

---

---

## NEW WORKS

---

---

Article received on April 27<sup>th</sup> 2022

Article accepted on May 30<sup>th</sup> 2022

Original scientific paper

UDC 78.071.1 Мараш С.

DOI 10.5937/newso22059089G

**Ana Gnjatović\***

University of Priština temporarily settled in Kosovska Mitrovica  
Faculty of Arts

### THE NON-EXISTENT PAST OF THE DISTANT FUTURE

#### About the Composition *Post-Excavation Activities* by Svetlana Maraš

**Abstract:** The text interprets Svetlana Maraš's electroacoustic radiophonic composition *Post-Excavation Activities* (2020). The compositional principle, which the author calls *the inversion of concrete music*, and which includes work with sounds of digital origin whose purpose is *to resemble* found sound artifacts, has been compared with the imaginary archives. Following the intention of Svetlana Maraš to present the medium as a sounding compositional layer, an analysis was made of which sound objects in this work can be representationally determined and how they participate in the communicativeness of the work of music. The importance of radio as a medium was emphasized, but also the context of the Electronic Studio of Radio Belgrade in which the materials for the composition were created.

**Keywords:** Svetlana Maraš, *Post-Excavation Activities*, experimental radiophonics, electroacoustic music, radio, sound objects, imaginary archive

---

\* The author's contact details: ana.gnjatovic@art.pr.ac.rs

Radiophonic work by Svetlana Maraš,<sup>1</sup> *Post-Excavation Activities*, was first broadcast on 30th May 2020 on the Third Program of Radio Belgrade. The composition, as the author writes in the program note, “is based on a fictional scenario of restoring the ancient, lost and found, musical recordings.” The title refers to analytical methods and techniques that take place after the archaeological fieldwork. The lengthy and complex sequence of procedures (from careful cleaning and conservation of more fragile artifacts, sorting and classifying samples, and complex methods of dating... to numerous other specialized techniques) brings a more complete and deeper understanding of the historical and cultural significance of the found artifacts.<sup>2</sup>

The process of the collection and editing of sound materials was also lengthy. The composition was written from June 2019 to April 2020, and some materials used in it were gathered even earlier, from February 2019.<sup>3</sup> When describing her compositional process, Svetlana Maraš mentions a personal informal and somewhat disorganized base of sound materials that is being refreshed during work on each new project.<sup>4</sup> The author transfers mate-

---

<sup>1</sup> Svetlana Maraš (1985), composer and sound artist, has long been active on both the local and international scenes of experimental music. She studied composition in Belgrade in the class of Professor Zoran Erić, won her master’s degree at the Department of Media of the School of Arts, Design, and Architecture at Aalto University in Finland, and specialized in several courses and workshops in Austria, Germany, and the USA. Svetlana Maraš’s work covers the field of new music and sound art and ranges from performances through interactive installations to electroacoustic compositions and other sound art forms. Maraš presented her works at the Gantner Multimedia Center (Bourgnone), the Onassis Cultural Center (Athens), the Museum of Contemporary Art (Belgrade), the Huddersfield Festival of Contemporary Music, the Contemporary Sound Showcase in Zagreb, the CTM Festival in Berlin ... Among important compositions by Svetlana Maraš are her electroacoustic and radio works *Poetica Micro Mix* (2011), *Canzone Distorte* (2013), *Language* (2016), *Radio Concert No. 1* and *Radio Concert No. 2*, *Post-Excavation Activities*, then *It’s About Spy Stations* (2009) for voice, guitar, computer keyboard, bass clarinet, objects and live electronics, *Dirty Thoughts* (2015) for ensemble and live electronics, *Chamber Music* for accordion with electronics and cello (2020) (biographical data downloaded from <http://www.serbiancomposers.org/kompozitori/svetlanamaras/>) accessed on 27 April 2022).

<sup>2</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Post-excavation\\_analysis](https://en.wikipedia.org/wiki/Post-excavation_analysis) (accessed on 14 April 2022).

<sup>3</sup> From the author’s Program Note on the composition, available on the author’s profile on the online music platform Bandcamp, where the composition in its integral version can be found: <https://svetlanamaras.bandcamp.com/album/post-excavation-activities> (accessed on 14 April 2022).

<sup>4</sup> According to *An online conversation* between A. Gnjatović and S. Maraš on Zoom platform (25 March 2022).

rials, usually *small sounds*, the clearly defined short sound objects<sup>5</sup> from one composition to another, and recontextualizes them. In the case of Post-excavation activities, the author insists that the majority of the sounds used in the piece “have a purely digital origin although their purpose is to resemble the quality and the characteristics of field recordings, amplified objects, or other concrete sounds. In this instance, the compositional method becomes an inversion of the concrete music in an attempt to re-create the world of real, organic sounds by using the artificial, digital ones.”<sup>6</sup> If the comparison of Svetlana Maraš’s work with archeological work were to be continued at this point, the procedures would suit those dealing with pseudo-archeology, negatively connoted, a discipline that interprets the past by rejecting scientific methods and distorting findings under the desired narrative. The procedures of fabrication and tendentious contextualization of artifacts, however, point to specific artistic concepts and structures – the imaginary archives.<sup>7</sup>

In his essay *An archival impulse*,<sup>8</sup> Hal Foster defines the art of archives as a genre that seeks “to make historical information, often lost or displaced, physically present”, which corresponds to the original description of Post-excavation activities. Whether the relationship towards the artefacts as material happens in projects that use actual archival material or the archive serves the artist only as a conceptual tool, the idea of archiving remains attractive in contemporary art. The attitude toward the construction of an archive as a performative practice, of tensions of the ephemeral and permanent, emerging and preserved, gradually transforms the archive from a repository of art documents to an artistic medium. The imaginary archive artists create *from zero* by creating not only the construction, function, and narrative of the archive but every single document that should take place inside it. The constructed documents/art objects are not a goal in themselves and do not necessarily bear the contextual marking but are fabricated as raw material that

---

<sup>5</sup> The composition *Post-Eexcavation Activities* was awarded the “Stevan Mokranjac” Award for 2020, about which more will be said later in the text. As stated in the Explanation of the Jury Award Decision, Svetlana Maraš’s compositional procedure “has so far always been based on the use of sounds of short and definite duration, which are clearly defined, with great gestural potential and strong physical presence.” The text of the Explanation is available from: [https://composers.rs/wp-content/uploads/2011/07/Mokranjceva-nagrada-obrazlozenje-S.Maras\\_.pdf](https://composers.rs/wp-content/uploads/2011/07/Mokranjceva-nagrada-obrazlozenje-S.Maras_.pdf) (accessed on 23 April 2022).

<sup>6</sup> Svetlana Maraš, *Program note*

<sup>7</sup> The terms *fictional archive* and *experimental archive* are less frequently used.

<sup>8</sup> Hal Foster, “An Archival Impulse”, *October*, Vol. 110, 2004, 3–22.

obtains its identity in the language and structure of the archive that produces them.

What the archive of the imaginary provides versus the archive of the real, historical, is the possibility of imagining (lying, creation), which is contained in its very essence. The fact that artistic expression is not predicated upon factuality allows it to be physically realized through any means and ways/acts that seem appropriate to the artist. Through the narrative frame of the archive, the artist speaks the meaning of the archival material and interprets it as if it had been uncovered, while that same material actually emerges as an artistic interpretation of the narrative that the artist communicates. “The composition was created by a very tranquil fitting of the material, over a year or more, and I mean the fitting of larger sections that gave the composition a narrative character. The fictional script of the work arose to some extent from the sound characteristics of the original material (...).”<sup>9</sup> In the last third of the research process,<sup>10</sup> a reciprocal cyclical game of materials that feeds the concept that gives birth to materials has emerged.

Svetlana Maraš builds a narrative of her work as “a personal contemplation of what this imaginary sound reproduction technology might be, and moreover, what are the musical specificities of a medium that we consider to be old (and maybe even long forgotten) in general. These imaginary (musical) findings are the central idea around which the compositions have been made. The sound vocabulary of the work has been built elaborating on this and on the idea that the medium, as a physical fact, can be represented in music as one of many existing compositional layers, with a possibility to be depicted by using conventional musical tools.”<sup>11</sup>

The author connects her work with the legacy of early concrete music, the historical practice of compositional work “with sounds that specifically exist and can be considered complete and defined sound objects.”<sup>12</sup> The re-

---

<sup>9</sup> The excerpt was taken from an interview with Svetlana Maraš conducted by musicologist Milan Milojković, Ph.D. *Razgovor s povodom*, web page of Composers' Association of Serbia: <https://composers.rs/?p=7583> (accessed on 27 April 2022).

<sup>10</sup> *An online conversation* (25 March 2022)

<sup>11</sup> Svetlana Maraš, *Program note*

<sup>12</sup> The very term *sound objects* (les objets sonores) was first used by Pierre Schaeffer, the founder of the genre of musique concrète, when describing sound materials, i.e., specific and unique sound segments that are isolated from the original context by a compositional-technological process (recording) and treated as found objects, “fragments of sound that specifically exist. Then, through further manipulation, transformation, and musical

search on the manifestation and characteristics of sound objects is present and significant in the compositional as well as the theoretical practice of Svetlana Maraš. In her master thesis *Embodied Composition. Treatment and meaning of physical object in experimental music and sound art*,<sup>13</sup> she examines the relation of Western European and North American art music to non-musical objects, the embodiment of music, and the problems of autonomy of non-musical objects in a musical work. Until she reaches her method of *inversion of concrete music* in *Post-Excavation Activities*, she crosses the circular path from the sound relation and musical relation to the physical object to the gradual release of sound from its material source. Objects continue to survive only through their auditory dimension, artificially generated, inorganic, but musically shaped and contextually positioned so as to carry within them a representation, a shadow of some material body occupying some physical space.

The composition consists of ten short movements (the shortest of them lasts only 61 seconds, and the longest is 6 minutes and 29 seconds). The total duration is 29 minutes and 25 seconds. "Some titles of the individual pieces point to concrete references, providing the listener with the material for a storytelling experience that permeates the whole work."<sup>14</sup> Movements in the composition can, to some extent, be classified based on the *main, most evocative* sound objects they contain and according to the principles of the organization of the course of music. There is, however, no movement in the piece in which only one sound source is present, nor in which one sole constructive procedure is in force. Thus, the tape does not sound only through the movements whose names directly refer to it (*Tape 1, Tape 2*) but is present throughout the composition, as a sound artefact or as a reference to a characteristic of the medium, for example, through the increased compression of the sound spectrum.

---

recontextualization, sound objects become musical objects." According to: Biljana Srečković, *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011, 45–50.

<sup>13</sup> The theoretical study *Embodied Composition. Treatment and meaning of physical object in experimental music and sound art*, is part of the master's thesis defended in 2008 at the Media Department of the School of Art and Design, Aalto University, Espoo, Finland.

<sup>14</sup> Svetlana Maraš, *Program note*

Movement	Length	Predominant sound object	Organization of the form
1 – Opening	03:44	EMS Synthi 100	music <sup>1</sup> (tonal, with repetitions)
2 – Voice recording (re-construction)	01:14	voice	music (tonal, with repetitions)
3 – Tape fragment 1	01:15	magnetic tape	sound (concrete sound)
4 – Episode 1	03:02	EMS Synthi 100	music
5 – Main	06:29	voice	music + sound
6 – Episode 2	01:01	EMS Synthi 100	music (tonal, with repetitions)
7 – Incomplete	06:01	voice	concrete
8 – Noise	01:58	EMS Synthi 100	music + sound
9 – Tape fragment 2	02:56	magnetic tape	sound (concrete sounds)
10 – Episode 3 (Ending)	01:45	EMS Synthi 100	music (tonal, with repetitions)

Even without delving into the complexity and discordance of theoretical views of different authors on the representational capacity and character of music as art, it is clear that in the case of *Post-Excavation Activities*, working with sound objects and artefacts is more a game of invocation than of representation. What are the parts of the material world of sound that the author evokes? How many artefacts are, in fact, recognizable in the sound and cause in the listener at least partially distinct associations with the source of the sound, its origin, and physical manifestation? In the multitude of small sounds that build the eco-system of the work, there are three types of sounds whose aspects (to an unequal extent and often in odd relationships) can be representationally determined:

- 1) sounds EMS Synthi 100
- 2) the sounds of a magnetic tape
- 3) human voices

<sup>15</sup> Biljana Leković, in her *Ontological 'Key' for problematizing sound art*, separates performative sound art – the practice of performing sound as a temporal art without communication with material space (which would correspond to the musical organization of the form from the table above) and presentational sound art – the practice of treating the sound as art in time and in communication with the physical space of the sound setting (to which the sound organization of the form would correspond). Along with these two categories, their amalgam, performative-presentational art, is also present. According to: Biljana Leković, *Sound Art/Zvukovna umetnost: Muzikološka perspektiva – teorije*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2019, 105–106.

1) “The signature sound by EMS Synthi 100 has been used cohesively throughout the different sections of the composition to set an emotional backdrop of the work...”<sup>16</sup> During the engagement of Svetlana Maraš in the Electronic Studio of Radio Belgrade, the analog/digital hybrid synthesizer EMS Synthi 100 was restored and put into active use,<sup>17</sup> originally assembled and adapted for the needs of Belgrade Radio in 1971.<sup>18</sup> This rare and complex device with a specific sound has become a hub in the work of the renovated studio, which became a “place of active research and production of electronic music”<sup>19</sup> through workshops, composers’ residences, guest appearances, and concerts by foreign and domestic artists. The composer’s continuous work with the electronic instrument, next to serving as a source of sound materials, resulted, among other things, in her pieces *Radio Concert No. 1* and *Radio Concert No. 2*, in which “the use of EMS Synthi 100 (*Synthi*) in combination with computer setup and magnetic tape loops”<sup>20</sup> depicts a sonic landscape akin to the world of *Post-Excavation Activities*.

---

<sup>16</sup> Svetlana Maraš, *Program note*

<sup>17</sup> Svetlana Maraš was the composer in residence and artistic director of the Electronic Studio of Radio Belgrade from 2016 to September 2021, when she took over the position of professor of creative music technologies and co-head of Electronic Studio of the Academy of Music of the University of Applied Sciences and Arts (FHNW) in Basel. The joint efforts of the editorial staff of the Third Program of Radio Belgrade in this period resulted in the revitalization and modernization of the studio through the reparation of the EMS Synthi 100 and Studer track recorder and the purchase of other specialized equipment. After more than a decade of inactivity, the official concert opening of the renovated Studio took place in March 2018. The concert, starring Synthi 100, featured live compositions by Svetlana Maraš and Paul Pignon, an improvisation by Nicola Ratti, and a screening of Slobodan Šijan’s experimental film *Yeah* (1972), for which the music was composed by Paul Pignon.

<sup>18</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/EMS\\_Synthi\\_100](https://en.wikipedia.org/wiki/EMS_Synthi_100) (accessed on 27 April 2022).

<sup>19</sup> Milan Milojković, *Razgovor s povodom*

<sup>20</sup> “In *Radio Concert No. 2*, the expressiveness of complex micro-processes is applied, enabled by computer technology in the analog domain. Svetlana Maraš characterizes her approach to sound in the last few compositions as an inversion of concrete music. Namely, resemblance to the concrete sound is achieved through the application of processes inspired mainly by granular synthesis and micro-compositional techniques based on the sound source, whether analog or digital. Sonoristically and at the level of aesthetic direction, this work consciously and actively communicates with the sound of the past and early electronic music.” From the announcement of the show *Electronic Studio (RB3) dedicated to Svetlana Maraš’s Radio Concert No. 2*: <https://www.rts.rs/page/radio/ci/story/1464/radio-beograd-3/4422043/elektronski-studio--svetlana-maras-radijski-koncert-broj-2.html> (accessed on 27 April 2022).

The sound of Synthi, as connective and emotional tissue, symbolically positions the author's creative practice in relation to the heritage of the Belgrade Electronic Studio. It opens the *Post-Excavation Activities* and is present as the supporting sound layer in all *episodes*, as well as in the eighth movement (*Noise*). Thus, as many as five of the ten movements of the composition, including its *Opening* and *Ending*, speak in the language of Synthi. At the same time, these are the most melodic movements of the composition (although the melodic component traditionally understood as the activity of the relationships of tones of different pitches has no significant connotations in this piece).

All episodes are characterized by repetitiveness – slightly distorted or irregular looping. Synthi does not give much scope for the temporal organization of the course, so one of the ways to build a longer musical phrase from the configured fragment is to repeat it through the work of an envelope shaper.<sup>21</sup> This dynamic processor (similar to a compressor but not affecting the original signal level) allows independent boosting or the attenuating of different sound envelope segments. The sonification of the technical characteristics and limitations of the medium itself, testifies that in the service of the representational aspect of sound in this case are not only Synthi's sounds, but also its devices and processes. Repetitiveness, from the very beginning, acts as a ritual. It contributes to the immersiveness of the work, drawing the listener into the rhythm and cycle of distant and deep layers of existence.

*Opening* draws a not-quite-periodic loop of the EMS Synthi 100 figure dominated by a long tone *g4*. This main layer is gradually joined by artefacts of unclear origin, which, with their considerably larger reverberation, progressively build the background layer, which is less informative. As the movement proceeds, the space gradually expands and deepens, the echo of small objects resonates deeper and deeper and gradually, symbolically *opens up the past*. In *Episode 1*, Synthi's sound is more distant than at the beginning. The hum of its highly stretched tones (somewhat ominous and somewhat nostalgic at the same time) repeats and reverberates on the same ground with other sound artefacts, building the sound space of the movement. Occasionally, certain artefacts come to the fore, closer to the listener. *Episode 2*, the cycle's most melodious and *tenderest* movement, is the only one in which there is no continuous activity of very short sounds. The sound of the slightly higher Synthi register is accompanied only by the deep sounds of digital waves (or

---

<sup>21</sup> *An online conversation* (25 March 2022)



winds?) And very high, discreet glass slides. *Episode 3 (Ending)* appears as an inverted image of the first movement. One *d* reluctantly enters a space echoed by artefacts of an unknown past. As the artefacts thin out, the *d* gets its high distorted response, the entire sound landscape shifts to a higher register and Synthi remains the last sound heard in the composition.

2) Although the sound of Synthi is recognizable as *the sound of an old synthesizer*, the notion of its specificity to the sounds of other related instruments is accessible to a small number of listeners. On the other hand, the sound of the magnetic tape and artifacts of its use is part of the great auditory culture of the twentieth century. Thus, its representational power is greater, and the historical landmark is the only one that can be drawn with certainty when trying to contemplate the time that the composition reconstructs.

Movements *Tape fragment 1, and 2* are based on concrete sounds of tape winding and warping, clicking of the hub, characteristic rustling and crackling and other artefacts of this medium... In *Tape fragment 2* this is further combined with sound content recorded on tape and whose significant distortions occur as a result of (sounding) tape manipulations; this combination works like a camera zooming in and out,<sup>22</sup> playing with the space in which the tape sounds and the space which sounds on the tape. This one example shows how imagined listening perspectives change through composition; in this case:

- the sound of the studio, i.e., the sound of physical manipulation of tapes and devices (sound of tape being placed on a tape recorder, hub clicking, other external sounds)
- *the surface* sound of the tape (sound of rustling or crackling and twisting of the tape itself, as opposed to the sound of its contents),
- the sound of synthesizers, the sound of old technology – the *inner sound of the tape* (the sound of what is on the tape), the sound artifacts of distant cultures, voices.

---

<sup>22</sup> The term cinema for the ear (*cinéma pour l'oreille*), which the author uses, connects the techniques of creating an acoustic work with film techniques and addresses the interpretation of sound work in the language of film. This name, established by the French-Canadian composer Francis Dhomont, is used for “a genre of electroacoustic music that makes use of concrete (real-world) sounds that are suggestive of programmatic elements. The listener is taken on a journey through different soundscapes that conjure up aural images, creating a cinematic experience for the ear.” According to Rob Mackay: <https://nickcofilm.com/2013/10/04/cinema-for-the-ear/> (accessed on 23 April 2022).

In the montage of the composition, individual sounds/fragments are organically sewn together, and materials of analog and digital origin are bound into unique smooth surfaces. At other intersections, however, minor distortions and skips intentionally occur; their uneven binding seems like a result of the use of old technology (such as magnetic tape). During the composition movements (especially the longer, more developed ones, such as *Main* or *Unfinished*), changing the point from which the sound is *observed* produces the effect of disorientation of the listener (one sudden, *imperfect* cut takes place in the fifth movement, at 5:54, when exiting the soundscape and entering into the tape). This is another method the composer deals with, sonifying the medium.

The concretization of sound seems to contribute to the increased abstraction of the organization of the music time. In *Fragments*, rhythmic and rhythmic-formal means (the activity of meter, repetitions, reprises, contrasts, and variations of larger structures) and known ways of organizing a musical texture – do not affect the listener. (This is less striking in *Fragments 1*, in which the number and type of materials used are reduced, and the movement itself is very concise.) The pieces are listened to as works of sound art without the expectations that the passage of music evokes. Interestingly, the movement *Noise*, despite the first impression of the accumulated materials of various origins and contexts (processes and artefacts present in other movements here build the *noise* together), musically communicates somewhat differently. Communicativeness is provided by the emergence of harmonic tonal material (from Synthi) in the 30th second, its transformation/variation, and finally, disappearance.

3) The second movement of the cycle reconstructs the archaic singing of male voices in a complex rhythmic and spatial (panoramic) counterpoint with deep percussive sounds and high noises that occasionally come forward, step into the foreground. Fragmented excerpts of the song, with its phrase contours with rarely perceptible modal scale motion, and a constant rhythmical exchange with percussive sounds, point to an ancient ritual. The anonymity of the voices and singing is achieved by the abrupt cutting and editing of short fragments whose distortions are most significant on slow attacks and torn ends of phrases so that only the vocals are intelligible. At the end of the movement, male voices go into depth, below the range of the human voice, and only based on known phrase contours can the vocal origin of the source be assumed.

The movement *Main* has the most developed dramatic curve and represents a *surrealist sound landscape*<sup>23</sup> in which sounds of obviously digital origin and sounds that act as if they are of biophonic and geophonic origin are found. From 2:12, voices that speak an unrecognizable and non-existent language, a language that, by dissecting morphemes and digital distortions of phonemes, the author alienates from the human, come to the fore. The image intensifies while *the speakers* take multiple positions in the sounding environment. The ominous soundscape moves toward them and grows around them as a threat. From 3:36, the human voice completely disappears, merging with other materials processed so that only distorted outlines of speech can be discerned, and during the next minute, the culminating part of the movement takes place, in which animal-like cries of unidentified origin replace speech. At the end of the piece, only the rustling of the tape remains.

The movement *Incomplete* begins with an inhumanly deep, distorted by stretching, and grainy sound of a choir whose color gradually morphs during extremely slow repetitions of individual tones and turns into a completely indistinct and sporadically interrupted drone.

In addition to the melodic (tonal) character of the episodes entrusted to *Synthi*, the use of voice contributes to the composition's communicativeness. The voice humanizes the deep layers of the past for which the listeners search. Although obvious, this procedure is not banal because, with emotional distancing and anonymization of the voice, the author avoids turning to pathos (*preventing a song, movement 2*) and documentary/didactic (*preventing a story, movement 4*). Another type of emotional distancing from the voice can be observed – whenever it occurs, even in moments when it is questionable whether the voice is human, it is indisputable that the voice is *male*. With the tendency to connect the idea of archaism with the idea of patriarchy, this is also a distancing (perhaps unconscious) from possible (very influential on

---

<sup>23</sup> English composer Trevor Wishart explains that three interdependent factors are essential for understanding the virtual acoustic space of an electroacoustic work – the sound landscape: the acoustic properties of the perceived sound environment, the disposition of sound objects in it, and the recognition of individual objects. He proposes a division into three types of sound landscapes – real, imaginary and surreal. The surreal sonic landscape is a logically unacceptable ecological whole that contains (recognizable) objects of various origins in impossible relationships. According to: Trevor Wishart, *On Sonic Art*, London, Harwood Academic Publishers, 1998, 139–159.

the perception of auditory experience) analogies to the mother's voice, the primary connection with the vocal in the human mind.<sup>24</sup>

Regardless of the imagined listening perspective, all sounds seem archaic in some way, but their archaeological age is impossible to determine with precision (or at all), so the sound experience is comprehended as *timeless*. In this work, Svetlana Maraš also explores the concept of historicity, which points to the variability of meanings of sound objects and processes in different epochs: "In conceptualizing the work, I turned to the field of archeology because of its broad, meaningful connections with the world of artifacts. In addition, digging deep beneath the surface layers of the earth in anticipation of the discovery of a (sound) object that is symbolically important for its historicity, not just its current functionality, was an interesting starting point."<sup>25</sup>

The friction between the linear time of the context of sound objects and the cyclical time of the temporality of their musical existence is always present in *Post-Excavation Activities*. Linear time, which passes, one-dimensional and one-way, from the past to the future, is the time of the archeological/archival reference world of Svetlana Maraš. A cyclical time whose different points connect in an endless series of circles, repeating cycles (such as day and night, seasons, periodic heartbeats, breathing, sleep cycles...) is the time of musical processes, repetitions, movements, breathing phrases, cyclic forms of composition. Svetlana Maraš poetically describes her fictional scenario as a revival of the non-existent past from the perspective of a very distant, dystopian, post-apocalyptic future.<sup>26</sup> One can close a small circle here and draw a parallel with Schaeffer's concept of concrete musical experience, which is "based on working with sound objects that are not specified by numbers, seconds, but *parts of time torn out of space*."<sup>27</sup> By careful exploration and digging to the depths of the imagined prehistory of sound, Svetlana Maraš reaches the cosmos of small sounds, those created in detail, selected, and processed. Time

---

<sup>24</sup> "In the beginning, in the uterine darkness, was the voice, the Mother's voice. For the child once born, the mother is more an olfactory and vocal continuum than an image. Her voice originates in all points of space, while her form enters and leaves the visual field. We can imagine the voice of the Mother weaving around the child a network of connections it's tempting to call the *umbilical web*." Michel Chion, *The Voice in Cinema*, New York, Columbia University Press, 1999, 61.

<sup>25</sup> Svetlana Maraš, *Program note*

<sup>26</sup> *An online conversation* (25 March 2022)

<sup>27</sup> Biljana Srečković, *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011, 49.

sometimes leaves a patina on her objects, sometimes bypasses them, and sometimes turns them into vague memories. Some of the sounds remain evocative enough to draw the listener deep into the scenes of the cinema for the ear in which different times and perspectives of sound meet.

\* \* \*

The composition *Post-Excavation Activities* by Svetlana Maraš won the Composers' Association of Serbia "Stevan Mokranjac" award for 2020. This prestigious recognition for the most successful work by a Serbian author that had its premiere in the previous year was awarded for the second time to a work belonging to the radiophonic genre.<sup>28</sup> "For me, the awarding of the prize to a radiophonic piece which rests on foundations of electroacoustic and (maybe even more) electronic music is, above all, a symbol of the presence of this kind of contemporary music not only in the concert setting, but in an everyday context, and that is the context that radio to a great extent enables (allows, provides)."<sup>29</sup>

According to Marija Ćirić, a more precise genre determiner of composition would classify it in the domain of experimental radiophony in its "most abstract subtype," "the most subjective form of expression with sound/music." The connection between concrete/electronic/electroacoustic music and radiophonics is most apparent here (...).<sup>30</sup> Svetlana Maraš's compositional work is primarily realized in the domain of electroacoustic music, and since 2016 and the beginning of her engagement in the Electronic Studio of Radio Belgrade, her artistry has been deeply connected to radio as a place of creation and a specific medium.

The author herself describes radio as a place of *playfulness with sound*,<sup>31</sup> *a space of freedom of creation, a laboratory of sound*.<sup>32</sup> *Laboratory Post-Exca-*

---

<sup>28</sup> Since the establishment of the "Mokranjac" Award in 1994, the only radiophonic work that has been awarded is *A Large Stone*, a radiophonic poem by Ivana Stefanović, which premiered in 2017.

<sup>29</sup> Milan Milojković, *Razgovor s povodom*

<sup>30</sup> Марија Ћирић, "Игра и музикалност као претпоставке радиофоније", in: Ивана Медић (Ed.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 101–114.

<sup>31</sup> "Understanding the theater of sound as the art of music, that is, resignifying/moving to the position of a related discipline, music, is *ludus per se*. This – again – points us to the experimental form as a game of expressing the author's micro or macrocosm." Marija Ćirić, *ibid.*

<sup>32</sup> *An online conversation* (25 March 2022)

vation Activities remain in the archives of the Electronic Studio as one of the treasured compositions that continue the tradition of cultivating the experimental radiophonic form on Radio Belgrade.<sup>33</sup>

“What makes the Belgrade Electronic Studio special is the fact that it is part of Radio Belgrade. This is already enough to characterize it as a unique specimen of its kind in the world, because the radio infrastructure not only provides immense possibilities for the content presentation, but also affects the production and what is being created in the studio. Precisely because it is the institutionalized place of research and production of electronic music, the Electronic Studio of Radio Belgrade also produces content that is professionally selected and which is in dialogue with the heritage of electro-acoustic music created in it. All this is reflected in the music that comes out of there...”<sup>34</sup>

Translated by the author

### Works Cited

Chion, Michel: *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

Ђирић, Марија: “Игра и музикалност као претпоставке радиофоније”, in: Ивана Медић (Ed.), *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015.

Foster, Hal: “An Archival Impulse”, *October*, Vol. 110, 2004, 3–22.

Leković, Biljana: *Sound Art/Zvukovna umetnost: Muzikološka perspektiva – teorije*. Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2019.

Srećković, Biljana: *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*. Београд: Факултет музичке уметности, 2011.

Wishart, Trevor: *On Sonic Art*. London: Harwood Academic Publishers, 1998.

---

<sup>33</sup> Despite the ups and downs of the Electronic Studio of the Third Program of Radio Belgrade, founded in 1972, from its practice and tradition, over the years, many significant experimental authors' works (such as Vladan Radovanović, Ivana Stefanović, Arsenije Jovanović, and others) were produced. The series *Radionica zvuka* (started in 1985) of the Radio Belgrade Drama Program is especially deserving of the fostering and promotion of radio forms. As an incentive for the authors of the youngest generation to research radio art (drama and music), since 2006, the student award “Neda Depolo” has been established, a recognition for creative contribution to radio expression.

<sup>34</sup> Milan Milojković, *Razgovor s povodom*

### **Other Internet Sources**

Milojković, Milan: *Razgovor s povodom*, an interview with Svetlana Maraš. The web page of Composers' Association of Serbia: <https://composers.rs/?p=7583> (accessed on 27 April 2022).

*Obrazloženje odluke žirija za dodelu Nagrade "Stevan Mokranjac" za 2020. godinu*, [https://composers.rs/wp-content/uploads/2011/07/Mokranjceva-nagrada-obrazlozenje-S.Maras\\_.pdf](https://composers.rs/wp-content/uploads/2011/07/Mokranjceva-nagrada-obrazlozenje-S.Maras_.pdf) (accessed on 23 April 2022).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Post-excavation\\_analysis](https://en.wikipedia.org/wiki/Post-excavation_analysis) (accessed on 14 April 2022)

[https://en.wikipedia.org/wiki/EMS\\_Synthi\\_100](https://en.wikipedia.org/wiki/EMS_Synthi_100) (accessed on 27 April 2022)

Чланак примљен 27. априла 2022.

Чланак прихваћен 30. маја 2022.

Оригинални научни чланак

*Ана Гњатовић* \*

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
Факултет уметности

## НЕПОСТОЈЕЋА ПРОШЛОСТ ДАЛЕКЕ БУДУЋНОСТИ О КОМПОЗИЦИЈИ POST-EXCAVATION ACTIVITIES СВЕТЛАНЕ МАРАШ

**Апстракт:** У тексту је интерпретирана електроакустичка радиофонска композиција Светлане Мараш *Post-Excavation Activities* (2020). Композициони принцип који ауторка назива инверзијом конкретне музике, а који укључује рад са звуковима дигиталног порекла чија је сврха да личе на пронађене звучне артефакте, упоређен је са архивима имагинарног. Пратећи намеру Светлане Мараш да медиј представи као звучећи композициони слој, анализирано је које је звучне објекте у делу могуће репрезентацијски одредити и како они учествују у комуникативности музичког дела. Истакнут је значај радија као медија, али и контекст Електронског студија Радио Београда у коме су материјали за композицију настајали.

**Кључне речи:** Светлана Мараш, *Post-Excavation Activities*, експериментална радиофонија, електроакустичка музика, радио, звучни објекти, архив имагинарног

Радиофонско дело Светлане Мараш<sup>1</sup> *Post-Excavation Activities* премијерно је емитовано 30. маја 2020. године на Трећем програму Радио Београда. Композиција је, како ауторка наводи

---

\* Контакт ауторке: ana.gnjatovic@art.pr.ac.rs.

<sup>1</sup> Светлана Мараш (1985), композиторка и звуковна уметница, годинама уназад активна је на сценама експерименталне музике код нас и у иностранству. Студирала је композицију у Београду у класи професора Зорана Ерића, мастер студије завршила је на Одсеку за медије Школе за уметност, дизајн и архитектуру Аалто универзитета у Финској, а усавршавала се на више курсева и радионица у Аустрији, Немачкој и САД. Рад Светлане Мараш обухвата поље нове музике и звуковне уметности и креће се од перформанса, преко интерактивних инсталација до електро-акустичних композиција и других форми звуковне уметности. Мараш је своје радове представљала у Мултимедијалном центру Гантнер (Буроњ), Оназис културном центру (Атина), Музеју савремене уметности (Београд), на Фестивалу савремене музике у Хадерсфилду, Излогу сувременог



у програмској ноти, „базирана на фиктивном сценарију рестаурације прастарих, изгубљених и поново нађених музичких снимака”. Наслов, слободно преведен као *Активности после ископавања*, упућује на аналитичке методе и технике које наступају након теренског истраживања у археологији. Дуготрајан и комплексан низ поступака (од обележавања, пажљивог чишћења и конзервације фрагилнијих артефаката, сортирања и класирања узорака, комплексних метода датовања... до бројних других специјализованих техника) води ка потпунијем и дубљем разумевању историјског и културолошког значаја пронађених артефаката.<sup>2</sup>

Процес сакупљања и обраде звучних материјала такође је био дуготрајан. Композиција је настајала од јуна 2019. до априла 2020. године, а поједини материјали коришћени у њој сакупљани су и раније, од фебруара 2019. године.<sup>3</sup> Описујући свој композициони процес, Светлана Мараш спомиње личну неформалну и донекле неорганизовану базу звучних материјала која се освежава током рада на сваком новом пројекту.<sup>4</sup> Материјале, најчешће *мале звукове*, јасно дефинисане краткотрајне звучне објекте<sup>5</sup>, ауторка преноси из једне композиције у другу и реконтекстуализује их. У случају *Post-Excavation Activities*, ауторка инсистира да је већина звукова коришћених у композицији заправо „чисто дигиталног порекла, иако је њихова сврха да личе, квалитетом и карактером, на теренске снимке, озвучене објекте и друге конкретне звукове. У том смислу, композициони метод постаје инверзија *musique concrete*, кроз покушај рекреирања света правих, органских звукова коришћем артифицијелних, дигиталних.”<sup>6</sup> Ако би се на овом месту наставило поређење рада Светлане Мараш са археолошким радом, поступци би одговарали онима којима се бави псеудоархеологија, негативно конотирана, дисциплина која интерпретира прошлост одбацујући научне методе и искривљујући налазе у складу са жељеним наративом. Поступци фабрикације и тенденциозне контекстуализације артефаката, упућују, међутим, на специфичне уметничке концепте и структуре – *архиве имагинарног*.<sup>7</sup>

---

звуча у Загребу, ЦТМ фестивалу у Берлину... Међу значајним композицијама Светлане Мараш истичу се електроакустичка и радиофонска дела *Poetica Micro Mix* (2011), *Canzone Distorte* (2013), *Језик* (2016), *Радијски концерт бр. 1* и *Радијски концерт бр. 2*, *Post-Excavation Activities*, затим *It's About Spy Stations* (2009) за глас, гитару, компјутерску тастатуру, бас кларинет, објекте и живу електронику, *Dirty Thoughts* (2015) за ансамбл и живу електронику, *Chamber Music* за хармонику са електроником и виолончело (2020) (биографски подаци преузети са портала <http://www.serbiancomposers.org/kompozitori/svetlanamaras/>) (приступљено 27. априла 2022).

<sup>2</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Post-excavation\\_analysis](https://en.wikipedia.org/wiki/Post-excavation_analysis) (приступљено 14. априла 2022).

<sup>3</sup> Из ауторкине програмске ноте о композицији, доступне на ауторкином профилу на онлајн музичкој платформи [Bandcamp](https://svetlanamaras.bandcamp.com/album/post-excavation-activities), на коме се уједно може наћи и композиција у својој интегралној верзији: <https://svetlanamaras.bandcamp.com/album/post-excavation-activities> (приступљено 14. априла 2022).

<sup>4</sup> Према онлајн разговору А. Ђатовић и С. Мараш вођеном посредством Zoom платформе 25.3.2022.

<sup>5</sup> Композиција *Post-Excavation activities* награђена је Наградом „Стеван Мокрањац“ за 2020. годину, о чему ће касније у тексту бити више речено. Како је наведено у Образложењу одлуке Жирија за доделу Награде, композициони поступак Светлане Мараш „досад се увек базирао на коришћењу звукова кратког и одређеног трајања, који су притом јасно дефинисани, великог гестуалног потенцијала и снажне физичке присутности.” Текст Образложења доступан је на: <https://composers.rs/wp-content/uploads/2011/07/Mokranjceva-nagrada-obrazlozenje-S.Maras.pdf> (приступљено 23. априла 2022).

<sup>6</sup> Програмска нота о композицији, нав. дело

<sup>7</sup> Термин *архив имагинарног* прилагођен је превод терминологије из енглеског језика, *imaginary archive*. У литератури се ређе срећу и термини *fictional archive* и *experimental archive*.

У свом есеју *Импулс за архивирањем*,<sup>8</sup> Хал Фостер дефинише уметност архива као жанр који „чини историјске информације, често оне изгубљене или затурене, физички присутним”, што одговара и изворном опису *Post-Excavation Activities*. Било да се однос према артефактима као грађи дешава у пројектима који укључују прави архивски материјал, или је архив уметнику само концепт којим се помаже, идеја архива остаје атрактивна у савременој уметности. Однос према конструисању архива као према перформативној пракси, испитивање тензија ефемерног и трајног, настајућег и сачуваног, постепено трансформише архив од репозиторијума докумената уметности до уметничког медија. Архиве имагинарног уметник осмишљава *од нуле*, производећи не само конструкцију, функцију и наратив архива, већ и сваки појединачни документ који у њему треба да се нађе. Произведени документи/уметнички објекти нису сами свој циљ и не носе нужно собом контекстуална обележја, већ се фабрикују као сиров материјал који свој идентитет добија у језику и структури архива који (их) производи.

Оно што архив имагинарног пружа наспрам архива реалног, историјског, јесте могућност замишљања (лагања, креације) која је садржана у самој његовој суштини. Чињеница да уметнички израз није условљен фактографијом, допушта му да се физички оствари кроз било које средство и било који (на)чин који уметнику делује као одговарајући. Истовремено доводи архив – тј. наратив/текст који се изводи, и документ – уметнички објекат/доказ текста, у веома специфичне семиотичке односе. Кроз наративни рам архива уметник нам *говори* значење архивске грађе, тумачи је као да је пронађена, док та иста грађа заправо настаје као уметничка интерпретација наратива који нам уметник саопштава.. „Композиција је настала веома сталоженим уклапањем материјала, кроз годину и више дана, и ту мислим на уклапање већих одељака који су композицији дали наративни карактер. Измишљени сценарио дела произашао је донекле из звучних карактеристика изворног материјала (...).”<sup>9</sup> У последњој трећини истраживачког процеса,<sup>10</sup> наметнула се узајамна циклична игра материјала који хране концепт који рађа материјале.

Светлана Мараш гради наратив свог дела као „личну контемплацију на тему које би ове имагинарне технологије звучне репродукције могле бити, и још пре, које су, генерално гледано, музичке специфичности медија који сматрамо застарелим (можда чак и давно заборављеним). Ови имагинарни (музички) проналасци су централна идеја око које је настала композиција. Звучни речник дела грађен је елаборацијом ове идеје, као и идеје да медијум, као физичка датост, може бити представљен музиком, као један од многих постојећих композиционих слојева, са могућношћу да буде приказан коришћењем конвенционалних музичких алата.”<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Hal Foster, „An Archival Impulse”, *October*, Vol. 110, 2004, 3–22.

<sup>9</sup> Одломак је преузет из интервјуа који је са Светланом Мараш водио др Милан Милојковић, музиколог. *Razgovor s povodom*, веб страна Удружења композитора Србије: <https://composers.rs/?p=7583> (приступљено 27. априла 2022).

<sup>10</sup> Онлајн разговор А. Гњатовић и С. Мараш, нав. дело

<sup>11</sup> Програмска нота о композицији, нав. дело

Своје стваралаштво ауторка повезује са наслеђем ране конкретне музике, историјске праксе композиционог рада „са звуковима који конкретно постоје и који се могу сматрати комплетним и дефинисаним звучним објектима”.<sup>12</sup> Истраживање појавности и карактеристика звучних објеката присутно је и значајно у композиционој, али и теоријској пракси Светлане Мараш. У својој мастер тези „Отеловљена композиција. Третман и значење физичког објекта у експерименталној музици и звуковној уметности”<sup>13</sup> испитује однос западноевропске и северноамеричке уметничке музике према ванмузичким објектима, отеловљење музике и проблеме аутономије немуричког објекта у музичком делу. До свог методског поступка *инверзије конкретне музике у Post-Excavation Activities*, она прелази кружни пут од звуковног, музичког односа према физичком објекту, до постепеног ослобађања звука свог материјалног извора. Објекти настављају да опстају само кроз своју аудитивну димензију, вештачки генерисани, неоргански, али музички обликовани и контекстуално позиционирани тако да у себи носе представу, сенку *неког* материјалног тела које окупира *неки* физички простор.

Композиција се састоји из десет кратких ставова (најкраћи од њих трајања је свега 61 секунду, а најдужи 6 минута и 29 секунди). Укупно трајање је 29 минута и 25 секунди. „Наслови неких од појединачних ставова упућују на конкретне референце, пружајући слушаоцу материјал за доживљавање приповедања које прожима цело дело.”<sup>14</sup> Ставовe композиције донекле је могуће класификовати на основу *главних, најевокативнијих* звучних објеката које садрже и према принципима организације музичког тока. Не постоји, ипак, ниједан став у композицији у коме је присутан само један извор звука, нити у коме је на снази један искључиви градивни поступак. Тако магнетофонска трака не звучи само кроз ставове чији називи на њу директно упућују (*Tape 1, Tape 2*), већ је присутна кроз целу композицију, као звучни артефакт или као позивање на карактеристику медија, на пример кроз повећану компресију спектра звука.

---

<sup>12</sup> Сам термин *звучни објекти* (*les objets sonores*), Пјер Шефер (Pierre Schaeffer), зачетник правца конкретне музике, први користи описујући звучне материјале, тј. одређене и јединствене звучне сегменте који се композиционо-технолошким поступком (снимањем) изолују из оригиналног контекста и третирају као пронађени објекти, „фрагменти звука који конкретно постоје. Даљом манипулацијом, трансформацијом и музичком реконтекстуализацијом, *звучни објекти* постају *музичким објектима*”. Наведено према: Biljana Srećković, *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011, 45–50.

<sup>13</sup> Теоријска студија *Embodied Composition. Treatment and meaning of physical object in experimental music and sound art*, део је мастер рада одбрањеног 2008. године на Одсеку за медије Школе за уметност и дизајн Аалто универзитета у Финској (School of Art and Design, Aalto University, Espoo, Finland).

<sup>14</sup> Програмска нота о композицији, нав. дело

Став	Трајање	Доминантни звучни објекат	Организација тока
1 – Opening	03:44	EMS Synthi 100	музичка <sup>15</sup> (тонска, са репетитивношћу)
2 – Voice recording (re-construction)	01:14	глас	музичка (тонска, са репетитивношћу)
3 – Tape fragment 1	01:15	магнетофонска трака	звуковна (конкретни звукови)
4 – Episode 1	03:02	EMS Synthi 100	музичка
5 – Main	06:29	глас	музичка + звуковна
6 – Episode 2	01:01	EMS Synthi 100	музичка (тонска, са репетитивношћу)
7 – Incomplete	06:01	глас	конкретна
8 – Noise	01:58	EMS Synthi 100	музичка + звуковна
9 – Tape fragment 2	02:56	магнетофонска трака	звуковна (конкретни звукови)
10 – Episode 3 (Ending)	01:45	EMS Synthi 100	музичка (тонска, са репетитивношћу)

И без залажења у комплексности и супротстављености теоријских погледа различитих аутора на репрезентацијски капацитет и карактер музике као уметности, јасно је да је у случају *Post-excavation activities* рад са звучним објектима и артефактима више игра призивања него приказивања. Који су то делови материјалног света звука које ауторка евоцира? Колико је заправо артефаката препознатљиво у звуку и код слушаоца изазива макар и делимично јасне асоцијације на извор звука, његово порекло и физичку појавност? У мноштву ситних звукова који граде еко-систем дела, издвајају се три типа звука чији се аспекти (у неједнакој мери и неретко у зачудним односима) могу репрезентацијски одредити:

**1) звуци EMS Synthi 100**

**2) звуци магнетофонске траке**

**3) људски гласови**

<sup>15</sup> Биљана Лековић у свом *Онтолошком 'кључу' за проблематизовање звуковне уметности* прави поделу на перформативну звуковну уметност, праксу извођења звука као временске уметности, без комуникације са реалним простором (чему би одговарала *музичка* организација тока из горње табеле) и на презентацијску звуковну уметности, праксу третирања звука као уметности у времену и у комуникацији са реалним простором поставке звука (чему би одговарала *звуковна* организација тока). Уз ове две категорије присутан је и њихов амалгам, перформативно-презентацијска уметност. Према: Biljana Leković, *Sound Art/Zvukovna umetnost: Muzikološka perspektiva – teorije*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2019, 105–106.

1) „Препознатљиви звук EMS Synthi 100 коришћен је као кохезивни елемент кроз различите одсеке композиције, како би поставио емоционалну позадину дела...“<sup>16</sup> Током ангажмана Светлане Мараш у Електронском студију Радио Београда, рестауриран је и стављен у активну употребу аналогно/дигитални хибридни синтетизер EMS Synthi 100,<sup>17</sup> оригинално склопљен и прилагођен управо за потребе београдског Радија 1971. године.<sup>18</sup> Овај редак и комплексан уређај специфичног звука, постао је чворишна тачка у раду обновљеног студија, који постаје „место активног истраживања и продукције електронске музике“<sup>19</sup> кроз радионице, композиторске резиденције, низ гостовања и концерата иностраних и домаћих уметника. Континуирани рад композиторке са електронским инструментом, осим што је послужио као извор звучних материјала, резултирао је, између осталог, њеним остварењима *Радијски концерт број 1* и *Радијски концерт број 2*, у коме „употреба EMS Synthi 100 (*Синтија*) у комбинацији са компјутерским сетапом и са луповима магнетофонских трака“<sup>20</sup> осликава звучни пејзаж сродан свету *Post-Excavation Activities*.

Звук *Синтија* као везивно и емотивно ткиво симболички позиционира стваралачку праксу ауторке у односу на наслеђе београдског Електронског студија. Он отвара *Post-Excavation Activities* и присутан је као носећи звучни слој у свим епизодама, као и у 8. ставу (*Noise/Бука*). Тиме чак пет од десет ставова композиције, укључујући њено отварање и завршетак, проговара језиком *Синтија*. Ово су, уједно, најмелодичнији ставови композиције (мада мелодијска компонента традиционално схваћена као активност односа тонова различитих висина нема важних конотација у овом остварењу).

Све епизоде карактерише репетитивност – помало искривљено или неправилно луповање (looping). *Синти* не даје велику могућност временске организације тока, па је један од начина грађења дужег музичког времена од конфигурисаног фрагмента, његово

<sup>16</sup> Програмска нота о композицији, нав. дело

<sup>17</sup> Светлана Мараш била је резидентни композитор и уметнички директор Електронског студија Радио Београда од 2016. године до септембра 2021. године, када је преузела позицију професора креативних музичких технологија и Електронског студија Високе школе за музику Универзитета за примењене науке и уметности (FHNW) у Базелу. Заједнички напори редакције Трећег програма радио Београда у овом периоду резултирали су ревитализацијом и модернизацијом студија кроз репарацију *Синтија* и Штудеровог (Studer) магнетофона, и набавку друге специјализоване опреме. Након више од деценије неактивности, званично концертно отварање обновљеног Студија одиграло се у марту 2018. године. На концерту, на ком је централну улогу одиграо Synthi 100, уживо су изведене композиције Светлане Мараш и Пола Пињона (Paul Pignon), импровизација Николе Ратија (Nicola Ratti) и пуштена је пројекција експерименталног филма *Yeah* (1972) Слободана Шијана, за који је музику компоновао Пол Пињон.

<sup>18</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/EMS\\_Synthi\\_100](https://en.wikipedia.org/wiki/EMS_Synthi_100) (приступљено 27. априла 2022)

<sup>19</sup> *Razgovor s povodom*, нав. дело

<sup>20</sup> „У *Радијском концерту број 2* примењује се експресивност комплексних микропроцеса коју омогућава компјутерска технологија у домену аналогног. Свој приступ звуку у последњих неколико композиција, Светлана Мараш карактерише као инверзију конкретне музике. Наиме, применом процеса инспирисаних претежно грануларном синтезом и микрокомпозиционим техникама базираним на извору звука, било аналогном или дигиталном, постиже се приближавање квалитету конкретног звука. Осим у погледу звучности, овај рад на нивоу естетске одређености, свесно и активно комуницира са звуком прошлости и ране електронске музике.“ Из најаве емисије *Електронски студио* (РБЗ) посвећене *Радијском концерту бр. 2* Светлане Мараш: <https://www.rts.rs/page/radio/ci/story/1464/radio-beograd-3/4422043/elektronski-studio--svetlana-maras-radijski-koncert-broj-2.html> (приступљено 27. априла 2022).

понављање кроз рад envelope shaper-а (генератора овојнице).<sup>21</sup> Овај динамички процесор (налик компресору, али на који не утиче ниво сигнала који до њега долази) дозвољава независно истицање или смањење различитих сегмената овојнице звука. Озвучавање техничке карактеристике и ограничења самог медија, сведочи да у служби репрезентацијског аспекта звука у овом случају нису само *Синтијеви* звукови, већ и његови уређаји и његови процеси. Репетитивност, од самог почетка, делује као ритуал. Доприноси имерзивности дела, увлачећи слушаоца у ритам и циклус далеких и дубоких слојева постојања.

*Opening/Отварање* исцртава не сасвим периодичан луп фигуре EMS Synthi 100 којом доминира дугачак тон  $ge^2$ . Овом, главном слоју, постепено се придружују артефакти нејасног порекла, који својом већом реверберацијом постепено граде задњи, мање информативан план. Како став одмиче, простор се постепено повећава и продубљује, ехо ситних објеката све дубље резонује и постепено симболички *отвара прошлост*. У *Епизоди 1*, звук Синтија удаљенији је него на почетку. Хучање његових екстремно успорених тонова (помало злослутно и помало носталгично истовремено), репетира се и реверберира у истој равни са другим звучним артефактима, градећи звучни простор става. Повремено, поједини артефакти избијају у први план, ближе слушаоцу. *Епизода 2*, најраспеванији и *најнежнији* став циклуса, једина је целина у којој не постоји стална активност веома кратких звукова. Звук нешто вишег регистра *Синтија* праћен је само дубоким звуковима дигиталних таласа (или ветрова?) и веома високим, дискретним стакластим глисандима. *Епизода 3 (завршетак)*, делује као обрнута слика првог става. Једно *ре* бојажљиво се јавља у простору којим одјекују артефакти непознате прошлости. Како се артефакти проређују, *ре* добија свој високи дистортирани одговор, цео звучни предео прелази у виши регистар, а *Синти* остаје последњи звук у композицији.

2) Иако је звук *Синтија* препознатљив као *звук старог синтетизера*, поимање његове специфичности у односу на звукове других сродних инструмената доступно је малом броју слушалаца. С друге стране, звук магнетофонске траке и артефаката њеног коришћења део су велике аудитивне културе XX века. Тиме је његова репрезентацијска моћ већа, а историјска одредница једина која се са сигурношћу може повући приликом покушаја контемплирања времена које композиција реконструише.

Ставови *Tape fragment 1, 2 /Фрагмент траке 1, 2* базирани су управо на конкретним звуковима премотавања и завијања магнетофонске траке, лупкања керна, карактеристичног шуштања и пуцкетања и других артефаката овог медија... У *Фрагменту траке 2* ово је даље комбиновано са звуком садржаја који је наснимљен на траци и чија велика изобличења настају као резултат (озвучених) манипулација траком; овакво комбиновање делује попут приближавања и удаљавања камере,<sup>22</sup> поигравања простором у коме трака звучи и

<sup>21</sup> Онлајн разговор А. Гњатовић и С. Мараш, нав. дело

<sup>22</sup> Термин *cinema for the ear (cinéma pour l'oreille* или *биоскоп за ухо*), који ауторка користи, повезује технике стварања акузматичког дела са филмским техникама и обраћа се тумачењу звучног рада језиком филма. Овај назив, који је установио француско-канадски композитор Франсис Домон (Francis Dhomont), користи се за

простором који на траци звучи. Ово је само један од примера како се кроз композицију смењују замишљене перспективе слушања, у овом случају:

- звук студија, тј. звук физичке манипулације тракама и уређајима (звук постављања траке на магнетофон, лупкање керна, други спољашњи звукови)
- површински звук траке (звук шуштања или пуцкетања и завијања траке саме, насупрот звуку њеног садржаја), звук синтетизера, звук старе технологије
- унутрашњи звук траке (звук онога што је на траци), звучни артефакти удаљених култура, гласова.

У *монтажи* композиције поједини звукови/одломци су органски *зашивени*, материјали аналогног и дигиталног порекла везивани су у јединствене глатке површине. На другим спојевима, међутим, намерно се јављају мала искривљења, прескоци; њихово неравно везивање делује као резултат коришћења старе технологије (попут магнетофонске траке). Кроз ставове дела (посебно оне дуже, развијеније, попут *Главног* или *Недовршеног*), промена тачке из које се *посматра* звук производи ефекат дезоријентације слушаоца (један нагли, *несавршени* рез одиграва се у 5. ставу, на 5:54, приликом наглог изласка из *звучног предела* и уласка у траку). Ово је још један од начина прозвучавања медија којим се композиторка бави.

Конкретизација звука као да доприноси повећаној апстракцији организације музичког тока. У *Фрагментима*, ритмичка и ритмичко-формална средства (дејство метра, репетиција, реприза, контрасти и варијације већих структура), ни познати начини устројства музичке фактуре – не делују на слушаоца. (Ово је мање изражено у *Фрагментима 1*, у коме је број и тип коришћених материјала сведенији, а сам став веома кратак.) Комади се слушају као дела звуковне уметности, без очекивања које музички ток у времену изазива. Занимљиво је да став *Бука*, упркос на прво слушање нагомиланим материјалима разнородног порекла и контекста (поступци и артефакти присутни у осталим ставовима заједнички граде *буку*), нешто другачије музички комуницира. Комуникативност му обезбеђује појава хармонског тонског материјала (са *Синтија*) у 30. секунди, те његова трансформација/варијација и коначно, одумирање.

**3)** Други став циклуса реконструише архаично певање мушких гласова у комплексном ритмичком и просторном (панорамском) контрапункту са дубоким перкусивним звуковима и високим шумовима који се повремено приближавају, искорачују у предњи план. Фрагментирани одломци песме, контурама фразе са ретко ухватљивим модалним лествичним кретањем и сталним ритмом смена са перкусивним звуковима, упућују на древни ритуал. Анонимност гласова и певања постигнута је наглим сечењем и обрадом кратких фрагмената чија су искривљења највећа на спорим атацима и искрзаним крајевима

---

„жанр електроакустичке музике која користи конкретне звукове, који сугеришу програмски аспект дела. Слушалац се води на путовање кроз различите звучне пејзаже (*soundscapes*) који дочаравају слушне слике, креирајући синематично искуство за ухо.” Роб Мекеј (Rob Maskay), цитирано према: <https://nickcopefilm.com/2013/10/04/cinema-for-the-ear/> (приступљено 23. априла 2022).

фраза, тако да су само вокали разумљиви. При крају става, мушки гласови одлазе у дубину, испод опсега људског гласа и само на основу познатих контура материјала може се претпоставити вокално порекло извора.

Став *Main/Главни* има најразвијенији драматуршки лук, а представља *надреални звучни предео*<sup>23</sup> у коме се проналазе звукови очигледно дигиталног порекла и звукови који делују као да су биофоног и геофоног порекла. Од 2:12 у први план, изблиза, избијају гласови који говоре непрепознатљивим и непостојећим језиком, језиком који сецирањем морфема и дигиталним ишчашењима фонема, ауторка отуђује од људског. Звучна слика се усложњава, док *говорници* заузимају више позиција у звучном амбијенту. Злослутни звучни предео им се као претња приближава и расте око њих. Од 3:36 љуски глас потпуно ишчезава, стапа се са материјалом обрађен тако да се разазнају само дистортирани обриси говора, да би се у наредном минуто одиграо кулминациони део става у коме говор замењују крици неидентификованог порекла, налик животињским. На крају става остаје само шуштање траке.

Став *Incomplete/Недовршено* почиње нељудски дубоким успоравањем дистортираним, зрнстим звуком хора чија се боја током екстремно спорих понављања појединачних тонова постепено морфује и претвара у сасвим неодредив повремено прекидан дрон.

Поред мелодијског (тонског) карактера епизода поверених *Синтију*, употреба гласа доприноси комуникативности композиције. Глас хуманизује дубинске слојеве прошлости по којима слушаоци трагају. Иако очигледан, овај поступак није баналан, јер ауторка, емотивним дистанцирањем и анонимизацијом гласа избегава скретање у патетику (*избегавање песме*, 2. став) и документаристику/дидактику (*избегавање приче*, 4. став). Може се уочити још један вид емотивног дистанцирања од гласа – када год се јави, чак и у тренуцима када је упитно да ли је глас људски, неоспорно је да је глас *мушки*. Уз тенденцију да се идеја древности повезује са идејом патријархата, ово је уједно и дистанцирање (можда несвесно) од могућих (на перцепцију слушног искуства веома делотворних) асоцијација на глас мајке, првобитну везу са вокалним у људском уму.<sup>24</sup>

Без обзира на замишљену перспективу слушања, сви звукови делују на неки начин архаично, али њихову археолошку старост немогуће је са прецизношћу (или уопште) одредити, па се звучни доживљај освешћује као *ванвремени*. Светлана Мараш истражује у овом делу и концепт историчности (историцизма, *historicity*), који упућује на променљивост значења звучних објеката и поступака у различитим временским епохама: „У

<sup>23</sup> Енглески композитор Тревор Вишарт (Trevor Wishart) објашњава да су три међузависна фактора од значаја за разумевање виртуелног акустичког простора електроакустичног дела – звучног пејзажа: акустичка својства перципираног звучног окружења, диспозиција звучних објеката у њему и препознавање појединачних објеката. Предлаже поделу на три типа звучних пејзажа – стварни, имагинарни и надреални. Надреални звучни пејзаж је логички неприватљива еколошка целина која садржи (препознатљиве) објекте разноврсног порекла у немогућим односима. Према: Trevor Wishart, *On Sonic Art*, London, Harwood Academic Publishers, 1998, 139–159.

<sup>24</sup> „У почетку, у мраку материце, беше глас, Мајчин глас. За тек рођено дете, мајка је пре ольфакторни и вокални континуум него слика. Њен глас обитава у свим тачкама у простору, док њена форма улази у визуелно поље и напушта га. Можемо замислити како глас Мајке тка око детета мрежу повезница коју је изазовно звати *пупчана мрежа*.” Michel Chion, *The Voice in Cinema*, New York, Columbia University Press, 1999, 61.



концептуализацији дела обратила сам се пољу археологије због његових широких смислених веза са светом артефаката. Поред тога, дубоко копање испод површинских слојева земље у очекивању открића (звучног) објекта који је симболички важан због своје историчности, а не само тренутне функционалности, била је интересантна полазишна тачка.”<sup>25</sup>

Фрикција између линеарног времена контекста звучних објеката и цикличног времена темпоралности њиховог *музичког* постојања све време је присутна у *Активностима након ископавања*. Линеарно време, које пролази, једнодимензионално и једносмерно, од прошлости ка будућности, време је археолошког/архивског референтног света Светлане Мараш. Циклично време чије се различите тачке спајају у бесконачним низовима кругова, циклуса који се понављају (попут смене дана и ноћи, годишњих доба, периодичних откуцаја срца, дисања, циклуса сна...) време је музичких процеса, репетиција, покрета, дисања фразе, цикличне форме композиције. Светлана Мараш свој фиктивни сценарио поетично описује као оживљавање непостојеће прошлости из перспективе јако далеке, дистопијске, пост-апокалиптичне будућности.<sup>26</sup> Може се на овом месту затворити један мали круг и повући паралела са Шеферовим концептом конкретног музичког искуства које је „засновано на раду са звучним објектима који нису одређени бројевима, секундама, већ ”деловима времена истргнутим из космоса”.<sup>27</sup> Пажљивим трагањем и копањем до дубина замишљене праисторије звука, Светлана Мараш допире до космоса малих звукова, детаљно креираних, бираних и обрађиваних. Њене објекте време некада патинира, некада их заобилази, а некада претвара у нејасна сећања. Неки од њих остају довољно евокативни да слушаоца увуку дубоко у сцене филма за ухо у којима се сусрећу различита времена и перспективе звука.

\* \* \*

Композиција Светлане Мараш *Post-Excavation Activities* награђена је наградом Удружења композитора Србије, „Стеван Мокрањац”, за 2020. годину. Ово престижно признање за најуспешније остварење српског аутора премијерно изведено у претходној календарској години, по други пут је додељено делу које припада жанру радиофоније.<sup>28</sup> „Додела награде једном радиофонском остварењу које почива на темељима електро-акустичке и (можда још више) електронске музике, за мене је пре свега сигнал присутности овакве – савремене музике, у свакодневном, а не само концертном контексту, а то је контекст који радио у великој мери омогућава.”<sup>29</sup>

Прецизнија жанровска одредница композиције, према подели Марије Ћирић, сврстала би је у област експерименталне радиофоније, и то у њену „најапстрактнију подврсту”,

<sup>25</sup> Програмска нота о композицији, нав. дело

<sup>26</sup> Онлајн разговор А. Гњатовић и С. Мараш, нав. дело

<sup>27</sup> Biljana Srećković, *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011, 49.

<sup>28</sup> Од инаугурације Мокрањчеве награде 1994. године, једино радиофонско остварење које је њоме овенчано је *Велики камен*, радиофонска poema Иване Стефановић, премијерно емитована 2017. године.

<sup>29</sup> *Razgovor s povodom*, нав. дело

„најсубјективнији вид изражавања звуком/музиком. Веза конкретне/електронске/електроакустичке музике и радиофоније овде је најочигледнија (...).”<sup>30</sup> Композиторски рад Светлане Мараш превасходно се остварује у пољу електро-акустичке музике, а од 2016. године и почетка њеног ангажмана у Електронском студију Радио Београда, њено стваралаштво дубоко је везано за радио као место стварања и као специфичан медиј. Сама ауторка описује радио као *место заиграности*<sup>31</sup> *звуком, простор слободе креације, лабораторију звука.*<sup>32</sup> Лабораторијске *Активностима после ископавања* остају у архиви Електронског студија, као једна од вредних композиција које настављају традицију неговања експерименталне радиофонијске форме на Радио Београду.<sup>33</sup>

„Оно што београдски Електронски студио чини посебним јесте што је део Радио Београда. Ово је већ довољно да га окарактеришете као јединствен примерак те врсте у свету, јер осим што радијска инфраструктура пружа огромне могућности презентације садржаја, исто тако утиче и на саму продукцију и оно што у студију настаје. Зато што је институционализовано место истраживања и продукције електронске музике, Електронски студио Радио Београда такође производи садржај који је стручно одабран и који је у дијалогу са наслеђем електро-акустичке музике произведене у њему. Све се то рефлектује у музици која излази одатле...”<sup>34</sup>

## Цитирана дела

Chion, Michel: *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

Ђирић, Марија: „Игра и музикалност као претпоставке радиофоније”, у: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015.

Foster, Hal: „An Archival Impulse”, *October*, Vol. 110, 2004, 3 –22.

Leković, Biljana: *Sound Art/Zvukovna umetnost: Muzikološka perspektiva – teorije*. Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2019.

Srećković, Biljana: *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*. Београд: Факултет музичке уметности, 2011.

Wishart, Trevor: *On Sonic Art*. London: Harwood Academic Publishers, 1998.

---

<sup>30</sup> Марија Ђирић, „Игра и музикалност као претпоставке радиофоније”, у: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 101–114.

<sup>31</sup> „Разумевање театра звука као уметности музике, односно, означавање/премештање на позицију сродне дисциплине, музике, јесте *ludus per se*. То нас – поново – упућује на експерименталну форму као игру исказивања ауторовог микро или макрокосмоса.” Марија Ђирић, исто

<sup>32</sup> Онлајн разговор А. Гњатовић и С. Мараш, нав. дело

<sup>33</sup> Упркос успонима и падовима нивоа активности Електронског студија Трећег програма Радио Београда, основаног 1972. године, из његове праксе и његове традиције, током година су настала бројна значајна експериментална ауторска остварења (попут дела Владана Радовановића, Иване Стефановић, Арсенија Јовановића и других). За неговање и промоцију радиофонских форми посебно је заслужан и серијал *Радионица звука* Драмског програма Радио Београда (започет 1985. године). Као подстицај ауторима најмлађе генерације за истраживање радијске уметности (драмске и музичке), од 2006. године установљена је и студентска награда „Неда Демоло”, признање за креативни допринос радио изразу.

<sup>34</sup> *Razgovor s povodom*, нав. дело

### **Остали интернет извори**

Милан Милојковић, „Razgovor s povodom”, интервју са Светланом Мараш. Интернет страна Удружења композитора Србије <https://composers.rs/?p=7583> (приступљено 27. априла 2022)

„Образложење одлуке жирија за доделу Награде „Stevan Mokranjac” за 2020. godinu”, [https://composers.rs/wp-content/uploads/2011/07/Mokranjceva-nagrada-obrazlozenje-S.Maras\\_.pdf](https://composers.rs/wp-content/uploads/2011/07/Mokranjceva-nagrada-obrazlozenje-S.Maras_.pdf) (приступљено 23. априла 2022)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Post-excavation\\_analysis](https://en.wikipedia.org/wiki/Post-excavation_analysis) (приступљено 14. априла 2022)

[https://en.wikipedia.org/wiki/EMS\\_Synthi\\_100](https://en.wikipedia.org/wiki/EMS_Synthi_100) (приступљено 27. априла 2022)