITY OF BANJA LUKA
АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ
ACADEMY OF ARTS



Булевар војводе Петра Бојовића 1а, 78000 Бања Лука; тел/факс: +387 51 348 800; +387 51 348 805
www.au.unibl.org; e-mail: info@au.unibl.org; Рачун: 551-001-00009070-76, UniCredit Bank A.D. Banja Luka

ПОДАЦИ О АУТОРУ ОДБРАЊЕНОГ МАСТЕР/МАГИСТАРСКОГ РАДА

Име и презиме аутора мастер/магистарског рада

Емир Бркић

Датум, мјесто и држава рођења аутора

09.04.1988. Сарајево, БиХ

Назив завршеног факултета/Академије аутора и година дипломирања

Универзитет у Сарајеву/Музичка академија у Сарајеву

Датум одбране завршног/дипломског рада аутора

04.07.2011. године

Академско звање коју је аутор стекао одбраном завршног/дипломског рада

Bachelor muzičkih umjetnosti – klarinet

Академско звање које је аутор стекао одбраном мастер/магистарског рада

Мастер кларинета - 300 ECTS

Назив факултета/Академије на коме је мастер/магистарски рад одбрањен

Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци

Наслов мастер/магистарског рада и датум одбране

„Interpretativno-stilski pristup koncerta za klarinet Arona Coplanda“, 22.12.2018.

Научна област мастер/магистарског рада према ЦЕРИФ шифрарнику

Хуманистичке науке

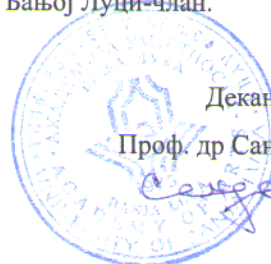
Имена ментора и чланова комисије за одбрану мастер/магистарског рада

1.мр Дејан Тркуља, доцент, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци-предсједник комисије,

2.мр Никола Срдић, редовни професор, Академија умјетности Универзитета у Новом Саду-метнор,

3.мр Соња Чуле, доцент, Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци-члан.

У Бањој Луци, 22.12.2018. године



Декан

Проф. др Санда Додик