

Извештај Комисије за оцену и одбрану докторске дисертације Тијане Б. Илишевић

ПОСТТОНАЛНА МУЗИКА У СВЕТЛУ КОГНИТИВНЕ ТРАНСМЕДИЈАЛНЕ НАРАТОЛОГИЈЕ

1. УВОДНИ ДЕО СА ПОДАЦИМА ПОЧЕВ ОД ПРИЈАВЕ ДО ОДБРАНЕ ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

1.1. Хронологија докторске дисертације

ТИЈАНА Б. ИЛИШЕВИЋ пријавила је тему докторске дисертације бр. 02-14-11/18 од 1. јуна 2018. године под називом: „ПОСТТОНАЛНА МУЗИКА У СВЕТЛУ КОГНИТИВНЕ ТРАНСМЕДИЈАЛНЕ НАРАТОЛОГИЈЕ“

На основу предлога Катедре за Музичку теорију бр. 01-1228/18 од 31. маја 2018. године Веће Факултета на седници од 6. јуна 2018. године донело је одлуку бр. 01-1335/18 од 8. јуна 2018. године о именовању Комисије за оцену испуњености услова за стицање доктората и научне заснованости теме докторске дисертације **ТИЈАНЕ Б. ИЛИШЕВИЋ** под називом: „ПОСТТОНАЛНА МУЗИКА У СВЕТЛУ КОГНИТИВНЕ ТРАНСМЕДИЈАЛНЕ НАРАТОЛОГИЈЕ“, у саставу:

1. др МИЛЕНА МЕДИЋ, доцент,
2. др ЗОРАН БОЖАНИЋ, доцент,
3. др НАТАША ЦРЊАНСКИ, доцент на Академији уметности у Новом Саду.

Наставно-уметничко-научно веће Факултета на седници одржаној 4. јула 2018. године **утврдило је предлог одлуке бр. 01-1553/18 од 6.7.2018. године о усвајању** Извештаја Комисије бр. 01-1507/18 од 2. јула 2018. године за оцену испуњености услова за стицање доктората и научне заснованости теме докторске дисертације и одобравању теме докторске дисертације **ТИЈАНЕ Б. ИЛИШЕВИЋ** под називом: „ПОСТТОНАЛНА МУЗИКА У СВЕТЛУ КОГНИТИВНЕ ТРАНСМЕДИЈАЛНЕ НАРАТОЛОГИЈЕ“.

Сенат Универзитета уметности на седници од 27. септембра 2018. године донео је одлуку бр. 7/421 од 3. октобра 2018. године (наш бр. 01-2199/18 од 5. октобра 2018. године) о одобравању рада на изради докторске дисертације. За ментора именована је др Милена Медић, доцент.

На основу обавештења ментора бр. 01-1628/2-22 од 5. септембра 2022. године и предлога Катедре за музичку теорију бр. 01-1628/22 од 5. септембра 2022. године, Веће Факултета на седници одржаној 7. септембра 2022. године донело је одлуку бр. 01-1706/22 од 8. септембра 2022. године о именовању Комисије за оцену и одбрану докторске дисертације **ТИЈАНЕ Б. ИЛИШЕВИЋ** под називом: „Посттонална музика у светлу когнитивне трансмедиајалне нараторологије“, у саставу:

др **Ивана Илић**, председник Комисије, доцент на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду

др **Милена Медић**, ментор, доцент на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду

др **Драгана Стојановић-Новичић**, члан Комисије, редовни професор на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду

др **Ивана Вуксановић**, члан Комисије, доцент на Катедру за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду

др **Наташа Црњански**, члан Комисије, ванредни професор на Катедри за композицију и теоријско-уметничке предмете Академије уметности Универзитета у Новом Саду

1.2 Научна област докторске дисертације

Докторска дисертација припада научној области науке о музичкој уметности и ужој научној области музичка теорија, за које је матичан Факултет музичке уметности у Београду.

Ментор предметне дисертације је др Милена Медић, доцент на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду. **Компетенције ментора за вођење предметне докторске дисертације одређује 63 остварена бода од минимума 24 бода за тражене М категорије (11-14, 21-24, 31-34, 51) научних радова из уже научне области музичке теорије у протеклих 10 година (2012-2022) према стандарду 9 Правилника о поступку акредитације високошколских установа о условима менторства:**

1. поглавље „Wagners Isolde: Chromatische Exzesse des Dionysischen Mänadismus“, у: *Anlässlich seines 200-jährigen Geburtstags (pripređivač Vanja Pantović, patron Nj. E. Pius Alexander Fischer)*, (Podgorica: Goldbi, 2022), 161-222. ISBN 978-9940-8852-0-5 **(M14)**

2. поглавље „Introduction“, у: Milena Medić (ur.), *Musica movet: affectus, ludus, corpus* (Belgrade: Faculty of Music, 2019), 1-19. ISBN: 978-86-81340-07-3. **(M13)**

3. поглавље „‘It (Music) Comes from Me’: The Passions of (Affective) Voices, (Ludic) Riddles, and (Hysterical) Gestures in Richard Strauss's Opera Elektra“, у: *Musica movet: affectus, ludus, corpus* (Belgrade: Faculty of Music, 2019), 357-382. ISBN: 978-86-81340-07-3 **(M13)**

4. поглавље „Ekphrastic Doubling: A Case Study in The Renaissance Inter-Art Poetics (Marenzio, Petrarch, Botticelli, and the Ancients)“, у: *Music/Image: transpositions, translations, transformations...*, Belgrade: Faculty of Music, 2018, 49-59. ISBN: 978-86-88619-47-9 **(M13)**

5. чланак „From Pain to Pleasure: Troping of the Elegy in the Renaissance Italian Madrigal“, *Muzikologija /Musicology*, br. 22, 2017, 151-175. **(M24)**

6. поглавље „’To ti je tajna moje muzike’: konfiguracije vremena i prostora u muzici Josipa Slavenskog“, у: Ivana Medić (ur.), *Josipi Slavenski (1896-1955). Povodom 120. godišnjice rođenja*, međunarodna kolektivna monografija (Beograd: Muzikološki institut, SANU, 2017), 64-83. ISBN: 978-86-80639-31-4 **(M14)**

7. чланак „Sumatristic Secret of Count Sava Vladislavić's Great Dream: Anamorphic Aim of Theatrical Doublings, An Eccentric Observer, and Regenerative Power of Collective Memory“, *New Sound International Journal of Music*, Vol. 47, No. 1, 2016, 99-119. **(M24)**

8. поглавље „Mocartova Čarobna frula kao kulturalna manifestacija arhetipa inicijacije i Schwarze Gredel“, у: Sonja Marinković i Sanda Dodik (ur.), *Tradicija kao inspiracija* (Banja Luka: Akademija umjetnosti, 2015), 379-390. ISBN: 978-99938-27-16-0 **(M14)**

9. поглавље „Mia benigna fortuna: Scattered Rhymes and Scattered Renaissance

Discourses on (Musical) Melancholy“, у: Miloš Zatkalik, Milena Medić, and Denis Collins (eds), *Histories and Narratives on Music Analysis* (New Castle on Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 137-159. ISBN (13): 978-1-4438-5028-5 ISBN (10): 1-4438-5028-4 **(M13)**

10. поглавље „Тајанствени језик метрополе тишине: радиофонска поема Иване Стефановић, у: Валерија Каначки (ур.), *Језик музике. Музика и религија & Реч и слика. Иконографија и иконографски метод – теорија и примена*, ФИЛУМ, Крагујевац, 2012, 185-190. ISBN: 978-86-85991-44-8 **(M14)**

11. поглавље „The Use of Nostalgia: Pastoral Reminiscences in Alban Berg’s Opera Lulu“ у: Vesna Mikić at all (eds.), *Between Nostalgia, Utopia, and Realities* (Belgrade, Faculty of Music, 2012), 216-228. ISBN 978-86-88619-17-2 **(M13)**

Додатне референце изван тражених М категорија (у износу 25 бодова):

1. научна монографија *Musica ante oculos: ekfrazna i njene vrline enargeia i eklexis u vokalnoj muzici na razmeđu 16. i 17. veka* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2020) ISBN 978-86-81340-28-8 **(награђена наградом Стана Ђурић Клајн за 2020. годину коју Музиколошко друштво Србије додељује за оригиналан научни допринос музикологији) (M41)**

2. научна монографија *Arhetip anime i transformacija stvaralačke svesti od Vagnerove Izolde do Bergove Lulu* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2012) ISBN 978-86-88619-16-5 **(M42)**

3. тематски зборник *Musica movet: affectus, ludus, corpus* (Belgrade: Faculty of Music, 2019) ISBN: 978-86-81340-07-3. **(M17)**

4. тематски зборник *Histories and Narratives on Music Analysis* (New Castle on Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013) ISBN (13): 978-1-4438-5028-5 ISBN (10): 1-4438-5028-4 **(M17)**

5. зборника саопштења међународног научног скупа *Interdisciplinarity of Music Theory: Knowledge of Music between History, Poetics, Theories, and Criticism* (Belgrade: Faculty of Music, 2022) ISBN 978-86-81340-50-9 **(M36)**

6. саопштење са научног скупа штампано у изводу „Typos, Genos, Topos, Pathos: a Sketch of a Possible Genological Theory of Lyrical and the Lyric Species in Music“, у: Marko Aleksić and Milena Medić (editors), *Interdisciplinarity of Music Theory: Knowledge of Music between History, Poetics, Theories, and Criticism*, (Belgrade: Faculty of Music, 2022), 41-41 ISBN 978-86-81340-50-9 **(M34)**

7. поглавље „Суматраистичка тајна великог сњевања грофа Саве Владиславића“, у: Драгана Јовановић (ур.), Бројаница светислава Божића (Нови Сад: Матица српска, 2018), 151-165. ISBN 978-86-80061-60-3 **(M44)**

8. поглавље „Arhetipska interpretacija muzike“, у: Danijela Stojanović i Danijela Zdravić (ur.), *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije* (Niš: BARTF, 2015), 293-300. ISBN 978-86-85239-30-4 **(M 44)**

9. чланак Music is not a language – Interview with Miloš Zatkalik, *New Sound* 42/II, 2013, 5-16 **(M 27)**

2. БИОГРАФИЈА СА БИБЛИОГРАФИЈОМ КАНДИДАТА

Тијана Илишевић је рођена у Београду 1988. године. Основне, мастер и специјалистичке студије завршила је на Факултету музичке уметности у Београду. Докторске академске студије је уписала 2014. године на одсеку за музичку теорију. Своје радно искуство започиње у музичкој школи „Мокрањац“ у Београду 2010. године, а од 2017. године запослена је на Факултету музичке уметности као асистент на Катедри за музичку теорију. Излагала је на међународним конференцијама Музичке теорије и анализе одржаним у организацији Катедре за музичку теорију ФМУ 2017. и 2019. године. Радове је излагала такође на интернационалној конференцији у организацији интернационалног Друштва за музичку анализу (The Society for Music Analysis /SMA/), одржаној у Саутхемптону 2019. године (SotonMAC2019) и на XIX интернационалној конференцији Музичке анализе и теорије у организацији италијанског Друштва за анализу и теорију музике (Gruppo Analisi e Teoria Musicale /GATM/) у Салерну. Објавила је радове у часописима *Нови звук* и *Зборник радова академије уметности*. Члан је Српског друштва за музичку теорију.

Објављени и изложени научни радови:

1. “Teleological strategies in *Octandre* by Edgard Varèse”, *International Journal of Music New Sound*, No. 50, 2017, 197–216. UDC: 788.087.3.
2. “Valcer kao jedan od prostora groteske u delima Alfreda Šnitkea”, *Zbornik radova Akademije umetnosti Novi Sad*, Br. 6, 2018, 117–134. DOI:10.5937/ZbAkUm1801117I.
3. “It’s Time for Silence! – Aspects of Time and Silence in Krzysztof Penderecki’s *Dimensions of Time and Silence*”, *Musica Movet: Affectus, Ludus, Corpus*, Milena Medić (ur.), Belgrade: The Faculty of Music, 2019, 187–194. ISBN 978-86-81340-07-3.
4. “Linearity and Temporality as Manifestations of Teleological Strategies in Symphony No. 2 of Witold Lutosławski”, рад изложен на међународној конференцији Society for Music Analysis, одржаној на Универзитету у Саутхемптону – SotonMAC2019, 2019.
5. “It is, Actually, Crystal Clear!”, рад изложен на тринаестој бијеналној међународној конференцији Музичке теорије и анализе *Music & Spatiality*, одржаној у организацији Катедре за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду, 2019.
6. “Types of temporalities in the works of Edgard Varèse”, рад изложен на XIX интернационалној конференцији Музичке анализе и теорије у организацији италијанског Друштва за анализу и теорију музике (Gruppo Analisi e Teoria Musicale /GATM/) на конзерваторијуму Giuseppe Martucci у Салерну.

3. ДЕТАЉНА АНАЛИЗА ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

3.1. Општи подаци о докторској дисертацији

Докторска дисертација спец. Тијане Б. Илишевић, под насловом „**Посттонална музика у светлу когнитивне трансмедијале наратологије**“, укупног је обима од 684.598 карактера. Писана је ћириличним писмом, фонтом Times New Roman, величине слова 12, у прореду 1,5. Насловна страна на српском, насловна страна на енглеском, стране са апстрактном на српском, стране са апстрактном на енглеском језику, те стране са садржајем, нумерисане су римским бројевима i-viii. Стране од Увода до Биографије ауторке нумерисане су арапским бројевима 1–345. Дисертација садржи 451 подножну напомену, 18 схематских приказа, 2 графичка приказа, 2 табеларна приказа. Библиографија (стр. 315–344) броји 458 јединица примарних и секундарних извора, на српском, енглеском, хрватском, француском и немачком језику. Докторска дисертација садржи Прилог 1 као посебну књигу са обележеним комплетним партитурама анализираних композиција, при чему је Друга симфонија Витолда Лутославског одвојени део Прилога 1 као засебна књига због димензија партитуре.

Докторска дисертација „**Посттонална музика у светлу когнитивне трансмедијалне наратологије**“ је конципирана у четири дела уоквирена Уводним и Закључним разматрањима. Док прва два дела постављају теоријско-концептуални и теоријско-методолошки оквир когнитивне трансмедијалне наратологије и антиципирају његов потенцијал за музичку анализу, докле трећи део отвара интердисциплинаран простор за сусрет са музичком теоријом у погледу на кључне категорије музичког времена, соноризма и звучних маса и начина остваривања циљева у посттоналној музици, као и на слушно-аналитички потенцијал теоријске поетике заплета. У четвртном делу претходне теоријско-концептуалне нити конвергирају у интерпретативне анализе одабраних девет композиција Едгара Вареза, Витолда Лутославског и Кшиштофа Пендерецког.

3.2. Приказ појединачних поглавља докторске дисертације:

Уводна разматрања (стр. 1–11) полазе од идеје *акције* коју је Витолд Лутославски имао на уму када је говорио о специфично музичким заплетима у својим делима у којима поступа са звучним масама. Суштина ове идеје у динамизму и процесивности определила је на самом почетку дистанцирање приступа предметне дисертације од увреженог научног става о статичности, неусмерености и спацијаности ове врсте музике као резултата примењеног композиционог поступка. У наставку се контекстуално разматра термиолошка одредница посттонално (са и без црте) у широком спектру означавања у теоријском дискурсу од музике импресионизма и атоналне музике до авангарде, и од тријадичне посттоналности и центричне

или дијатонске посттоналности до посттоналности засноване на агрегатима, кластерима и звучним масама. Заузима се став о употреби термина посттонално без цртице и препознаје примарни значај телеолошке темпоралности, интонационе центричности и релацијске асоцијативности у начину структурације музичког тока утемељеног у поступку рада са звучним масама. У критичком осврту на постојеће теоријско-аналитичке приступе посттоналној музици звучних маса констатује се непостојање свеобухватнијег методолошког оквира за развијање стратегије слушања и разумевања значења услед усредсређености на појединачне аспекте ове музике: форма, структура, текстура, тембр. Односно, предлаже се теоријско-методолошки оквир когнитивне трансмедијалне наратологије јер постулира категоријалну секвенцу наратив–наративност–наративизација као трансмедијални, комуникациони и перцептивно-когнитивни модел тако да наглашава каузално-телеологичну темпоралност и догађајност као темељна поетичка начела наратива. На завршетку уводних разматрања даје се преглед проблематике сваког појединачног дела предметне дисертације.

Први део дисертације (стр. 12–41), насловљен **Трансмедијално наратолошко поље**, конципиран је у три поглавља у оквиру којих се разматрају концепти медија и трансмедијалности, као и наративни потенцијал саме музике као невербалног медија. У првом поглављу насловљеном *Концепт медија и његова флексибилност у трансмедијалној наратологији* (стр. 12–18) полази се од постструктуралистичког преврата у разумевању наратива у правцу могућности његовог разматрања изван традиционално условљене позиције наратора који говором прича причу те последично изван вербалног медија изражавања. Увођењем нових концепата као што су акција, лик, догађај, перспектива, тачка гледишта, захваљујући дистингвирању дијегетске (нараторске) и миметске (репрезентационе) наративности, категорија наратива односно наративности као капацитета бивања наративом задобили су трансмедијалну могућност, што значи независност од (вербалног) медија изражавања те потенцијал реализације у театру, филму, перформативности, музици, визуелној и дигиталној уметности. Миметска наративност се, због усредсређености на репрезентацију темпорално-каузалне догађајности, узима као полазни тип наративности. Имајући у виду то да трансмедијална наратологија интегрише медијалност и наративност реконцептуализујући темељне категорије и појмове изван граница вербалног и књижевног искуства. (према Вернеру Волфу), концепт медија се узима као *семиотичко окружење* (према Дејвиду Херману), *семиотички облик изражавања* (према Мари-Лори Рајан), односно као *супстанца наративног израза* (према Симору Четману). У другом поглављу насловљеном *Концепт трансмедијалности: трансмедијални феномени као независни од специфичног медија* (стр. 18–37), сачињеном од четири потпоглавља, концепти медија и наратива се филтрирају кроз концепт трансмедијалности који подразумева

могућност појаве истог феномена, какав је наратив на пример, кроз различите медије. Концепт трансмедијалности се изоштрава у разлици спрам концепта интермедијалности, и то две његове манифестиције (према Ирени Рајевски и Вернеру Волфу): *интракомпозиционе интермедијалности* која подразумева појаву неког феномена истовремено између два или више медија у једном артефакту као семиотичком комплексу, и *екстракомпозиционе интермедијалности*, конкретно, *интермедијалне транспозиције* која подразумева трансфер феномена из једног медија у други. Трансмедијалност онда обухвата медијски неспецифичне, то јест од медија независне феномене тако да сам феномен задржава аутономију. Такав феномен је онда трансмедијалан (Вернер Волф у том смислу наводи могућност наративности такође у инструменталној музици). У потпоглављу *Наратив као трансмедијални феномен* (стр. 23–27) продубљују се теоријска гледишта Клода Бремона, Вернера Волфа, Симуре Четмена о трансмедијалности наратива и његових елемената (лик, догађај, ситуација) у правцу гледишта о наративу као *текстуалном чину (ре)презентације*, као *менталној слици света настањеног ликовима и догађајима а коју гради интерпретатор* и одатле као *спознајном обрасцу независном од означитеља* (Мари-Лори Рајан). У наредном потпоглављу *Наративност као капацитет бивања наративом* (стр. 27–30) разматрају се начини на које се наративност може остварити на релацији аутор-реципијент (Мари-Лори Рајан). То је, са позиције аутора, као својство *поседовања наративности* односно да се буде способан да се наративна скрипта побуди код реципијента, а, са позиције реципијента, као капацитет *бивања наративом* односно да у уму реципијента успе да се активира наративна скрипта. Утврђује се линија Рајан по којој се, ако су за наратив као структурирану употребу материјалних знакова неопходни и *дискурс* као семиотички кодиран текст и *прича* као ментална репрезентација са одређеним значењем, наративност остварује на нивоу приче као когнитивно-семантички конструкт, и то у већој или мањој мери, чиме је онда отворена могућност и за импликацију музичке наративности. У трећем потпоглављу *Когнитивна и текстуална основа наратива: наратив као ментална репрезентација и медијација, и наратив као текст* (стр. 30–35) поентира се, пратећи гледишта Ларса Елестрома и Мари-Лори Рајан, интерактивна улога читаоца и слушаоца у конституисању наративности самог наратива, који се онда двоструко показује, у светлу перцепције текстовних својстава и когниције процеса семиозе, медијације и репрезентације. Четврто потпоглавље *Наративизација као читалачка стратегија (перцепција и когниција) и аналитичка интерпретација (херменеутика)* (стр. 35–37) смешта сада у први план сам реципијентов когнитивни унос као чин наративизујуће интерпретације који је, међутим, као интракомуникационо подручје увек делом условљен и менталним ентитетима (ранијим семиотичким процесима) ускладиштеним у интерпретаторовом претходном искуству као екстракомуникационом подручју (Ларс Елестром). Елестромов интерпретатор се тако открива као Рикеров делатни чинилац који је улетен у причу и њену

праисторију. Концепт наративизације као интерпретативне стратегије којом се текст чита као наратив затим се разматра у теорији Монике Флудерник. У трећем поглављу *Наративни потенцијал музике: приступи музичкој наративности* (стр. 37–41) даје се широк видокруг постојећих теоретизација (од Ентонија Нјукома и Фреда Еверета Мауса преко Марте Грабоч до Барјрона Алмена и Николаса Рејнолдса) наративних стратегија у инструменталној и програмској музици, музике као наратива, музичког наратива, музичке наративности, наративности у музици, наративних архетипова, акције и наратива у музици, или пак негирања таквих могућности за музику. Циљ осврта на традицију музичке наратологије је контекстуалне природе јер се тежи да се наспрам ове позадине фокусирају трансмедијални наратолошки когнитивни модел за наративност посттоналне музике звучних маса будући да као услов потенцира степен испуњености збивањима, представљених по (ре)организованом временско-каузалном реду и циљно оријентисаних помоћу извесних делатних актера као и кроз избор тачке гледишта.

Други део дисертације (стр. 42–79), насловљен **Свет приче**, осмишљен је у четири поглавља у оквиру којих се разрађују темељни наратолошки појмови и концепти помоћу којих ће се руководити аналитичко-интерпретативни поступак. Прво поглавље *Темељни појмови: наратив, прича, фабула, сиже, радња* (стр. 42–52) поставља историјски оквир сининимне, диференциране и екстензиране употребе насловљених појмова али и других сродних појмова, у распону од руског формализма (Владимир Проп, Виктор Шкловски, Борис Томашевски) преко француског структурализма (Цветан Тодоров, Пол Рикер, Жерар Женет, Сејмур Четмен) до постструктуралистичких наратолошких и когнитивистичких приступа (Волф Шмид, Мари-Лори Рајан, Х. Портер-Абот, Хилари Даненберг, Питер Брукс, Дејвид Херман, Јоханес Ајзенхут, Александар Пејчић и др.). Ово поглавље осветљава постојање извесног степена консензуса с једне стране у дефиницији *наратива* као импликације *приче* (која укључује ликове, догађаје, простор-време; постоји у фабуларно-хронолошкој и сижејно-каузалној димензији; интенционално је структурирана у некој конкретној форми заплета; читалачки и аналитички је накнадно изведена као ментална реконструкција и синтеза значења и смисла) и с друге стране у дефиницији *дискурса* (као материјалне – текстуалне, говорне, медијске – репрезентације приче). Друго поглавље *Концепт света приче* (стр. 52–69) полази од гледишта Дејвида Хермана, Жана Ноела Тона, Мари-Лори Рајан о когнитивној трансмедијалности светова призваних и обликованих причом пошто су светови прича у основи ментална представљања, моделовања и довршења на страни тумача, – егзистената, догађаја, ситуација, време-просторног јединства саме приче а изван матичне теориторије вербалног језика. У првом потпоглављу *Време-простор* (стр. 55–59) гледиште о свету приче се разматра најпре кроз концепт јединствене време-просторне конфигурације или хронотопа (Михаил Бахтин, Џон Пиер, Сабине Букхолц, Манфред Јан),

потом кроз дистинкцију темпоралности на нивоу приче (хронологија) и темпоралности на нивоу дискурса (временска преуређења: антиципација/пролепса, ретроспекција/аналепса) (Моника Флудерник, Џералд Принс, Жерар Женет, Кен Ајрленд, Мајр Стајнберг), затим, с овим у вези, кроз позицију *између* временских преуређења а која се може манифестовати као одгађање (у домену пролепсе), куриозитет и изненађење (у домену аналепсе) према Мајру Стајнбергу. Најзад, гледиште о свету приче се сагледава кроз концепт простора (из угла наратива, текста, контекста) где се као најбитнији издвајају наративни аспекти које наводи Мари-Лори Рајан, међу којима просторни оквир, просторна поставка, простор приче, простор имагинације читаоца, простор универзума, јер се показују као услови наративизације на страни читаоца. Друго потпоглавље *Лик* (стр. 59–66) је усмерено на проблем оних функционалних фактора који су са становишта светова приче као *могућих светова* (Мари-Лори Рајан) носиоци и усмеривачи развоја, промена и преображаја догађаја, и чију *карактеризацију* читалац реконструише и учитава (Фотис Јанидис) кроз текстуално-читалачки вођен процес менталне *синтезе лика* (Јенс Едер, Ури Марголин), по чему се онда ови агенти догађајности као наративизовани карактери откривају у светлу когнитивних трансмедијалних феномена. Посебна пажња се посвећује динамичко-трансформационом моделу лика који према актанцијалном моделу Ан Иберсфелд развија Александар Пејчић на основи стратификације и диференцијације лика на опште актанте на дубинском нивоу (субјект, објект; помоћник, противник; пошиљалац, прималац), преводљиве у делатне фигуре на површинском нивоу (субјект, коректор, интригант, режисер, окидач, објекат и статична фигура посматрача или коментатора), а које, носећи радњу, регулишу структуру и одређују тип заплета. Треће потпоглавље *Догађај* (стр. 67–69) је усмерено на још један неопходан услов наративности а то је промена стања као догађај у које је уплетен лик, у неком временском поретку света приче. Степен пораста и нивои догађајности се разматрају с обзиром на процену *релевантности*, *непредвидљивост* одступања од наративне норме, *упорност* у смислу последица по лика, *иреверзибилност* почетног стања и *непоновљивост* истих промена стања (Волф Шмид). У трећем поглављу *Поетика заплета* (стр. 69–76) образлажу се типови заплета по структурним и семантичко-симболичким критеријумима које је поставио Александар Пејчић у односу на број фигура субјекта, њихове активности и циљеве унутар једноставног или сложеног заплета. Унутар првог потпоглавља *Структурна типологија заплета* (стр. 69–73) објашњава се осам структурних типова заплета (линеарни, степенести, етапни, спирални, вертикални – као једноставне структуре заплета са једном фигуром субјекта; паралелни, лепезасти и звездасти – као сложене структуре заплета са више фигура). Унутар другог потпоглавља *Семантичка типологија заплета* (стр. 73–76) даје се опис седам семантичких типова заплета (лудички, ритуални, судски, енигматски, агонички, циклични и заплет стицања), при чему се фокус расправе усмерава ка оним типовима који се

показују као преовладавајући у анализираним композицијама (агонички, ритуални, лудички и судски тип). Најзад, четврто поглавље *Методолошке примене у музичкој анализи* (стр. 76–79) отвара питање начина на које посттонална музика која остуа са звучним масама може активирати наративну скрипту односно подстаћи наративизацију у уму слушаоца и аналитичара тако да у диференцираним улогама звучних маса чује карактерне фигуре, у сударањима, пробијањима, трансмутацијама и другим интераговањима звучних маса препозна промене стања као догађаје и ово, са оствареном врстом и нивоом временског усмерења и циља, разуме у смислу структурног и семантичког типа заплета.

Трећи део дисертације (стр. 80–140) насловљен **Свет звучних маса** је пандан претходном делу и сачињен је из четири поглавља у којима се разрађују концепти музичког времена, звучних маса и циљева, и спроводи њихова за анализу корисна типологизација на основи прецизно дефинисаних критеријума. У оквиру првог поглавља *Концепт музичког времена* (стр. 80-99), а унутар њењеговог првог потпоглавља *Типови музичког времена и формалне организације у посттоналној наспрам тоналној музици* (стр. 80-93), детаљно се разлаже теорија музичког времена коју је дао Џонатан Крамер а у чијој је основи дистинкција принципа *линеарности* (или процесивности) као постајања (раста, развоја, преображаја) и *нелинеарности* (или непроцесивности) као постојања и спацијалности, при чему линеарност управо имплицирајући телеолошко слушање сугерише могућност разумевања музичког тока пре као каузално-сижејног склопа звучних догађаја него као фабуларне хронологије догађајног суседства. Међу издвојеним типовима линеарног времена а који се доводе у везу са врстама формалне организације које разабире Никша Глиго — и то циљно-усмерено линеарно време са традиционалним тоналним формама затвореног типа или тзв. архитектонским схемама, док вишеструко-усмерено или гестурално линеарно време и неусмерено линеарно време са индивидуализираним формама затвореног типа у којима се примарни идентитет конститутивног појединачног губи у корист квалитета општег па се сваки пут компоњују испочетка — увиђа се да музику звучних маса карактеришу друга два поменута типа временитости, пре свега вишеструко усмерено линеарно време али и неусмерено линеарно време. Почивајући на стратегијама временског *преуређења* и карактеристици композиторовог осећаја *сваки пут испочетка* за форму, ова два темпорално-формална типа процесивности траже премештање акцента са чујне перцепције на аналитичарско-слушну когницију. У другом потпоглављу *Ментална синтеза времена у музици на страни слушаоца* (стр. 93-99) призива се гледиште Анрија Бергсона о унутрашњем или доживљеном времену које протиче у вишеструким и различитим ритмовима трајања односно промене, а што претпоставља когнитивну синтезу квалитативне хетерогене вишеструкости трајања. Ово Бергсоново гледиште се даље продубљује схватањем Воласа Берија о хијерархијским нивоима вишеструких квалитативних токова промена али и

процесима раста и опадања интензитета тензије. Поентира се да је квалитативна вишеструкост токова, различито усмерених и то ка истим или различитим циљевима као тачкама разрешења тензије, препознатљива карактеристика посттоналне музике звучних маса због чега *ментална синтеза слушаоца* или *енергичан напор анализе слушаоца* (по Бергсону), односно *постмодерни став слушања* (по Крамеру), носи пресудност за разумевање значења дела а онда и интерпретацију. Друго поглавље ***Концепт звучних маса и соноризма, типологија звучних маса*** (стр. 99-122) усредсређено је на централни предмет дисертацијског испитивања — феномен звучне масе — који се најпре историјски контекстуализује у вези са тенденцијом ка *соноризму* или *сонористици* (што према Јузефу Хомињском, творцу термина, није исто као импресионистички звучни колоризам или колористика). Ради се наиме о интересовању композитора — етиолошки од италијанских футуриста и Едгара Вареза, а специфично код представника нове пољске музике у периоду од педесетих до седамдесетих година 20. века — за потпуно нове могућности синергије текстуре (не само у смислу различите артикулације, динамике, регистра и ритмичког трајања) и тембра (не само у смислу функције инструментације и оркестрације) већ обе као врсте *надкатегорије* (тембр према Антону Проснаку, текстура према Рандолфу Фоју) или *метадимензије* (тембр према Натали Еролд, Мајклу Клајну). Из такве синергије произлази нов начин структурирања звука по себи, кинетичких процеса и музичког времена, а то је сасвим изван традиционалних појетичких норми компоновања са примарним параметрима попут тонских висина, мелодије, ритма и хармоније. Резултат новог композиционог приступа звучним вредностима музичког материјала су звучна поља, блокови или масе (према Данути Мирки). Међутим, тај је приступ, упркос извесној чујној сличности музици Ђерђа Лигетија и Јаниса Ксенакиса, у основи потпуно различит од поступка микрополифоније и математичке стохастике. Полазећи од две текстурно-тебровске категорије које одређује Хомињски, а то су хомогене и полигене звучности, затим од текстурних стратума које Ана Масловјец диференцира као *текстурни слој* и *текстурни блок*, а Валас Бери као *текстурну линију* и *текстурни глас*, те од тембралних ефеката звучних циљева (хетерогеност, аугментација, емергенција тембра) које разабире Грегори Сандел, Тијана Илишевић прониче у парадигматске начине формирања звучних маса одабраних композиција као новог начина организовања музичког времена и простора, хоризонталне, вертикалне, чак дијагоналне димензије дела. На основу питања тембровске сродности или несродности инструмената и броја деоница који гради звучну масу, Илишевић развија, објашњава и табеларно приказује типологију звучних маса имајући у виду три хијерархијска нивоа (раван или текстурни слој једне деонице, блок више текстурних слојева и надблок више текстурних блокова). У исто време се руководи према два критеријума: перцептивном (означен бројевима) који се тиче истоветног обликовања – динамиком и/или ритмом, артикулацијом, тонским садржајем – текстурних слојева који улазе

у састав звучне масе као текстурног блока (хомогени типови 1 и 2), и КОГНИТИВНОМ (означен словима) који се тиче спознавања истог циља ка којем су процесивно усмерени блокови и надблокова у чијем обликовању звучна маса учествује (хомогени типови А, Б и В), чак и онда када перцептивни критеријум није задовољен а то је у условим различитог обликовања текстурних слојева сродних или несродних инструмената но усмерених ка истом циљу (хетерогени типови А и Б). Сврха ове типологије је поставка методолошког темеља за анализу начина изградње, делатности и релација звучних маса, њихових текстурно-тембралних промена, преображаја, динамизма и циљно усмерених прогресија, као и тумачење наративних капацитета таквих вишеструко усмерених прогресија ка једном или више циљева и на једном или више хијерархијских нивоа, речју, капацитета да артикулишу извештај тип догађајне акције која се онда, на структурном и семантичком нивоу, може разумети као одређени тип заплета. Иако је у претходним поглављима, у различитим проблемским контекстима, већ било постављено питање циља, у трећем поглављу насловљеном **Концепт циља** (стр. 123–134) ово питање добија поенту с обзиром на посебну разраду врста, услова и начина на које се циљеви испуњавају у посттоналној музици, и фактора који у томе могу учествовати. У првом потпоглављу *Врсте, услови и начини испуњења циљева у посттоналној музици* (стр. 123–127) полази се од премисе Кристофера Хејстија и Валаса Берија да је доживљај музичког времена неодвојив од перцепције усмерености музичког кретања, смена стања различитих квалитета, догађајних промена ка извесним циљним тачкама. Другим речима, проблем циљева у музици је нераскидиво повезан са чињеницом усмерености музичког тока и протока, те смене тензије и релаксације. Посебно је питање да ли се и како они остварују у посттоналној музици, у условима лишености функционалних тоналних упоришта. Чак и када је могућност перцепције нарушена могућа је контекстуална когнизација извесних универзалних телеолошких образаца делатних испод површине који подстичу доживљај циља као завршетка: антиципацијом, доласком или ретроспекцијом (према Кристл Пиблс); доласком, тематским повратком, симетричном равнотежом и разрешењем (према Милошу Заткалику); доласком, сегментацијом, јачином (према Леонарду Мајеру). У другом потпоглављу *Остварење циљева помоћу комплетирања хроматских агрегата* (стр. 128–129) разматра се како употреба хроматског тотала у форми агрегата чијим се линеарним или нелинеарним, симултним и готово-симултаним комплетирањем постиже учинак завршетка и релаксације, тако и разноврсне функције које хроматски агрегати уопште могу имати у композицији (закључна, прелазна, експресивна, идиосинкратичка). У трећем потпоглављу *Други музички ентитети који дефинишу циљеве* (стр. 130–134) дискутује се о другим скуповима или класама одређених музичких елемената као музичким догађајима чијим се комплетирањем, са последњим елементом скупа као тачком доласка, уједно достиже циљ и разрешење тензије у

оквиру целине или дела композиције. Звучне масе као једни такви скупови, али и скупови класа тонских висина унутар неке звучне масе, функционализују се у оно што су Лутославски и Варез у својим сонористичким поетикам именовали као *кључне идеје*, односно као *основа унутрашње структуре*, метафорички асоцирајући на тај начин на статус теме или мотива и на улогу репризног повратка у традиционалној тоналној музици. Указује се на битност увида у промене тонског садржаја звучних маса и размене тонског садржаја између звучних маса за разумевање њиховог кретања, развитка, преображаја, уодношавања једних са другима током композиције. Најзад, у четвртном потпоглављу *Потенцијал поетике заплета: могућности методолошке примене у чину слушања и аналитичкој интерпретацији музике звучних маса* (стр. 134–140) два, за посттоналну музику звучних маса, карактеристична типа времена, вишеструко усмерено линеарно време и неусмерено линеарно време, доводе се у везу са дубинском каузалном димензијом у првом случају, односно са површинском хронолошком димензијом композиције у другом случају, а ове се пак односе на време приче односно време дискурса. Посебно вишеструко линеарни време може артикулисати сложен заплет или радњу сачињену од више заплета, у којима једна или више звучних маса усмерених ка остварењу циља могу понети улогу одређеног делатног лика-фигуре или више њих и ступати у односе наклоности или пак препреке и проблеме ка локалном циљу на површинском или глобалном циљу на дубинском нивоу. При томе услов догађајности контекстуално поставља свака појава која, доносећи прекид, трансмутацију, преусмерење, убрзање или успорење, усмерава даљи развој. Сугерише се да је површинска, хронолошка димензија (време дискурса) са фигурама критеријум за одређење структурног типа заплета, док је дубинска, каузална (време приче) с препрекама и проблемским чворовима критеријум за разумевање семантичког типа заплета. Антиципира се присуство линеарног, вертикалног, степенастог, лезастог и звездастог структурног типа заплета, односно доминација ритуалног и агоничког семантичког типа са примесама лудичког и судског семантичког типа, у анализираном корпусу музике звучних маса.

Четврти део дисертације насловљен **Сонористичке поетике заплета звучних маса** (стр. 141-310) конвергира све претходно изложене и разрађене теоријско-концептуалне нити у аналитичко-интерпретативном приступу музике звучних маса Едгара Вареза, Витолда Лутославског и Кшиштофа Пендерецког. Три поглавља овог дела, појединачно посвећена сваком од поменуте тројице композитора (*Едгар Варез*, стр. 141–194; *Витолд Лутославски*, стр. 195–267; *Кшиштоф Пендерецки*, стр. 268–310), на истоветан начин су конципирана. Потпоглављима, у којима се појединачно и детаљно разматрају одабране њихове композиције, претходи уводно потпоглавље у којем се образлажу темељна појетичка и естетска начела као и концепти композиторовог проседеа и поступка компоновања, затим типови и формалне функције звучних маса, врсте циљева и начини њиховог остварења, те

употреба хроматских агрегата. Код Вареза се као темељне појетичке концепције и концепти издвајају: звучна маса као еманципациован звук, спацијални покрет, тембровски диференциране зоне интензитета, звучна маса као пројекција хоризонталне равни или линеарног кретања тонског садржаја извесне зачетне ћелије у вертикализовану структуру, израћање звучне масе из експанзије једне идеје или основе унутрашње структуре у звучни простор, интелигентан звук који слободно осваја отворен звучни простор и креира форму налик кристалу, интегралу, октандру, хиперпризми. Код Лутославског се као темељни концепти и концепције истичу: акција или музички заплет, уводни-наративни-транзиторни-закључни одсек, звучне масе као носиоци идеје унутрашње вредности, текстурна алеаторика, макроритмички ачелерандо, двоставачна или дводелна форма са тежиштем на другом ставу или делу Најзад, код Пендерецког се наглашавају: тембровски систем, текстурни систем, кластери, глисанда, ефекат продувавања, комплексан сонористички систем, звучни тотал, алеаторика тонске висине и ритма. Композиције које се у засебним потпоглављима минуциозно анализирају с обзиром на типологију звучних маса, временитости, циљева и хроматских агрегата, и тумаче у погледу на структурне и семантичке типове заплета су:

Едгар Варезе: *Хиперпризма* (стр. 154–167), *Октандр* (стр. 168–179) и *Интеграл* (стр. 180–140)

Витолд Лутославски: *Друга симфонија* (стр. 203–224), *Књига за оркестар* (стр. 225–245) и *Дупли концерт* (стр. 246–267)

Кшиштоф Пендерецки: *Димензије времена и тишина* (стр. 272–283), *О природи звука бр. 1* (стр. 284–299) и *О природи звука бр. 2* (стр. 300–310).

У **Закључним разматрањима** (стр. 311–314) се сумирају постигнути резултати истраживачког поступка и даје завршни компаративистички преглед поетика заплета звучних маса којим се потенцира смисаона сврсисходност когнитивне трансмедијалне визуре образаца заплета за проширење хоризонта слушања и разумевања посттоналне музике која поступа са звучним масама.

4. ОЦЕНА ОСТВАРЕНИХ РЕЗУЛТАТА

Докторска дисертација Тијане Б. Илишевић „**Посттонална музика у светлу когнитивне трансмедијалне наратологије**“ представља теоријско-методолошки и аналитичко-интерпретативно чврсто утемељен рад чији вредан научни допринос разумевању поетике и логике изабране оријентације посттоналне музике лежи у поставци сасвим особене херменеутичке матрице која циља на то да на нов начин уреди поље посттоналног поступка

рада са звучним масама. До ове матрице се долази интердисциплинарном методологијом која испитивање посттоналне музике смешта у простор *између* иманентног и трансцендетног приступа музици, са нагласком не на апликацији или пукој примени категорија и метода трансмедиијалне нартологије на посттоналну музику него супротно томе, на импликацији у смислу њиховог развијања оправдано подешеног и усмераваног према самом наротивним текстуалним својствима предметних композиција као музичких чињеница и наротивизујућем капацитету слушаоца/аналитичара. У светлу тога, главне хипотезе дисертације показале су се у теоријско-аналитичком испитивању као научно вредни увиди:

-посттонална пракса музике звучних маса не почива ексклузивно на принципу статичности, непокретности те није лишена извесне линеарности и циљног усмерења (телеологичности) због чега би јој се, као што се у научној мисли уобичајено чини, приписала искључива вредност спаијалности а наротиван капацитет тумачио с обзиром на просторну димензију тонских висина;

-кохеренција музике звучних маса почива напротив такође на потенцијалу временских и каузалних односа, преуређења и промена класа тонских висина, скупова класа тонских висина али и кластерских формација као градивних јединица и референцијалних центара на различитим структурним нивоима, и нарочита временска природа ове праксе посттоналне музике се реализује на темељу различито остварених циљно усмерених процеса;

-одсуство општег методолошког оквира који би пружио перспективу слушања и стратегију разумевања и тумачења може се превазићи на интердисциплинаран начин помоћу категорија, концепата и метода когнитивне трансмедиијалне нартологије као хеуристичких и херменеутичких оруђа;

-темељна категоријална секвенца — наротив-наротивност-наротивизација — троструко је реконцептуализована у дисциплини когнитивне трансмедиијалне нартологије: с једне стране, наротива у трансмедиијалан феномен с обзиром на његову независност од фигуре наратора и од вербалног медија презентације (медијска неспецифичност); с друге стране, наротивности у комуникациони модел с обзиром на релацију аутор (пошиљалац) – дело (порука) – читалац/слушалац/аналитичар (прималац), где је потенцијал наротивности одређен испуњеношћу агента и збивањима и перспективизованом или циљно оријетнисаном догађајношћу; с треће стране, наротивизације у емергентан когнитиван образац с обзиром на фокус на читаоца/слушаоца/аналитичара који, на основи текстуалних својства али и квалификованог чина перцепције, може остварити менталну синтезу догађајности и онда, на основи пређашњег образовног и сазнајног искуства, испољити капацитет конверзије темпорално-каузалне логике догађајности у структуру и семантику заплета; као таква, ова

секвенца се показала плодотворном за разумевање догађајних релација и процеса звучних маса;

-звучне масе, будући различито изграђене у текстурном, тембровском, артикулационом смислу, са различитим степеном самосталности, и исто тако различито међусобно уодношене на различитим хиерархијским нивоима (у текстурном смислу: раван/слој, блок, надблок; у просторно-временском смислу: површински-хронолошки ниво *времена дискурса* и дубински-каузални ниво *времена приче*) — отварају могућност за метафоричко-концептуалну активацију у слушаочевом уму слике (или скрипте) лика/ликова као активног/активних делатника који управља/ју звучним збивањима и њиховим вишеструким временитим менама, правцима и циљевима;

-понуђена нова типологија звучних маса, циљно усмерених процеса и временитости као и самих циљева, а заснована на разлучености перцептивних и когнитивних критеријума, омогућава консолидацију анализе начина на коју су време и простор, равни, болокови и надблокови, те догађајни процеси (*акције*) појединачне композиције која поступа са звучним масама организовани, пружајући тако основу и за препознавање и разумевање структурног и семантичког типа заплета;

-реализован је потенцијал теоријске поетике заплета са својим појмовима, експланацијама и типологијом као методолошког оквира за квалификовани чин слушања и разумевања посттоналне сонористичке оријентације музике засноване на раду са звучним масама.

5. КРИТИЧКИ ОСВРТ РЕФЕРЕНАТА

Оригиналност докторске дисертације под називом „Посттонална музика у светлу когнитивне трансмедијалне наратологије“ огледа се у неколико значајних елемената. Наиме, кандидаткињи полази за руком да споји наизглед „неспојив“ аналитички објекат и аналитички ракурс. Фокусирајући се на дела посттоналне музике звучних маса из опуса Вареза, Лутославског и Пендерецког, она отвара питање њихове процесуалности и телеологичности, тј. усмерености ка циљу, нудећи наратолошке интерпретације и одговоре „на питања у којој мери је посттонална музика звучних маса способна да у уму слушаоца или аналитичара активира универзалне обрасце наратива и наративности, и на које начине она ово постиже.“ За потребе ове анализе, кандидаткиња утврђује универзални наративни модел који је у исто време и трансмедијалан и когнитиван, што дискурс води у правцу универзалних принципа које дефинише теорија комуникације и информације, али и ка утврђивању менталних образаца који објашњавају недискурзивна и апстрактна подручја у која спада и музика. У том смислу, кандидаткиња методолошки суверено и утемељено излаже

текст путем дедукције, одредивши као полазну тачку широко поље трансмедијалне наратологије у коме се одвија термилошка диференцијација на линији наратив (продукт) – наративност (процес) и наративизација (перцепција и интерпретација). Потом је у фокусу музичка наративност кроз дефинисање темељних појмова, основних елемената приче и прагматичне примене у музичкој анализи. Аналитички ракурс се сужава сагледавањем феномена звучне масе кроз концепт музичког времена, где кандидаткиња уз изванредну акрибију имплементира таксономију типова звучне масе, и нуди телеолошко сагледавање елемената посттоналне музике, као и концепт заплета у перцепцији и анализи. Најзад, кроз конкретне примере из опуса три композитора, подржане аналитички детаљно, педантно и прегледно опремљеним интегралним партитурама анализираних дела датим у Прилогу 1 докторској дисертацији, трансмедијални модел наративности се показује као подједнако примењиво средство у процесу слушања и анализе. Ослањање на рецентније студије из области музичке наратологије, као и когнитивне музичке теорије, које чине темељ модерне теоријске мисли о музици, указују на савременост теме и њено позиционирање у релевантном научном дискурсу. Томе доприноси и свеprisутан, семиотички обојен језик овог текста у коме се трага за знаком и значењем посттоналне музике, јер данас је „све (...) означено и све је означилац“ (Giro 1983: 51).

Рад Тијане Илишевић представља пионирски подухват дефинисања и примене когнитивно-трансмедијалног наратолошког приступа анализи посттоналне музике звучних маса, који се показује као изузетно аналитичко средство и релевантан пут до одговора на питање како ова музика преноси своја значења, што имплицитно сугерише његову значајну улогу када је реч о концептуализацији музике уопште.

6. ЗАКЉУЧАК СА ОБРАЗЛОЖЕЊЕМ НАУЧНОГ ДОПРИНОСА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Докторска дисертација Тијане Б. Илишевић **„Посттонална музика у светлу когнитивне трансмедијалне наратологије“** представља оригиналан, савремен и иновативан научни рад у области музичке теорије и анализе, у којем се посттонална музика сонористичке оријентације и утемељена на поступку рада са звучним масама (Едгара Вареза, Витолда Лутославског и Кжиштофа Пендерецког) испитује и промишља на сложен и слојевит начин кроз призму категорија, концепата и метода когнитивне трансмедијалне наратологије. У музичко-теоријској и аналитичкој мисли на српском језику, али и шире, у светским оквирима, докторска дисертација Тијане Б. Илишевић **„Посттонална музика у светлу когнитивне трансмедијалне наратологије“** представља прво системски изведено и кохерентно истраживање поступка звучних маса дајући прву доследно систематски спроведену

типологизацију звучних маса и чврст и крајње оригиналан теоријско-концептуални и методолошки оквир анализе и интерпретације, објашњења и разумевања. Начином на који је дефинисала и артикулисала предмет испитивања, определила методологију и остварила циљеве истраживања, испољила критички однос према научној и стручној литератури, те показала систематичност, прегледност и прецизност у вођењу аргументације и закључивања, као и јасноћу вербалне формулације својих мисли, увида и закључака, кандидаткиња је потврдила своју високу научно-методолошку и аналитичко-интерпретативну компетенцију.

Из свега наведеног, Комисија са великим задовољством предлаже Наставно-уметничко-научном већу Факултета музичке уметности у Београду да прихвати Извештај и покрене процедуру за јавну одбрану докторске дисертације Тијане Б. Илишевић под насловом „Посттонална музика у светлу когнитивне трансмедијалне наратологије“.

Комисија у саставу:

- **др Ивана Илић**, председник комисије
доцент на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду
- **др Драгана Стојановић-Новичић**, члан Комисије
редовни професор на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду
- **др Ивана Вуксановић**, члан Комисије
доцент на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду
- **др Наташа Црњански**, члан Комисије
ванредни професор на Катедри за композицију и теоријско-уметничке предмете Академије уметности у Новом Саду
- **др Милена Медић**, ментор
доцент на Катедри за музичку теорију Факултета музичке уметности у Београду.

У Београду, 3. новембра 2022. године.

ОЦЕНА ИЗВЕШТАЈА О ПРОВЕРИ ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА / ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

На основу Правилника о поступку провере оригиналности докторских уметничких пројеката и докторских дисертација које се бране на Универзитету уметности у Београду и налаза у извештају из програма iThenticate којим је извршена провера оригиналности докторске дисертације „Посттонална музика у светлу когнитивне трансмедијалне нартологије”, аутора Тијане Б. Илишевић, констатујем да утврђено подударарење текста износи 11 %. Овај степен подударности последица је следећег:

1. у најпретежнијем броју случајева, неискључивања, а од стране софтвера нужног, библиографије на крају дисертације и цитираних библиографских јединица у фуснотама (имена аутора и називи референци, град, издавач, година) иако софтвер показује да су ови искључени; особа задужена за комуникацију др Драгана Столић је обавештена и сама потврдила грешку у софтверу и обавестила је особље из тзв. хелп-деска, но утврђени проблем није могао да буде решен;
2. узимања у обзир свих нумерички означених страница библиографских извора у фуснотама са којих су преузети цитати;
3. узимања у обзир цитата који се под наводницима налазе у самом тексту дисертације, то јест који због краткоће нису омеђени параграфно, иако софтвер предвиђа искључење цитата;
4. узимање у обзир општих формулација, синтагми, фраза српског језика карактеристичних за научни дискурс, као на пример: С обзиром на то да је..., С једне стране, ... док с друге стране, Имајући у виду то да је.... , итд.
5. узимање у обзир чланова *a* и *the* у енглеском језику, као и везника или односних заменица и сличних граматичких елементата у српском језику,
6. узимање у обзир оригиналних назива композиција и књига, личних имена и презимена, општих података (на пример на насловној страни о универзитету, факултету, ментору, врсти рада, граду),
7. регистроване су поједине речи које се подударују са интернетским страницама и порталима који немају никакве тематске или садржинске везе са докторском дисертацијом (на пример Министарство пољоприведе),

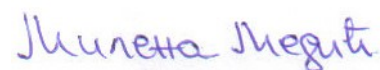
8. регистроване су почетне речи у насловима цитирних научних публикација које се подударају са истим почетним речима научних публикација но које немају никакве везе са дисертацијом као ни извори тих других публикација (на пример The Cambridge Companion to... и сл.).

а што је у складу са чланом 9. Правилника.

На основу свега изнетог, а у складу са чланом 8. став 2. Правилника о поступку провере оригиналности докторских уметничких пројеката и докторских дисертација које се бране на Универзитету уметности у Београду, изјављујем да извештај указује на оригиналност докторске дисертације, те се прописани поступак припреме за њену одбрану може наставити.

13. септембар 2022. године

Ментор



др Милена Медић, доцент

Катедра за музичку теорију

Факултет музичке уметности у Београду