

**SCENSKA INTERPRETACIJA SVADBENOG RITUALA: STUDIJA
SLUČAJA *SOKOLOVE PESME* I KOREODRAME 700**

**STAGE INTERPRETATION OF THE WEDDING RITUAL: STUDY
CASE OF *FALCON SONG* AND CHOREODRAMA 700**

Anastasija ŽIVKOVIĆ

Katedra za etnomuzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti,
Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija)
Department for Ethnomusicology, Faculty of Music,
University of Arts, Belgrade (Serbia)
anjazivk@gmail.com

<https://doi.org/10.63702/csembe.2025.1.8.08>

SAŽETAK

Prve koreodrame koje interpretiraju tradicionalni ples u Srbiji se vezuju za početak XX veka i rad mladih koreografski i vizionarki, među kojima je i Maga Magazinović (Obradović Ljubinković, 2016: 10). Na repertoar folklornih ansambala koreodrame dolaze krajem 1980. godina, a jedna od prvih je celovečernja predstava *Koreni* autora Radojice Kuzmanovića, koju je prvi put izveo Ansambl „Kolo” 1989. godine (Димитријевић, 2022: 2). Koreodrame predstavljaju veliki produkcijski izazov, što, između ostalog, uzrokuje njihov mali broj. Međutim, 2022. godine su dva nacionalna ansambla u Srbiji predstavila nova ostvarenja ove forme. Ansambl „Kolo” (Beograd) je prikazao igračku predstavu *Sokolovu*

ABSTRACT

Some of the first choreographies in the form of choreodrama interpreting traditional dance in Serbia emerged at the beginning of the 20th century driven by young female choreographers and visionaries, including Maga Magazinović (Obradović Ljubinković, 2016: 10). Choreographies of this form entered the repertoire of folk dance ensembles at the end of the 1980s, with *Koreni* by Radojica Kuzmanović, being one of the first works, performed in 1989 by the National ensemble “Kolo” (Димитријевић, 2022: 2). Choreodramas certainly represent a great production challenge, which is one of the reasons for their scarcity. However, in 2022 two professional folk dance ensembles in Serbia presented their new works in this choreographic form.

pesmu, a Ansambl „Venac” (Gračanica, Kosovo i Metohija) koreodramu *700*. Iako suštinski prezentuju različite teme, moguće je uočiti određene paralele, a jedna od njih je i završna scena koja i u jednom, i u drugom delu predstavlja interpretaciju svadbenog rituala. Ovaj rad nastoji da, analizom navedenih segmenata, prikaže kako je svadbeni ritual predstavljen na različite načine. U tom smislu će se pristupiti analizi kinetičko-formalnog tipa, plesne melodije i scenskog kostima, koja će prikazati kako je izbor kompozicionih principa u radu sa nasleđem na sceni određen pristupom kulturi i istoriji.

KLJUČNE REČI

Scenska interpretacija tradicionalnog plesa; Koreodrama; Svadbeni ritual; Ansambl „Kolo”; Ansambl „Venac”;

UVOD

Scenska interpretacija tradicionalnog plesa koja uključuje i druge oblike nasleđa poput muzike, narodne nošnje i običaja je praksa koja u Srbiji ima višedecenijski kontinuitet. Njan početak se vezuje za sredinu XX veka kada su, pored Ansambla „Kolo”, osnovana brojna kulturno-umetnička društva. Ona su se u početku razvijala iz pevačkih društava, ili su nastala kao sekcije u okviru radničkih udruženja (Байић Стојиљковић, 2019: 59; 88–89).

Državna politika tadašnje Jugoslavije je negovala pozitivan stav prema ovakvom vidu okupljanja mladih, jer je to bio dobar način širenja ideja

Ensemble “Kolo” introduced *Falcon song* (srb. *Sokolova pesma*), while Ensemble “Venac” (Gračanica, Kosovo and Metohija) premiered the choreodrama *700*. Though different in their backgrounds, some similarities can be seen. One of them is the final scene which in both choreographies interprets a wedding ritual. This paper aims to demonstrate, through the analysis of the mentioned segments, how the wedding ritual is represented in different ways. In this sense, an analysis of the kinetic-formal type, dance melody, and stage costume will show how the choice of compositional principles in working with heritage on stage is determined by the approach to culture and history.

KEY WORDS

Stage folk dance; Choreodrama; Wedding ritual; Ensemble “Kolo”; Ensemble “Venac”;

INTRODUCTION

The stage interpretation of traditional dance, which also includes other forms of heritage such as music, folk costumes, and customs, is a practice in Serbia with a continuous tradition spanning several decades. Its beginnings are linked to the mid-20th century, when, alongside the “Kolo” Ensemble, numerous cultural-artistic societies were established. These initially developed from singing societies or emerged as sections within workers’ associations (Байић Стојиљковић, 2019: 59; 88–89).

The state policy of ex-Yugoslavia fostered a positive attitude toward this type of youth gathering, as it was an effective way to promote the ideas

„bratstva i jedinstva“ (Бајић Стојиљковић, 2019: 90–91).

U skladu sa mogućnostima, folklorni ansambli su od tada do danas često tradiciju prikazivali u obliku svite ili minijature, scenskih formi ograničenih vremenskih i tehničkih zahteva. S druge strane, koreografske-scenske forme u trajanju od nekoliko činova, kakve su koreodrame (Obradović Ljubinković, 2016), predstavljaju ozbiljan produkcijski zadatak koji uključuje stručnjake ne samo iz oblasti tradicionalnog plesa i muzike, već i pozorišne umetnosti. Iz tih razloga ovakve scensko-muzičke programe (Бајић Стојиљковић, 2019: 172) u našoj sredini uglavnom izvode profesionalni ansambli i plesne trupe.

U Srbiji postoje dva profesionalna folklorna ansambla – Ansambl „Kolo“ (osnovan 1948. godine u Beogradu) i Ansambl „Venac“ (osnovan 1964. godine u Prištini, Kosovo i Metohija). Neposredno nakon završetka pandemije COVID-19, odnosno nakon sticanja uslova za izvođenje umetničkih predstava 2022. godine, dva pomenuta ansambla predstavila su koreografije u formi koreodrame. Ansambl „Kolo“ je prikazao igrачku predstavu, *Sokolovu pesmu*, a Ansambl „Venac“ koreodramu *700. Sokolova pesma* je ljubavna priča simbolično predstavljena kroz likove sokolice i mladića. Međutim, to je samo jedan od slojeva, jer čitavo dešavanje prikazuje stradanje, žrtvovanje zarad kolektivnog boljitka, borbu dobra i zla, i još mnogo toga prožeto motivima srpske narodne književnosti (Ансамбл Коло, 2022).

of “brotherhood and unity” (Бајић Стојиљковић, 2019: 90–91).

According to their capabilities, folk ensembles have often presented tradition in the form of a suite or miniature, stage forms limited by time and technical requirements. On the other hand, choreographic-stage forms lasting several acts, such as choreodramas (Obradović Ljubinković, 2016), represent a serious production undertaking that involves experts not only in traditional dance and music but also in theatrical arts. For these reasons, such “stage-musical programs” (Бајић Стојиљковић, 2019: 172) in our environment are mostly performed by professional ensembles and dance troupes.

There are two professional folk ensembles in Serbia – the “Kolo” Ensemble (founded in 1948 in Belgrade) and the “Venac” Ensemble (founded in 1964 in Priština, Kosovo and Metohija). Shortly after the end of the COVID-19 pandemic, specifically after conditions allowed for the performance of artistic shows in 2022, these two ensembles presented choreographies in the form of choreodrama. The “Kolo” Ensemble presented the dance performance called *Falcon song*, while the “Venac” Ensemble presented the choreodrama *700. Falcon song* is a love story symbolically represented through the characters of a falcon female and a young man. However, this is only one layer, as the entire performance depicts suffering, sacrifice for the collective good, the struggle between good and evil, and much more, all infused with motifs from Serbian folk literature (Ансамбл Коло, 2022).

S druge strane, koreodrama *700*, osmišljena u znak obeležavanja sedamsto godina od izgradnje manastira Gračanica na Kosovu i Metohiji (1321), „hronološki prati porodicu Radović iz sela Sušice pored Gračanice – od zidanja manastira do današnjih dana“ (Ансамбл Венац, 2022: 2). Ona prikazuje sudbinu običnog čoveka sa ovih prostora oslikavajući važne istorijske događaje pesmom, plesom i muzikom (Ансамбл Венац, 2022: 2).

Pored toga što su oba ostvarenja na neki način okrenuta istoriji, srpskoj tradiciji i kulturi, a prikazana su u formi koreodrame, mogu se uočiti još neke paralele, među kojima su muzička pratnja koju izvodi narodni orkestar i finalna scena koja i u *Sokolovoj pesmi*, i u koreodrami *700* predstavlja interpretaciju svadbenog rituala. Sve navedene sličnosti predstavljaju zanimljivo polazište za dalja tumačenja i analizu načina na koji se jedan važan događaj, kako za tradicionalno, tako i za savremeno društvo, prikazuje na sceni.

Cilj ovog rada je da na osnovu analize poslednjih scena ukaže na različitost pristupa tradicionalnom nasleđu, pri čemu je poseban naglasak na analizi „kinetičko-formalnog tipa“ (Ранисављевић, 2022), odnosno plesnog obrasca, originalne plesne melodije, i narodne nošnje.

TEORIJSKO-METODOLOŠKI OKVIR

Svadba je jedan od najznačajnijih događaja u životu pojedinca, ali i čitave zajednice, i čini deo običaja iz životnog ciklusa. Veliki broj radnji koje se svrstavaju u red predsvadbenih i svadbenih običaja

On the other hand, the choreodrama *700*, conceived to commemorate the 700th anniversary of the construction of the Gračanica Monastery in Kosovo and Metohija (1321), “chronologically follows the Radović family from the village of Sušica near Gračanica – from the building of the monastery to the present day” (Ансамбл Венац, 2022: 2). It portrays the fate of an ordinary person from this region, reflecting important historical events through song, dance, and music (Ансамбл Венац, 2022: 2).

Besides the fact that both works are, in some way, oriented toward history, Serbian tradition, and culture and are presented in the form of choreodrama, some other parallels can be observed. Among them are the musical accompaniment performed by a folk orchestra and the final scene, which in both *Falcon song* and choreodrama *700* represents an interpretation of the wedding ritual. All these similarities provide an interesting starting point for further interpretations and analyses of how an important event, both for traditional and contemporary society, is presented on stage.

The aim of this paper is to highlight the diversity of approaches to traditional heritage based on the analysis of the final scenes, with special emphasis on the analysis of the “kinetic-formal type” (Ранисављевић, 2022), meaning the dance pattern, original dance melody, and folk costume.

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FRAMEWORK

The wedding is one of the most significant events in the life of an individual, as well as the entire community, and forms part of the customs within the life cycle. A large number of actions classified as pre-

čine ovaj ritual pogodnim za raznovrsna tumačenja. Tako je svadba u društveno-humanističkim naukama do sada više puta razmatrana sa različitih stanovišta (Златановић, 2003; Ракочевић, 2015), a posebno sa aspekta „obreda prelaza“, prema antropologu, Arnoldu Van Genepu [Arnold Van Gennep] (Van Genep, 2005; videti npr. Јовановић, 2012 i Живковић, 2020).

Od svih rituala iz godišnjeg i životnog ciklusa svadbeni ritual se veoma često može videti na sceni u interpretaciji kulturno-umetničkih društava i profesionalnih ansambala u Srbiji. Verovatno da njegovoj popularnosti doprinosi količina i raznolikost elemenata nematerijalne kulture koje integriše, što je posebno pogodno za interpretaciju nasleđa na način koji je, naročito poslednjih nekoliko decenija, tipičan za kulturno-umetnička društva u Srbiji. On podrazumeva prikazivanje tradicionalnih plesova, muzike, nošnje i običaja uz nastojanje da to bude što vernije zabeleženom u participatornoj praksi (više u Rašić, 2024).

Objašnjenje zašto je svadbeni ritual toliko značajan deo srpske kulture dala je etnolog, Sanja Zlatanović. Ona je istraživala svadbu u Kosovskom Pomoravlju, međutim, njeno tumačenje može biti vrlo primenjivo na današnje svadbe širom Srbije. Zlatanović kaže: „Svadba je najvažniji, najrazrađeniji i sadržinski najbogatiji ritual životnog ciklusa (Златановић, 2012: 90). Ona u zgusnutom vidu izražava društvenu stvarnost, porodične, srodničke i rodne odnose, religijska uverenja, ekonomsko stanje, i može se označiti kao paradigmatičan događaj u kulturi

wedding and wedding customs make this ritual suitable for diverse interpretations. Thus, the wedding has been examined multiple times from various perspectives within the social science and humanities (Златановић, 2003; Ракочевић, 2015), especially from the standpoint of the “rite of passage,” according to anthropologist Arnold Van Gennep (Van Gennep, 2005; see e.g., Јовановић, 2012 and Живковић, 2020).

Among all rituals within the annual and life cycle, the wedding ritual is very often seen on stage in interpretations by cultural-artistic societies and professional ensembles in Serbia. Its popularity is likely due to the quantity and diversity of elements of intangible culture it integrates, which is particularly suitable for heritage interpretation in a way that has been typical for cultural-artistic societies in Serbia over the past several decades. This involves the presentation of traditional dances, music, costumes, and customs with an effort to be as faithful as possible to participatory practice (more in Rašić, 2024).

An explanation of why the wedding ritual is such a significant part of Serbian culture was provided by the ethnologist Sanja Zlatanović. She researched weddings in the Kosovsko Pomoravlje region, but her interpretation can be widely applied to weddings throughout Serbia even today. Zlatanović states: “The wedding is the most important, elaborated, and content-rich ritual of the life cycle (Златановић, 2012: 90). It succinctly expresses social reality, family, kinship, and gender relations, religious beliefs, economic status, and can be marked as a paradigmatic event in the culture of Serbs in Kosovo

Srba Kosovskog Pomoravlja (Златановић, 2012: 90) [...]Ona je privatni ritual koji se izvodi na javnoj sceni, dugo se planira i priprema, dovodi se u vezu sa tradicijom, neupitnim i zaštićenim pojmom, koji konotira prošlost i prenošenje vrednosti s generacije na generaciju“ (Златановић, 2012: 90-91). Svakako da mnoga od pomenutih zapažanja važe i danas, zbog čega svadba ostaje nepresušna inspiracija i u scenskoj interpretaciji tradicio-nalnog plesa.

Koreografsko-scenske forme predstavljene kroz posebno osmišljenu scenografiju, dramske segmente, i plesno-muzički sadržaj u trajanju od nekoliko činova sreću se pod različitim nazivima. Neke od njih su definisali stručnjaci, u skladu sa svojim naučnim i umetničkim polazištem, pa tako koreograf i teoretičar plesa, Vera Obradović Ljubinković, govori o „koreodrami“ (Obradović Ljubinković 2016), etnokoreolog, Vesna Bajić Stojiljković, o „scensko-muzičkom programu“ (Бajiћ Стојиљковић, 2019), dok su autori *Sokolove pesme* ovu koreografiju definisali kao „igračku predstavu“ (Ансамбл Коло, 2022).

Trebalo bi istaći da se svi ovi nazivi suštinski odnose na istu koreografsko-scensku formu, a da njihova različitost proističe iz teorijskih polazišta stručnjaka koji su ih naučno utemeljili ili su (kao u slučaju *Sokolove pesme*) bili angažovani na njihovoj realizaciji. U ovom radu ću zarad koherentnosti teksta koristiti termin „koreodrama“ prema Veri Obradović Ljubinković, koja je od svih pomenutih autora ovaj pojam najtemeljnije razradila u svojoj doktorskoj disertaciji. (Obradović Ljubinković, 2016).

Pomoravlje (Златановић, 2012: 90) [...] It is a private ritual performed in a public setting, planned and prepared for a long time, connected to tradition, an unquestioned and protected concept that connotes the past and the transmission of values from generation to generation” (Златановић, 2012: 90–91). Certainly, many of these observations still hold today, which is why the wedding remains an inexhaustible inspiration in the stage interpretation of traditional dance.

Choreographic-stage forms, presented through specially designed scenography, dramatic segments, and dance-musical content lasting several acts, appear under various names. Some of them have been defined by experts according to their scientific and artistic perspectives. For example, choreographer and dance theorist Vera Obradović Ljubinković uses the term “choreodrama” (Obradović Ljubinković, 2016), ethnochoreologist Vesna Bajić Stojiljković uses “stage-musical program” (Бajiћ Стојиљковић, 2019), while the authors of *Falcon song* define their choreography as a “dance performance” (Ансамбл Коло, 2022).

It should be noted that all these terms essentially refer to the same choreographic-stage form, with differences stemming from the theoretical backgrounds of the specialists who scientifically established them or were involved in their realization (as in the case of *Falcon song*). For coherence, this paper will use the term “choreodrama,” following Vera Obradović Ljubinković, who provided the most thorough elaboration of the term in her doctoral dissertation. (Obradović Ljubinković, 2016).

Prema njenim rečima „koreodramska igra jeste univerzalni, društveno-pozorišni, odnosno estetski, antropološki, sociološki, pa i psihološki fenomen. Izražava se manje verbalnim, a više neverbalnim jezikom, ekspresijom lica i tela istovremeno tj. govorom, pevanjem, ali prvenstveno pokretom, igrom, pantomimom i mimom.” (Obradović Ljubinković, 2016: 9).

Kako je ranije navedeno, u ovom radu će fokus biti na analizi kinetičko-formalnog tipa, tj. plesnog obrasca, originalne plesne melodije i scenskog kostima, koji su, prema mišljenju Antonija Šeja, ključni simboli „koji zapravo reprezentuju elemente etničkog identiteta – jezik, religiju, zajedničko poreklo i istoriju“ (Shay, 2002: 6, prema Rašić, 2022: 94). Kinetičko-formalni tip je u srpskoj etnokoreologiji konceptualizovao Zdravko Ranisavljević. (Ранисављевић, 2022).

Prema njegovom tumačenju „kinetičkim-formalnim tipom određeni su isključivo formalni odnosi koji se ostvaruju na nivou kinetičke komponente plesa. Njegovo definisanje podrazumeva razmatranje osnovnih principa mikroformalnog i makroformalnog oblikovanja kinetičkog toka, odnosno kinetičke teme i njenog distribuiranja u vremenu.“ (Ранисављевић, 2022: 27).

Istraživanje za potrebe ovog rada je sprovedeno tokom 2022. i 2023. godine, što je period tokom kojeg su *Sokolova pesma* i koreodrama *700* intenzivno prikazivane na pozorišnim scenama u Srbiji, ali i van njenih granica. Obavljeno je nekoliko polustrukturisanih intervjuova sa relevantnim sagovornicima iz tadašnjeg umetničkog i upravnog odbora

According to her, “choreodramatic play is a universal, socio-theatrical, i.e., aesthetic, anthropological, sociological, and even psychological phenomenon. It is expressed less through verbal and more through nonverbal language, facial and bodily expression simultaneously, i.e., speech, singing, but primarily through movement, play, pantomime, and mime.” (Obradović Ljubinković, 2016: 9).

As previously mentioned, this paper will focus on the analysis of the kinetic-formal type, i.e., the dance pattern, original dance melody, and stage costume, which according to Anthony Shay are key symbols “that actually represent elements of ethnic identity – language, religion, common origin, and history” (Shay, 2002: 6, cited in Rašić, 2022: 94). The term kinetic-formal type was conceptualized in Serbian ethnochoreology by Zdravko Ranisavljević. (Ранисављевић, 2022). According to his interpretation, “the kinetic-formal type refers exclusively to the formal relations realized on the level of the kinetic component of dance. Its definition implies consideration of the basic principles of microformal and macroformal shaping of the kinetic flow, i.e., the kinetic theme and its distribution over time.” (Ранисављевић, 2022: 27).

The research for this paper was conducted during 2022 and 2023, a period when *Falcon song* and choreodrama *700* were intensively performed on theater stages in Serbia and beyond. Several semi-structured interviews were conducted with relevant interlocutors from the then artistic and administrative boards of the “Kolo” Ensemble and “Venac”

Ansambla „Kolo“ i Ansambla „Venac“. Takođe, kinetičko-plesni obrasci i koreografske slike, odnosno horizontalno-prostorni obrasci scene u kojoj se interpretira svadbeni ritual, su za potrebe analize zapisani labanotacijom, a korišćeni su i korepetitorski izvodi muzičkih numera.

„SVADBA“ U SOKOLOVOJ PESMI

Završna scena u kojoj se prikazuje svadbeni ritual nastupa kao simbol novog početka kako za dvoje mladih, tako i za celu zajednicu. Na samom početku je na sceni samo ženski deo ansambla koji je frontalno pozicioniran. Ubrzo se pridružuju momci, nakon čega kreće izvođenje bećarca, vojvođanske vokalno-instrumentalne forme, u kojem se grupe momaka i devojaka natpevavaju. Po završetku pesme, mladi se okupljaju u formaciji dva otvorena kola koja su postavljena jedno naspram drugog kada počinje numera koja donekle podseća na melodiju tradicionalnog plesa *rumenka* iz jugoistočne Srbije. Ovaj ples se zvučno prepoznaje ne samo melodijski, već i prema vodećem instrumentu – gajdama, koje su u prošlosti najčešće pratile izvođenje ovog plesa. Kada je reč o kinetici, autor je osmislio nove plesne obrasce koji se u potpunosti uklapaju u muzičke fraze. Ipak, neki osobeni kinetički motivi *rumenke* se i dalje mogu prepoznati, poput „podvoženja“. Pored formacije otvorenog kola, u ovom segmentu preovladavaju i parovne formacije, lese i trojke, dok putanje kretanja deluju spontano i improvizovano. Bitno je naglasiti da su njihovi kostimi crno-bele boje posebno osmišljeni i da

Ensemble. Additionally, kinetic-dance patterns and choreographic images, i.e., horizontal-spatial patterns of the stage where the wedding ritual is interpreted, were recorded using labanotation for analysis purposes, and rehearsal recordings of musical pieces were also used.

THE “WEDDING” IN FALCON SONG

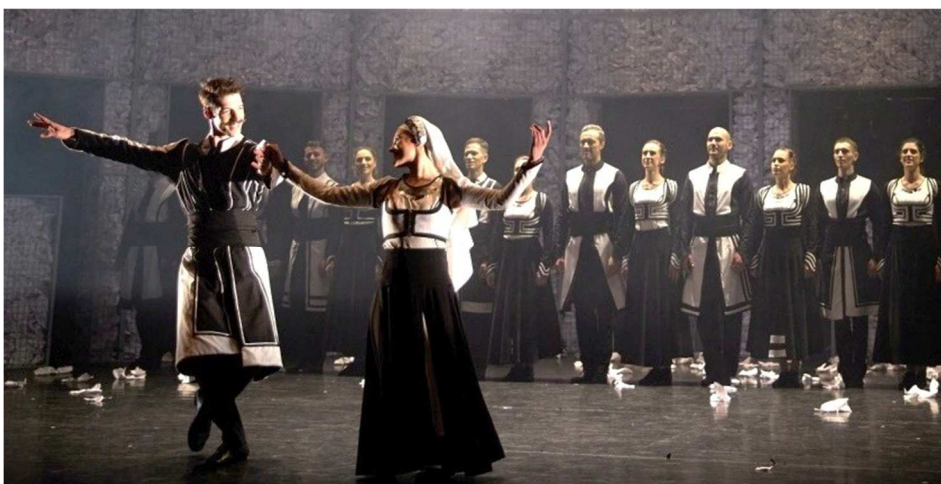
The final scene, which presents the wedding ritual, serves as a symbol of a new beginning – not only for the young couple but also for the entire community. At the very beginning, only the female part of the ensemble is on stage, positioned frontally. The young men soon join them, after which the performance of the *bećarac* begins – a vocal-instrumental form from Vojvodina – featuring a playful singing contest between groups of young men and women. After the song ends, the youth gather in a formation of two open circles positioned opposite each other, as a new musical piece begins. This melody somewhat resembles the traditional dance tune *rumenka* from southeastern Serbia. This dance is sonically recognizable not only by its melodic structure but also by its leading instrument – the *gajde* (bagpipes), which traditionally accompanied its performance. In terms of movement, the choreographer created new dance patterns that align perfectly with the musical phrasing. Still, certain characteristic kinetic motifs of the *rumenka* can be identified, such as the “podvoženje”. In addition to the open circle formation, this segment features predominantly couple formations, as well as lines and trios, while the movement paths appear spontaneous and improvised. It is important to

pojednim elementima asociraju na neke tipične delove srpske narodne nošnje.

Po završetku plesa, svatovi se povlače u dubinu scene da bi se fokus prebacio na mladence (sokolicu i mladića), čiji ulazak najavljuje nova, komponovana melodija. Sledi mladenački ples, koji ostatak ansambla posmatra sa puno pažnje. Ovaj segment predstavlja inkorporiranje elemenata savremene svadbe u Srbiji, u kojoj je tzv. „prvi ples“ poslednjih nekoliko decenija jedan od najvažnijih segmenata.

emphasize that the dancers' black-and-white costumes were carefully designed, with certain elements evoking features of traditional Serbian folk dress.

After the dance ends, the wedding guests retreat to the back of the stage, shifting the focus to the bride and groom (the falcon girl and young man), whose entrance is announced by a newly composed melody. What follows is a bridal dance, observed with great attention by the rest of the ensemble. This segment represents the incorporation of elements from contemporary Serbian weddings, in which the so-called "first dance" has, over the past few decades, become one of the most significant moments.



Slika 1: Ples sokolice i mladića (Izvor: Ansambl „Kolo“, autor: Milica Novaković)
Image 1: Falcon girl and young man's dance (Source: Ensemble „Kolo“, author: Milica Novaković)

Po njegovom završetku veselje se nastavlja plesom koji muzički i kinetički podseća na srpski tradicionalni ples koji pripada žanru *Kolo u tri*. Iako se kinetičko-formalni tip u nekim momentima može prepoznati, postoje plesni pokreti poput pljeskanja dlanovima, koji pripadaju tradiciji drugih naroda.

Upon its conclusion, the celebration continues with a dance that musically and kinetically resembles a traditional Serbian folk dance belonging to the *Kolo u tri* genre. Although the kinetic-formal type can be recognized at certain points, the choreography includes movements such as clapping hands, which are characteristic of other cultural

Takođe, u ovom segmentu dominiraju lese koje su na različite načine raspoređene po prostoru, ali tako da je fokus i dalje na mladencima koji su pozicionirani u dubini scene.

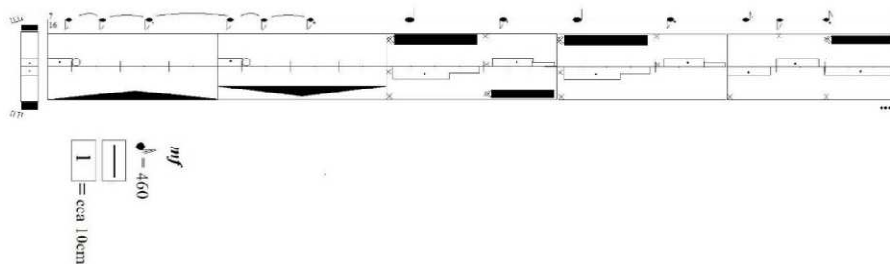
Ritmički uvod koji izvodi tarabuka najavljuje novi plesni segment. Kompozicija u metroritmu 7/16 podseća na melodiju tradicionalnog plesa *bugarka* iz jugoistočne Srbije, što je, do tog trenutka, najbrži i najživahniji ples. Izvođači formiraju nekoliko lesa koje su ponovo na interesantan način raspoređene na pozornici, a zanimljiv je i način njihove organizacije u lesama. U njima ne dominira rodna podvojenost, kao ni naizmenična smena muških i ženskih izvođača, koja je tipična za rad srpskih koreografa, već su često lese organizovane po nekom drugom principu. On podrazumeva redosled od dva muška izvođača nakon kojeg dolaze dva ženska, pa zatim jedan momak, jedna devojka, itd.

Kompoziciju koja podseća na *bugarku* čine dva muzička materijala koja se ponavljaju naizmenično, dok u muzičkoj pratnji dominira zvuk dvoglasnih gajdi. Iako melodija zvučno asocira na *bugarku*, u kinetici ne možemo prepoznati desetotaktni kinetičko-formalni tip u okviru kojeg se ovaj ples izvodi u participatornoj plesnoj praksi, jer se konstantno komponuje nov materijal. U okviru komponovanih obrazaca pokreta primećuju se brojne geste koje podsećaju na šopski i bugarski stil izvođenja.

traditions. This segment is also dominated by line formations, arranged in various ways across the stage space, but always in a manner that keeps the focus on the newlyweds, who remain positioned at the back of the stage.

The rhythmic introduction played on the *tarabuka* announces a new dance segment. The composition, set in a 7/16 meter, resembles the melody of *bugarka*, another traditional dance from southeastern Serbia. This is, up to this point, the fastest and most energetic dance in the performance. The dancers form several line formations, once again arranged on stage in an interesting manner. Notably, the organization within these lines deviates from the usual patterns. Rather than emphasizing gender separation or the alternating sequence of male and female performers – an approach typical of many Serbian choreographers – these lines are often arranged according to a different principle. This includes sequences such as two male dancers followed by two female dancers, then one male, one female, and so on.

The composition reminiscent of the *bugarka* consists of two alternating musical motifs, with the sound of two-part *gajde* dominating the accompaniment. Although the melody sonically evokes the *bugarka*, the ten-measure kinetic-formal pattern, typical of how this dance is performed in participatory dance practice, is not identifiable here, as new kinetic material is constantly being composed. Within the choreographed movement patterns, numerous gestures can be observed that evoke the Shop and Bulgarian styles of performance.



Slika 2: deo komponovanih plesnih pokreta čije izvođenje podseća na *bugarku*
(labanotacija: Anastasija Živković)

Image 2: sample of composed dance movements related to *bugarka*
(labanotation: Anastasija Živković)

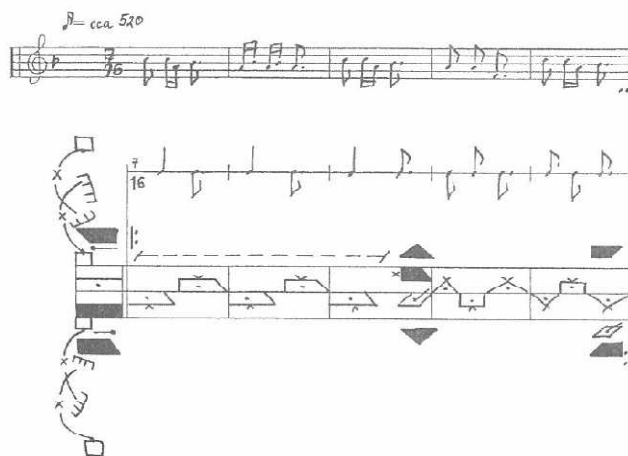
Posebno zanimljiv segment predstavlja humoristični momenat sa širokim, belim plaštom koji sa obe strane pridrđavaju dva muškarca, dok ostatak ansambla pleše ispred i iza njega. Plašt je mudro iskorišćen kao rekvizit koji predstavlja veliki svadbeni sto u čijem centru sedi mladenački par. U ovom segmentu naročito dolazi do izražaja glumački potencijal ansambla, dok je ples u drugom planu, i odvija se povremeno ispred i iza stola za kojim sede mladenci i jedan deo svatova. Dok mladenci sede nepomično, svatovi se međusobno zadirkuju i svojim raskalašnim ponašanjem dopri-nose čitavoj atmosferi.

Ovakav kontrast između mladenaca i svatova ukazuje na to da je autor inspiraciju za njihovo ponašanje našao u tradicionalnoj svadbi u kojoj su se mlada i mladoženja trudili da budu neupadljivi, kako bi se preveniralo dejstvo zlih sila koje potencijalno može ugroziti novu zajednicu.

A particularly interesting segment features a humorous moment involving a wide, white cloak held at both ends by two male performers, while the rest of the ensemble dances in front of and behind it. The cloak is cleverly used as a prop representing a large wedding table, at the center of which the bridal couple is seated. In this part of the performance, the ensemble's acting abilities come to the forefront, while the dance takes a secondary role, unfolding occasionally in front of and behind the "table" where the newlyweds and a portion of the wedding guests are seated. While the bride and groom remain still, the guests tease one another and contribute to the lively atmosphere with their boisterous behavior.

This contrast between the composed newlyweds and the rowdy guests suggests that the choreographer found inspiration in traditional wedding customs, in which the bride and groom would try to remain inconspicuous in order to ward off the influence of evil forces that could threaten their new union.

2. Бугарка



Slika 3: *bugarka* – terenski zapis (Izvor: Првановић, 2009: 68)
 Image 3: *bugarka* – field recording (Source: Првановић, 2009: 68)

Izvođači ovaj segment završavaju u položaju čučnja sa glavama spuštenim ka zemlji, pri čemu se muzika naglo prekida, a scenska rasveta dobija drugačiju boju. Ovakva dramaturgija principom kontrasta najavljuje promenu u kojoj će uslediti drugačija atmosfera. Novi segment otvara kompozicija koja nalikuje *čočeku*, plesno-muzičkom žanru iz jugoistočne Srbije, koju izvodi romski trubački sastav. Pojava romskih trubača izaziva potpuno oduševljenje među svatovima. Stiče se utisak kao da se oni u potpunosti prepuštaju dertu i sevdahu, što ponovo dočaravaju izuzetnim glumačkim umećem. Ubrzo se formira i otvoreno kolo sa plesačima koji izvode šestotaktni obrazac. Zanimljivo je da trubački sastav nije pasivno smešten u jednom kraju scene, kako je to najčešće slučaj sa instrumentalnom pratnjom u praksi

The performers end this segment in a squatting position with their heads bowed toward the ground, at which point the music abruptly stops and the stage lighting shifts in color. This kind of dramaturgy, built on the principle of contrast, signals a transition to a new atmosphere. The next segment opens with a composition reminiscent of *čoček*, a dance-music genre from southern Serbia, performed by a Romani brass band. The appearance of the Romani trumpeters provokes sheer delight among the wedding guests. One gets the impression that they are fully surrendering to *dert* and *sevdah*, which is once again convincingly portrayed through the ensemble's outstanding acting skills. Soon, an open circle is formed, with dancers performing a six-measure movement pattern. Interestingly, the brass band is not passively placed at the side of the stage, as is commonly the case with instrumental

scenske interpretacije tradicionalnog plesa u Srbiji. On je samo na početku pozicioniran u centru otvorenog kola, međutim, dramaturgija je osmišljena tako da i trubači imaju svoje putanje kretanja, odnosno aktivno učestvuju u radnji.

Kompoziciju u stilu *čoček*a naglo zamenjuje nova melodija nalik *kolu u tri* (u metroritmu 2/4). Međutim, u nastavku sledi interesantan kompozitorski rad koji umrežava melodije dva kontrastna materijala. Ovaj segment obeležile su različito raspoređene lese i formacije otvorenog kola, koje su dominirale i u prethodnim segmentima, a posebno interesantan postupak predstavlja izdvajanje izvođača iz formacije dva otvorena kola u dijagonalno postavljene solo formacije. Čitavo delo završava frontalno pozicioniranim plesnim ansamblom sa sokolicom i mladićem u sredini.

Kada je reč o plesnim pokretima, analiza je pokazala da retko možemo govoriti o postojanju kinetičko-formalnog tipa, odnosno plesnog obrasca zabeleženog u participatornoj plesnoj praksi, već se konstantno komponuje nov kinetički sadržaj. Ipak, primetno je da su plesni pokreti bazirani na motivima iz tradicionalnih plesova. Tako je npr. u „bugarki“ najčešći motiv „osnovni trokorak“ (Vasić and Ranisavljević, 2012: 83), u „kolu u tri“ pored trokoraka plesači izvode „preplet“ (Vasić and Ranisavljević, 2012: 84), „poskok odozgo“ (Vasić and Ranisavljević, 2012: 85), i druge motive u različitim kombinacijama, dok u „čočeku“ dominiraju ne samo pokreti donjeg dela tela, već i ruku.

accompaniment in stage interpretations of traditional Serbian dance. Although initially positioned at the center of the open circle, the dramaturgy is designed so that the trumpeters have their own movement paths and actively participate in the action.

The composition in the style of *čoček* is abruptly replaced by a new melody resembling a *kolo u tri*, set in a 2/4 meter. What follows is an intriguing compositional approach that interweaves melodies from two contrasting musical materials. This segment is marked by variously arranged line formations and open circle formations, which also dominated earlier sections. A particularly interesting choreographic device is the extraction of dancers from two open circles into diagonally positioned solo formations. The entire piece concludes with the dance ensemble positioned frontally, with the falcon girl and the young man placed at the center.

When it comes to dance movements, analysis has shown that kinetic-formal type – that is, a dance pattern documented in participatory dance practice, is rare to identify. Instead, new kinetic content is continually being choreographed. Nonetheless, it is noticeable that the movements are based on motifs from traditional dances. For example, in the *bugarka*, the most common motif is the “basic triple step” (Vasić and Ranisavljević, 2012: 83); in the *kolo u tri*, alongside the triple step, dancers also perform the „crossing step“ (Vasić and Ranisavljević, 2012: 84), the „hop down“ (Vasić and Ranisavljević, 2012: 85), and other motifs in various combinations. In the *čoček*, in addition to lower-body movements, arm movements also play

Pored navedenih, postoje i elementi plesnih pokreta karakteristični za tradicije drugih naroda.

Bitan postupak koji je u vezi sa formacijama i putanjama kretanja izvođača podrazumeva njihovu stalnu smenu. Ovakve promene se dešavaju relativno često, po završetku svakog drugog ili četvrtog muzičkog takta, a u mnogim segmentima je teško pratiti kojim se putanjama kreću izvođači, jer one deluju kao proizvod improvizacije, čijem utisku su doprineli i brojni glumački elementi. Navedeni zaključci svedoče o inovativnosti autora i njihovom kreativnom potencijalu, kao i izuzetnim sposobnostima igračkog ansambla.

Kao što je ranije navedeno, scenski kostim je za potrebe izvođenja *Sokolove pesme* posebno osmišljen i donekle inspirisan pojedinim elementima narodne nošnje. Na njima dominiraju crna i bela boja, koje se, zajedno sa zelenom, često pojavljuju u našim narodnim pesmama. (Ајдачић, 1992: 292). Iako značenja boja mogu biti kulturno specifična, Dejan Ajdačić navodi da su određena svojstva univerzalna (Ајдачић, 1992: 286). Tako se bela boja vezuje za čistotu, nevinost i nedodirljivost, sadrži osobine svetlosti, i često se sa njom zamenjuje. (Ајдачић, 1992: 286). S druge strane, crna boja se najčešće vezuje za mrak i htonski svet, konotira smrt, beznađežnost, i ništavilo. (Ајдачић, 1992: 286). S obzirom na to da crna boja ima izrazito negativnu konotaciju, njena upotreba u ovom slučaju se može

a dominant role. Besides the elements mentioned above, there are also dance movements characteristic of the traditions of other cultures.

An important choreographic device related to formations and dancers' movement paths involves their constant shifting. These changes occur relatively frequently – typically after every second or fourth musical measure – and in many segments, it is difficult to track the exact paths the performers take, as they appear to result from improvisation. This impression is further enhanced by numerous theatrical elements. These observations highlight the choreographers' innovation and creative potential, as well as the exceptional skill of the dance ensemble.

As previously mentioned, the stage costume designed for the performance of *Falcon song* was specially created and somewhat inspired by certain elements of traditional folk dress. The costumes are dominated by black and white colors, which, together with green, frequently appear in Serbian folk songs. (Ајдачић, 1992: 292). Although the meanings of colors can be culturally specific, Dejan Ajdačić notes that some characteristics are universal (Ајдачић, 1992: 286). For instance, white is associated with purity, innocence, and untouchability; it embodies the qualities of light and is often interchangeable with it (Ајдачић, 1992: 286). On the other hand, black is most often linked to darkness and the chthonic world; it connotes death, hopelessness, and nothingness. (Ајдачић, 1992: 286). Given that black carries a strongly negative connotation, its use here can be interpreted as

tumačiti kao još jedan vid prikazivanja jednog od motiva koji prožima čitavo delo, a to je motiv neprestane borbe dobra i zla.

Pristup autorskog tima u realizaciji *Sokolove pesme* se ogleda u korišćenju velikog bogatstva plesne i muzičke tradicije različitih naroda. Autori su u tematskom smislu bili inspirisani motivima srpske narodne književnosti i istorije, što se odražava i na pristup nasleđu. Međutim, kinetičko-formalni tipovi srpskih tradicionalnih plesova se veoma retko mogu prepoznati, već su obrasci pokreta komponovani na osnovu odabranih motiva, što važi i za plesne melodije i scenski kostim. Takođe, obrasci pokreta su osmišljeni tako da u potpunosti budu uklopljeni u muzičke fraze, što u našem tradicionalnom plesnom nasleđu nije uvek slučaj. Sve ovo govori u prilog činjenici da autorima i nije bila namera prikazati nasleđe, već osmisliti novo delo uz samo delimične reference na tradiciju. Na osnovu svega navedenog, možemo da zaključimo da je *Sokolova pesma* u potpunosti komponovano delo sa elementima tradicija različitih naroda.

„SVADBA“ U KOREODRAMI 700

U koreodrami *700*, „Svadba“ nastupa nakon oslobođenja Srba na Kosovu i Metohiji od Turaka 1912. godine. Na sceni se od samog početka pojavljuje gotovo ceo izvođački ansambl koji uzvikuje: „Živela sloboda“, „Živela Srbija“, i „Živeo kralj“.

Dva muška izvođača, od kojih je jedan odeven u seosku narodnu nošnju, a

another way to represent one of the recurring motifs throughout the work – the motif of the ongoing struggle between good and evil.

The creative approach of the authorial team in realizing *Falcon song* is reflected in their use of a rich variety of dance and musical traditions from different peoples. The authors were thematically inspired by motifs from Serbian folk literature and history, which is also reflected in their approach to heritage. However, kinetic-formal types of traditional Serbian dances are very rarely recognizable; instead, movement patterns are composed based on selected motifs, which applies equally to the dance melodies and stage costume. Furthermore, the movement patterns are designed to fit perfectly within the musical phrases, which is not always the case in Serbian traditional dance heritage. All this supports the conclusion that the authors did not intend to merely depict heritage, but rather to create a new work with only partial references to tradition. Based on all of the above, we can conclude that *Falcon song* is a fully composed piece with elements drawn from the traditions of various peoples.

THE „WEDDING“ IN THE CHOREODRAMA 700

In the choreodrama *700*, the scene titled “Wedding” takes place after the liberation of the Serbs in Kosovo and Metohija from the Turks in 1912. Almost the entire performing ensemble appears on stage from the very beginning, shouting: “Long live freedom,” “Long live Serbia,” and “Long live the King.” Two male performers –

drugi u vojničku uniformu pozdravljaju se rečima:

A: „Srećna ti svadba, brate!“

B: „Srećna ti sloboda!“

Od tog trenutka na scenu stupaju značajne ličnosti u tradicionalnoj svadbi (dever, mlada, svekar, svekrva), ali i oni iz prethodnih scena (Branislav Nušić i jedan lik iz porodice Radović), dok tapandžija najavljuje metroritam 7/8 i melodiju tradicionalnog plesa *svekrvino oro/kolo*. *Svekrvino oro* je poznat i aktuelan ples u participatornoj plesnoj praksi Kosovskog Pomoravlja, kao i u drugim delovima južne Srbije, koji se izvodi u okviru svadbenog rituala. Jedan od prvih zapisa ovog plesa potiče iz sredine XX veka, i načinile su ga pioniri srpske etnokoreologije, sestre Ljubica i Danica Janković (Јанковић и Јанковић 1951: 67). Zapis koji su one objavile u VI knjizi *Narodnih igara* se znatno razlikuje od savremenog načina izvođenja ovog plesa.

Ipak, određeni segmenti očuvani su do danas, kako kod Srba koji su ostali na Kosovu i Metohiji, tako i kod raseljenih, što svedoči o njegovom značaju za njihov kulturni identitet. (više u: Златановић 2012: 91–93). Jedna od melodija koja danas često prati *svekrvino oro* je ona koju je sa svojim trubačkim orkestrom snimio romski muzičar iz Vranja, Bakija Bakić. (Bakić, 2009). U završnoj sceni koreodrame *700* narodni orkestar je izveo upravo tu melodiju. U ovoj

one dressed in traditional village attire and the other in a military uniform – greet each other with the following words:

A: “Happy wedding, brother!”

B: “Happy freedom!”

From that moment on, key figures of a traditional wedding enter the scene (such as the *dever* (the bride’s brother-in-law), the bride, the father-in-law, and the mother-in-law, along with characters from previous scenes (Branislav Nušić and a member of the Radović family). Meanwhile, the *tapandžija* announces the 7/8 meter and the melody of the traditional dance *Svekrvino oro/kolo* (eng. mother in law’s dance). *Svekrvino oro* is a well-known and still vital dance in the participatory dance practice of the Kosovo Pomoravlje region, as well as in other parts of southern Serbia, traditionally performed as part of the wedding ritual. One of the earliest written recordings of this dance dates back to the mid-20th century and was made by the pioneers of Serbian ethnocoreology, sisters Ljubica and Danica Janković (Janković and Janković, 1951: 67). The version they published in the sixth volume of *Narodne igre* (*Folk Dances*) differs significantly from the way the dance is performed today.

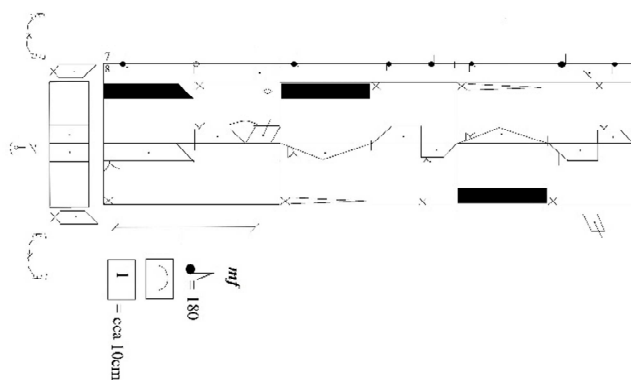
Nevertheless, certain segments have been preserved to this day, both among the Serbs who remained in Kosovo and Metohija and among those who were displaced, which testifies to the dance’s importance for their cultural identity. (see: Златановић 2012: 91–93). One of the melodies frequently used today to accompany *svekrvino oro* is the one recorded by the Romani musician from Vranje, Bakija Bakić, with his brass band. (Bakić, 2009). In the final scene of the choreodrama *700*, it is precisely this

sceni ona počinje u znatno sporijem tempu, koji se postepeno ubrzava i tako postiže gradaciju.

melody that was performed by the folk orchestra. In this scene, the music begins at a noticeably slower tempo and gradually accelerates, creating a sense of buildup and climax.



Slika 4: „Svadba“ – koreodrama 700 (Izvor: Ansambl „Venac“, autor: Nikola Živić)
 Image 4: „The Wedding“ – choreodrama 700 (Source: Ensemble „Venac“, author: Nikola Živić)



Slika 5: *svekrvino oro* u trotaktnom kinetičko-formalnom tipu, u izvođenju Ansambla „Venac“ (labanotacija: Anastasija Živković)
 Image 5: *svekrvino oro* in 3-measure kinetic-formal type performed by Ensemble “Venac” (labanotation: Anastasija Živković)

U izvođenju *svekrvinog ora* učestvuje deo ženskog ansambla koji je pozicioniran u centru scene, pri čemu se jasno uočava uloga svekrve koja vodi kolo. Ostatak ansambla prati njihov ples iz drugog plana i postepeno se priključuje sa ubrzanjem tempa. Na sceni igrači formiraju otvoreno kolo koje se tokom trajanja muzičke improvizacije pozicionira oko tapandžije i klarinetiste. Nakon *svekrvinog ora* sledi ples uz pesmu *Što gu nema Cveta* koji izvodi muški i ženski deo ansambla, pri čemu se devojke izdvajaju u nekoliko parovnih formacija i jednu formaciju otvorenog kola, te izvode šestotaktni obrazac.

Naredna numera, *Kićenice, mlada nevesto*, se nadovezuje *attacca*, i nastupa zajedno sa humorističnom scenom. U njoj svatovi, iz želje da se veselje prolongira, nagovaraju domaćina svadbe da im donese hranu i piće koje je sakrio, što on odbija. Međutim, u jednom trenutku kompletna radnja staje, i svi plesači, osim domaćina koji nastavlja sa kratkim monologom, ostaju „zamrznuti” u jednom položaju na sceni. Na taj način se stiče utisak kao da je vreme stalo, što predstavlja zanimljiv postupak koji je verovatno preuzet iz pozorišne umetnosti.

Nakon toga počinje finalni segment i melodija tradicionalnog plesa *čačak*. On je izveden u varijanti *sitnog* i *krupnog*, pri čemu je ispoštovan desetotaktni kinetičko-formalni tip, zabeležen u participatornoj plesnoj praksi. Dve varijante ovog plesa su, u zavisnosti od putanje kretanja, izvedene za desnom, odnosno levom

In the performance of *svekrvino oro*, a portion of the female ensemble is positioned at the center of the stage, with the role of the mother-in-law – who leads the dance – clearly emphasized. The rest of the ensemble follows their movements from the background and gradually joins in as the tempo accelerates. On stage, the dancers form an open *kolo*, which, during the musical improvisation, shifts position to encircle the *tapandžija* (drum player) and the clarinetist. Following *svekrvino oro*, the ensemble performs a dance to the song *Što gu nema Cveta* (eng. *Why is Cveta missing*), with both male and female dancers participating. The women separate into several paired formations and one open circle, performing a six-measure movement pattern.

The next musical piece, song *Kićenice, mlada nevesto* (eng. *Adorn girl, young bride*), follows *attacca* and is accompanied by a humorous scene. In it, the wedding guests, eager to prolong the celebration, try to persuade the host to bring out the food and drinks he has hidden, which he refuses. However, at one point, the entire action comes to a halt – all the dancers, except the host, freeze in place on stage while he continues with a brief monologue. This creates the impression that time has stopped, a striking theatrical device likely borrowed from dramatic arts.

After that, the final segment begins with the melody of the traditional dance *čačak*. It is performed in both the *sitni* (small) and *krupni* (large) variations, adhering to the ten-measure kinetic-formal type documented in participatory dance practice. Depending on the direction of movement, the two variations are

rukum. U ovom segmentu svi prisutni plesači postepeno formiraju zatvoreno kolo u centru scene, oko kojeg jedan deo njih ostaje povezan u dve dijagonalne lese. Iz zatvorenog kola se u centru kruga izdvajaju devojke koje formiraju još jedno zatvoreno kolo, tako da nastaje karakteristična formacija „kola u kolu“ sa rodno podvojenim izvođačima. Devojke će iz unutrašnjeg preći u spoljašnje kolo, a momci obrnuto, čime se stvara raspored izvođača koji podrazumeva smenu muško-ženskih parova. Iz ove formacije se dalje izvođači grupišu u nekoliko frontalno postavljenih lesa licem okrenutih ka publici, dok će se u narednom segmentu frontalne lese pretvoriti u dijagonalne, publici okrenute leđima. Posle par taktova izvođači se ponovo okreću ka publici i formiraju dva otvorena kola i nekoliko lesa. Još jedna promena pozicije igrača na sceni nastaje u trenutku ulaska trubačkog sastava na scenu.

Iako kulminacija u vidu brzine i intenziteta izvođenja plesa *čačak* najavljuje završnicu, vreme se ponovo zaustavlja, tako da kompletan kinetički i muzički tok staje, dok se na video bimu pojavljuje manastir Gračanica. Za to vreme se čuje glas potomka Radovića iz 2021. godine sa početka koreodrame. Ubrzo zatim, vreme nastavlja da teče neometano, a izvođači nastavljaju ples na mestu na kojem su prethodno zaustavljeni, s tim što kinetička i muzička fraza počinju ispočetka, a na sceni se priključuje još jedan izvođač koji sada predstavlja pomenutog Radovića iz 2021. godine. Ovaj postupak je još jedan zanimljiv način „poigravanja sa vremenom“, odnosno umre-žavanja

performed counterclockwise and reversed. In this segment, all dancers gradually form a closed circle in the center of the stage, around which some remain connected in two diagonal lines. From the closed circle in the center, the girls separate to form another closed circle, creating the characteristic “circle within a circle” formation (srb. *kolo u kolu*) with gender-segregated performers. The girls then move from the inner to the outer circle, while the boys do the opposite, establishing a pattern of alternating male-female pairs. From this formation, the performers regroup into several front-facing lines, which in the next segment transform into diagonal lines with their backs to the audience. After a few measures, the dancers turn again toward the audience and form two open circles and several lines. Another change in stage positioning occurs with the entrance of the trumpet ensemble.

Although the climax in terms of speed and intensity of the *čačak* dance heralds the finale, time stops once more – the entire kinetic and musical flow comes to a halt while the Gračanica Monastery appears on the video screen. Meanwhile, the voice of a descendant of the Radović family from 2021, heard at the beginning of the choreodrama, plays. Soon after, time resumes uninterruptedly, and the performers continue dancing from the point where they stopped, with the kinetic and musical phrase restarting from the beginning. At this moment, an additional performer joins the stage, representing the mentioned Radović from 2021. This device is another interesting way of

prošlosti i sadašnjosti, čime je ostvarena celina na nivou čitave koreodrame. „Svadba“ se završava uz maksimalno iskorišćen potencijal kako muzičkog i igračkog ansambla, tako i scenskog prostora.

Sagledavajući „Svadbu“ u okviru čitave koreodrame, može se konstatovati da je to scena koja je u najvećoj meri zasnovana na direktnom prenošenju tradicio-nalnog materijala. U njoj se mogu jasno raspoznati kinetičko-formalni tipovi, tradicionalne pesme i kostimi karakteristični za prostor ne samo okoline Gračanice, gde se dešava radnja, već za širi prostor Kosova i Metohije. U pogledu prostorne kompozicije na sceni preovladavaju formacije (*kolo*, *lese*) koje su, takođe, deo tradicionalne plesne prakse. Ipak, mogu se uočiti određene izmene u odnosu na izvođenje u participatornoj praksi, poput metroritmičkih promena trajanja koraka, izmena u smeru kretanja (npr. u levu, umesto u desnu stranu), aranžiranih melodija, ili specifičnog držanja tela u svrhu ostvarivanja određenih pokreta koje scena zahteva. Međutim, važno je naglasiti da se sve one dešavaju u okviru kinetičko-formalnih tipova i melodijskih obrazaca koji su zabeleženi u participatornoj praksi.

Formalno oblikovanje ove scene ukazuje na princip naizmeničnog nizanja plesova i pesama uz ples u formi svite, što je tipično za mnoge koreografije praksi scenske interpretacije tradicionalnog plesa u Srbiji. Kompletna scena deluje živopisno, a tome doprinose brojni rekviziti, različito kostimizirani izvođači sa raznovrsnim ulogama na

“playing with time,” connecting past and present, thus creating unity across the entire choreodrama. “The Wedding” concludes by fully utilizing the potential of the musical and dance ensemble as well as the stage space.

Considering “The Wedding” within the context of the entire choreodrama, it can be stated that this scene is largely based on the direct transmission of traditional material. It clearly features recognizable kinetic-formal types, traditional songs, and costumes characteristic not only of the Gračanica region, where the action takes place, but also of the wider Kosovo and Metohija area. In terms of spatial composition on stage, formations such as the circle (*kolo*) and lines (*lesa*), which are integral to traditional dance practice, prevail. However, certain modifications compared to participatory performance practice can be observed, such as metrorhythmic alterations in step duration, changes in movement direction (e.g., to the left instead of the right), arranged melodies, and specific body postures adopted to achieve movements required by the stage setting. It is important to emphasize, however, that all these modifications occur within the framework of kinetic-formal types and melodic patterns documented in participatory practice.

The formal shaping of this scene reflects the principle of alternating sequences of dances and songs with dances performed in suite form, which is typical for many choreographies in the staged interpretation of traditional dance in Serbia. The entire scene appears vivid and dynamic, enhanced by numerous props, performers dressed in diverse costumes with varied roles on stage, as

sceni, kao i humoristična scena koja je, kao i kinetički i muzički obrasci, zasnovana na nekada praktikovanom običaju iz Gračanice.

**OD IDEJE DO REALIZACIJE:
IMPLICITNE I EKSPlicitNE
STRATEGIJE U SCENSKOJ
INTERPRETACIJI SVADBENOG
RITUALA**

Glavna tema završnih scena *Sokolove pesme* i koreodrame *700* je svadbeni ritual. Pored toga, inspiracija istorijskim događajima, kulturom i narodnom književnošću karakteriše oba dela, ali na različite načine. Dok u *Sokolovoj pesmi* postoji vezivanje za određene motive iz (srpske) narodne književnosti i istorije (soko, motiv ljubavi, slobode, stradanja itd.), dotle su u koreodrami *700* kroz muziku, ples i naraciju obrađeni konkretni istorijski događaji (Prvi srpski ustanak, Seoba Srba, Prvi balkanski rat). U tom smislu je uočljiv karakterističan odnos prema vremenu i prostoru u obema koreografijama koji je posebno upečatljiv u scenama koje interpretiraju svadbu.

Kao što je ranije navedeno, u *Sokolovoj pesmi* nije jasno kada i gde se radnja odvija, već svaki aspekt koreografije počev od scenografije, kostima crno-bele boje, motivskog rada na planu muzike, plesa i scenskog kostima čini da se zapravo radnja dešava u nekom simboličnom vremenu i prostoru, što doprinosi univerzalnosti ove priče. S druge strane, „Svadba“ u koreodrami *700* veoma jasno prikazuje jedan događaj koji je mogao da se desi te, 1912. godine u Gračanici, neposredno nakon oslobođenja, kroz prikaz značajnih ličnosti tradicionalne

well as a humorous scene, which – like the kinetic and musical patterns – is based on a once-practiced custom from Gračanica.

**FROM IDEA TO REALIZATION:
IMPLICIT AND EXPLICIT
STRATEGIES IN STAGE
INTERPRETATION OF WEDDING
RITUAL**

The main theme of the final scenes in *Falcon song* and choreodrama *700* is the wedding ritual. Additionally, both works are inspired by historical events, culture, and folk literature, though in different ways. While *Falcon song* draws upon specific motifs from (Serbian) folk literature and history – such as the falcon, themes of love, freedom, and suffering – choreodrama *700* addresses concrete historical events through music, dance, and narration (including the First Serbian Uprising, the Great Serbian Migration, and the First Balkan War). In this context, a distinctive relationship to time and space is evident in both choreographies, particularly striking in the scenes interpreting the wedding.

As previously mentioned, in *Falcon song* it is not clear when and where the action takes place; rather, every aspect of the choreography – from the scenography, the black-and-white costumes, to the thematic work in music, dance, and stage costumes – creates the impression that the action occurs in some symbolic time and space, which contributes to the universality of the story. On the other hand, the “Wedding” scene in choreodrama *700* very clearly depicts an event that could have happened in 1912 in Gračanica, immediately after the liberation, through the presentation of important figures of the traditional

svadbe, kao i plesove i pesme koji su deo nematerijalnog nasleđa ovog mesta, a koje lokalno stanovništvo i danas prepoznaje kao deo svog kulturnog identiteta. Sve navedeno čini da su ovde vremensko-prostorne odrednice, za razliku od *Sokolove pesme*, jasnije utemeljene.

Detaljna analiza oba ostvarenja je pokazala da ona sadrže reference kako na prošlost, tako i na savremeni trenutak. Međutim, dok *Sokolova pesma* pokazuje veće tendencije ka savremenosti, dotle je koreodrama *700* više usmerena na prošlost, što je posebno evidentno u završnim scenama. U interpretaciji svadbenog rituala u *Sokolovoj pesmi* na sceni su prikazani mladenci i mladenački ples („prvi ples“), koji je novija pojava kod nas. Takođe, samo prikazivanje mladenaca i njihovo isticanje referiše na neku noviju svadbu, pre nego na tradicionalnu, u kojoj su se mladenci uglavnom držali diskretno i uzdržano. Pored navedenih referenci na sadašnjost, odabir romskih trubača kao „muzičkih gostiju“ tipično je za mnoga svadbena veselja danas, pa se može tumačiti kao još jedna referenca na savremeni trenutak. S druge strane, „Svadba“ u koreodrami *700* referiše na prošlost u znatno većoj meri nego na sadašnjost. To je učinjeno prikazivanjem istorijskih ličnosti (Branislav Nušić), i rekonstruisanjem tradicionalne svadbe. Ipak, u završnoj sceni se pojavljuje i jedan lik iz sadašnjosti, a to je Radović iz 2021. godine (potomak). Međutim, opravdanost njegove pojave nalazimo u težnji za dostizanjem svojevrsnog dramaturškog efekta koji je upotrebljen u svrhu ostvarivanja celine na nivou

wedding, as well as dances and songs that are part of the intangible heritage of this place and which the local population still recognizes as part of their cultural identity. All this means that, unlike in *Falcon song*, the temporal and spatial determinants here are more clearly grounded.

A detailed analysis of both works has shown that they contain references both to the past and to the present moment. However, while *Falcon song* shows a greater tendency towards modernity, choreodrama *700* is more oriented toward the past, which is especially evident in the final scenes. In the interpretation of the wedding ritual in *Falcon song*, the bride and groom and their dance (“first dance”) are shown, which is a more recent phenomenon in our region. Also, the very presentation and emphasis on the bride and groom refer to a more modern wedding, rather than a traditional one, in which the couple generally behaved discreetly and reservedly. Besides these references to the present, the choice of Roma trumpeters as “musical guests” is typical for many weddings today and can be interpreted as another reference to the contemporary moment. On the other hand, the “Wedding” scene in choreodrama *700* refers to the past to a much greater extent than to the present. This is achieved by depicting historical figures (Branislav Nušić) and reconstructing a traditional wedding. Still, in the final scene, a character from the present appears – Radović from 2021 (a descendant). However, the justification for his appearance lies in the effort to achieve a specific dramaturgical effect used to create unity throughout the entire

čitave koreodrame. Na taj način se zaokružuje priča o 700 godina ne samo postojanja manastira Gračanica, već i istorije srpskog naroda.

Analiza pristupa nasleđu u završnim scenama koja je ranije prezentovana je pokazala da autori *Sokolove pesme* u osmišljavanju melodija i pokreta nisu koristili obrasce zabeležene u participatornoj praksi, već kinetičke i muzičke motive koji mogu biti deo ne samo srpskog tradicionalnog nasleđa, već i nasleđa drugih naroda, dok su kostimi posebno kreirani tako da samo asociraju na narodne nošnje. S druge strane, „Svadba“ u koreodrami *700* prezentuje originalne melodijske obrasce, kinetičko-formalne tipove i tradicionalne kostime karakteristične za plesnu tradiciju Kosova i Metohije, što pokazuje da su se autori oslanjali na terensku građu i empirijska istraživanja.

Zanimljivo je da su autori oba ostvarenja u okviru završne scene u kojoj se interpretira svadba prikazali jedan humoristični segment, pri čemu i samo posmatranje datih segmenata odražava drugačije pris-tupe temi i nasleđu. U *Sokolovoj pesmi* su autori prikazali neku potencijalnu situaciju koja sadrži elemente i tradicionalne i savremene svadbe, dok su u koreodrami *700* autori prikazali rekonstrukciju određenog običaja, koji je nekada bio deo tradicionalne svadbe u Gračanici. Na osnovu sagledavanja načina na koji su autori dramaturški pristupili odabranim temama, i kako su se prema njima odredili u vremensko-prostornom pogledu, zaključuje se da je svaki od datih pristupa odredio i tretman nasleđa. Završna scena *Sokolove pesme* se može tumačiti kao

choreodrama. In this way, the story of 700 years is completed – not only of the Gračanica Monastery’s existence but also of the history of the Serbian people.

The analysis of the approach to heritage in the final scenes, presented earlier, showed that the authors of *Falcon song* did not use melodic or movement patterns recorded in participatory practice when designing melodies and choreography, but rather kinetic and musical motifs that can be part not only of Serbian traditional heritage but also of other peoples’ tradition. The costumes were specially created to only evoke folk costumes. Conversely, the “Wedding” scene in choreodrama *700* presents original melodic patterns, kinetic-formal types, and traditional costumes characteristic of the dance tradition of Kosovo and Metohija, showing that the authors relied on fieldwork and empirical research.

Interestingly, both works feature a humorous segment within their final wedding scenes, though the observation of these segments reflects different approaches to theme and heritage. In *Falcon song*, the authors present a potential situation that includes elements of both traditional and modern weddings, whereas in choreodrama *700*, the authors depict a reconstruction of a particular custom that was once part of a traditional wedding in Gračanica. Based on the way the authors dramaturgically approached the selected themes and their temporal-spatial orientation, it can be concluded that each approach also determined the treatment of heritage. The final scene of *Falcon song* can be interpreted as a story inspired by themes of love, suffering, and

priča nadahnutu motivima ljubavi, stradanja, i žrtvovanja, koja se završava srećnim krajem. Ovakav pristup, u kojem suštinski nije važno mesto i vreme odvijanja radnje, kao ni etnička ili nacionalna pripadnost likova, uslovio je da su i reference na srpsko nasleđe samo implicitne. S druge strane, „Svadba“ je u koreodrami 700 smeštena u određeni društveno-istorijski kontekst, te sadrži direktne reference na istorijske događaje i ličnosti, pa je upravo ovakav pristup temi uslovio i interpretaciju nasleđa, odnosno prikazivanje originalnih melodija, plesnih obrazaca, i tradicionalnih kostima. Zbog svega navedenog se autorski pristup u *Sokolovoj pesmi* može označiti kao „implicitan“, a u koreodrami 700 kao „eksplicitan“. Dakle, okosnicu radnje, tj. osnovnu ideju završnih scena i *Sokolove pesme* i koreodrame 700 čini svadba. Međutim, u slučaju prvog ostvarenja ona je realizovana kao univerzalna ljudska priča, a u slučaju drugog kao konkretna istorijska rekonstrukcija. Iz datog pristupa temi proizilazi i izbor kompozicionih principa u radu sa nasleđem.

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Iz analitičkog sagledavanja završnih scena *Sokolove pesme* i koreodrame 700 ustanovljeni su ne samo različiti kompozicioni principi u radu sa nasleđem, već je pokazana međuzavisnost dramaturškog oblikovanja teme i pristupa tradiciji. U slučaju kada se temi (svadbi) pristupilo posredno i simbolički (kao u slučaju *Sokolove pesme*), primenjene su implicitne strategije, dok su eksplicitne strategije opravdane direktnim i neposrednim

sacrifice, ending happily. Such an approach, in which the place and time of action, as well as the ethnic or national identity of the characters, are essentially irrelevant, conditions the references to Serbian heritage to be only implicit. On the other hand, the “Wedding” in choreodrama 700 is set in a specific socio-historical context and contains direct references to historical events and figures; this approach to the theme conditioned the interpretation of heritage, i.e., the presentation of original melodies, dance patterns, and traditional costumes. Because of all this, the authorial approach in *Falcon song* can be described as “implicit,” while in choreodrama 700 as “explicit.” Therefore, the core of the plot, i.e., the basic idea of the final scenes in both *Falcon song* and choreodrama 700, is the wedding. However, in the case of the former, it is realized as a universal human story, while in the case of the latter, as a concrete historical reconstruction. The compositional principles chosen in working with heritage derive from these thematic approaches.

CONCLUSIONS

The analytical examination of the final scenes of *Falcon song* and choreodrama 700 has revealed not only different compositional principles in working with heritage but also demonstrated the interdependence between the dramaturgical shaping of the theme and the approach to tradition. In cases where the theme (wedding) was approached indirectly and symbolically (as in *Falcon song*), implicit strategies were applied, whereas explicit strategies were

referisanjem na istorijske događaje i ličnosti (kao u slučaju koreodrame 700).

Razlike u pristupima prouzrokovane su idejnim rešenjima umetnika iz različitih oblasti. Međutim, čini se da je učešće određenih stručnjaka ključno uslovalo diferentnost u pogledu scenske interpretacije svadbenog rituala. Tako su u *Sokolovoj pesmi* autorski tim činili koreograf i reditelj, kompozitor, scenograf, i drugi stručnjaci iz Mađarske, bez prisustva etnomuzikologa, etno-koreologa ili nekog drugog poznavaoца srpskog tradicionalnog nasleđa. S druge strane, autorski tim koreodrame 700 je sastavljen od srpskih stručnjaka iz domena pozorišne umetnosti, ali zajedno sa istoričarem, etnomuzikologom i etnokoreologom. S obzirom na to da su u koreodrami 700, za razliku od *Sokolove pesme*, autori koristili kinetičko-formalne tipove, originalne plesne melodije i scenske kostime iz participatorne prakse, evidentan je uticaj eksperata iz domena etnomuzikologije i etnokoreologije. Iz ovoga proističe da nije samo pristup odabranim temama odredio tretman nasleđa, već i učešće, odnosno izostanak pomenutih naučnika.

Etnomuzikolozi i etnokoreolozi u Srbiji su od samih početaka prakse scenskog interpretiranja tradicionalnog plesa pratili rad folklornih ansambala, ali se od 1990. godina mnogo direktnije uključuju u oblikovanje njihovog repertoara i aktivnosti (više u Ранковић 2022). Podaci proistekli iz analize najnovijih

justified by direct and immediate references to historical events and figures (as in choreodrama 700).

The differences in approaches were caused by the conceptual solutions of artists from different fields. However, it seems that the participation of certain experts critically determined the diversity in the stage interpretation of the wedding ritual. Thus, the creative team of *Falcon song* consisted of a choreographer and director, a composer, a scenographer, and other experts from Hungary, without the presence of an ethnomusicologist, ethnochoreologist, or any other specialist familiar with Serbian traditional heritage. On the other hand, the creative team of choreodrama 700 was made up of Serbian experts in the field of theatrical arts, together with a historian, an ethnomusicologist, and an ethno-choreologist. Considering that in choreodrama 700, unlike *Falcon song*, the authors used kinetic-formal types, original dance melodies, and stage costumes from participatory practice, the influence of experts in ethnomusicology and ethnochoreology is evident. From this, it follows that not only the approach to selected themes determined the treatment of heritage, but also the involvement – or absence – of these scholars.

Ethnomusicologists and ethnochoreologists in Serbia have been following the work of folk ensembles since the beginnings of the practice of stage interpretation of traditional dance, but since the 1990s, they have become much more directly involved in shaping their repertoire and activities (more in: Ранковић 2022). Data derived from the analysis of

produkcija na javnoj sceni ukazuju na određene promene u pogledu njihovog angažovanja i uticaja. Iz tog razloga je neophodno dalje razmotriti ulogu etnomuzikologa i etnokoreologa, kao i etnologa u praksi scenskog interpretiranja tradicionalnog plesa na profesionalnom i amaterskom nivou. U daljim istraživanjima potrebno je ispitati kakav je njihov uticaj, da li je saradnja sa njima neophodna, i na koji tačno način njihova znanja doprinose kvalitetu neke koreografije.

Pored navedenih, analiza odabranih scena koje prikazuju svadbeni ritual ukazuje na zanimljive zaključke u pogledu njihovog formalnog oblikovanja. U tom smislu je interesantno da su se autori i jedne, i druge scene odlučili za svitu, formu koju odlikuje nizanje plesova i pesama, najčešće po principu kontrasta. Navedeni podatak je posebno indikativan ukoliko znamo da praksa scenske interpretacije tradicionalnog plesa u Srbiji od njenog utemeljenja obiluje koreografijama upravo ove forme. Sada primenjivost svite potvrđuje i njena pojava u okviru koreodrama.

Prikazana analiza završnih scena *Sokolove pesme* Ansambla „Kolo“ i koreodrame *700* Ansambla „Venac“ obuhvatila je samo jedan deo ovih višeslojnih koreografija. Dva ostvarenja su pokazala različite mogućnosti scenske interpretacije svadbenog rituala zasnovane na diferentnim pristupima. Iako su oni potpuno suprotstavljeni, obe koreografije su nesumnjivo donele

recent productions on the public scene indicate certain changes regarding their engagement and influence. For this reason, it is necessary to further examine the role of ethnomusicologists, ethnochoreologists, as well as ethnologists in the practice of stage interpretation of traditional dance at both professional and amateur levels. Future research should investigate their impact, whether collaboration with them is necessary, and exactly how their knowledge contributes to the quality of a choreography.

Besides the above, the analysis of selected scenes depicting the wedding ritual indicates interesting conclusions regarding their formal shaping. In this sense, it is notable that the authors of both works opted for the suite form, characterized by a sequence of dances and songs, most often based on the principle of contrast. This fact is especially indicative if we consider that the practice of stage folk dance in Serbia has been abundant with choreographies precisely of this form since its establishment. Now, the applicability of the suite is also confirmed by its appearance within choreodrama.

The presented analysis of the final scenes of *Falcon song* by the „Kolo“ Ensemble and choreodrama *700* by the „Venac“ Ensemble encompassed only one part of these multilayered choreographies. The two works demonstrated different possibilities for the stage interpretation of the wedding ritual based on different approaches. Although these approaches are completely opposed, both choreographies have

određene inovacije i zanimljiva rešenja, koja se, naročito poslednjih nekoliko decenija, retko mogu videti u praksi scenske interpretacije tradicionalnog plesa u Srbiji.

Ustanovljeni pristupi vođeni su i usmeravani određenim kulturnim strategijama ansambala. U zavisnosti od društveno-političkih promena njihova kulturna politika se još od prvih godina njihovog postojanja više puta menjala. Mišljenja u vezi sa tim koja je uloga nacionalnih ansambala, i na koji način bi oni trebalo da predstavljaju nasleđe su i danas predmet polemike, čemu svedoče i analizirane koreografije. Težnja ovog rada nije bila da na data pitanja odgovori, već da u osnovnim crtama ukaže na različite pristupe nasleđu u obradi jedne iste teme (svadbe), te da doprinese boljem razumevanju i tumačenju koreografija tradicionalnog plesa.

undoubtedly brought certain innovations and interesting solutions that have been rarely seen in stage folk dance in Serbia, especially in recent decades.

The established approaches were guided and directed by certain cultural strategies of the ensembles at a given time. Depending on socio-political changes, their cultural policies have changed multiple times since their inception. Opinions regarding the role of national ensembles and how they should represent heritage are subjects of debate today, as evidenced by the analyzed choreographies. The aim of this work was not to answer these questions but rather to outline different approaches to heritage in the treatment of the same theme (wedding) and to contribute to a better understanding and interpretation of traditional dance choreographies.

LITERATURA • REFERENCES

- Ајдачић, Д. (1992). Боје у српскохрватској народној поезији. *Зборник Матице Српске за књижевност и језик*, год. 40, св. 2, 285–322. · Ajdačić, D. (1992). Boje u srpskohrvatskoj narodnoj poeziji. *Zbornik Matice Srpske za književnost i jezik*, god. 40, sv. 2, 285–322.
- Бајић Стојиљковић, В. (2019). *Сценска народна игра и музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ. · Bajić Stojiljković, V. (2019). *Scenska narodna igra i muzika*. Beograd: Muzikološki institut SANU.
- Ван Генеп, А. (2005). *Обреди прелаза*, Српска књижевна задруга, Београд. · Van Gener, A. (2005). *Obredi prelaza*, Srpska književna zadruga, Beograd.
- Димитријевић, Ј. (2022). *Политике (ре)презентације традиционалне културе. Ансамбл народних игара и песама Србије „Коло” у последњој деценији 20. Века* (мастер рад). Београд: Факултет музичке уметности. · Dimitrijević, J. (2022) *Politike (re)prezentacije tradicionalne culture. Ansambl narodnih igara i pesama Srbije “Kolo” u poslednjoj deceniji 20. veka* (master rad). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Златановић, С. (2003). *Свадба – прича о идентитету (Врање и околина) Посебна издања, књ. 47*. Београд: Етнографски институт САНУ. · Zlatanović, S. (2003). *Svadba – priča o identitetu (Vranje i okolina) Posebna izdanja, knj. 47*, Beograd: Etnografski institut SANU.
- Златановић, С. (2012). Свадба, традиционални женски костим и идентитетски дискурси српске заједнице југоисточног Косова. *Гласник Етнографског*

- института САНУ, год. 60, бр. 2, 89–105. · Zlatanović, S. (2012). Svadba, tradicionalnin ženski kostim i identitetski diskursi srpske zajednice jugoistočnog Kosova. *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, god. 60, br. 2, 89–105.
- Јанковић, Љ. и Јанковић, Д. (1951). *Народне игре VI*. Београд: Просвета · Janković, L. i Janković, D. (1951). *Narodne igre VI*. Beograd: Prosveta.
- Јовановић С, Т. (2012). Сватовске песме у светлу обреда прелаза (на примерима из часописних збирки народних песама). *Лунар*, бр. 47, 167–181. · Jovanović S, T. (2012). Svatovske pesme u svetlu obreda prelaza (na primerima iz časopisnih zbirki narodnih pesama). *Lipar*, br. 47, 167–181.
- Ранисављевић, З. (2022). *Коло: традиционални плес у Србији – контекстуални и формални аспекти* (докторска дисертација), Београд: Факултет музичке уметности. · Ranisavljević, Z. (2022). *Kolo: tradicionalni ples u Srbiji – kontekstualni i formalni aspekti* (doktorska disertacija). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Ранковић, С. (2022). *Певачка пракса Ансамбла народних игара и песама Србије „Коло“*, Ансамбл „Коло“, Београд. · Ranković, S. (2023). *Pevačka praksa Ansambla narodnih igara i pesama Srbije „Kolo“*, Ansambl „Kolo“, Beograd.
- Живковић, А. (2020). Сватбене песме Висока. *Мокрањац*, бр. 22, 78–96. · Živković, A. (2020). Svatbene pesme Visoka. *Mokranjac*, br. 22, 78–96.
- Vasić, O. and Ranisavljević, Z. (2012). The Specificities of Labanotation of Typical Motifs of Serbian Traditional Dances. *Proceedings of the Twenty-Seventh Biennial ICKL Conference. International Council of Kinetography Laban*, Budapest: Hungarian Academy of Sciences – Institute for Musicology, 81–85.
- Обрадовић Љубинковић, В. (2016). *Кореодрама у Србији у 20. и 21. веку: родна перспектива*. Нови Сад: Завод за равноправност полова.
- Првановић, Д. (2009). *Народне игре Србије. Грађа, св. 21. Народне игре Срба из Румуније, Црне Траве и Беле Крајине*. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије. · Prvanović, D. (2009). *Narodne igre Srbije. Građa, sv. 21. Narodne igre Srba iz Rumunije, Crne Trave i Bele Krajine*. Beograd: Centar za proučavanje narodnih igara Srbije.
- Ракочевић, С. (2015). Теоријски аспекти етнокореолошко-етномузиколошких интерпретација свадбе. *Зборник радова са научног и уметничког симпозијума Музика између теорије и праксе*, Нови Сад: Академија уметности, 78–90.
- Рашић, М. (2022). *Замишљена домовина*, Етнографски институт САНУ, Београд.
- Рашић, М. (2024). The Choreography of traditional dance in Serbia in artistic crisis: towards an anthropological interpretation. *The Choreography of Traditional Dances on Stage: Crises, Perspectives and Global Dialogues*. Belgrade: Ensemble of Traditional Dances and Songs “Kolo”; The Institute of Ethnography SASA, 195–212.
- Shay, A. (2002). *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.
- Ансамбл народних игара и песама Србије „Коло“. (2022). *Играчка представа Соколова песма*. Ансамбл „Коло“, Београд (либрето и пропратна књижица). · Ansambl narodnih igara i pesama Srbije „Kolo“. (2022). *Igračka predstava Sokolova pesma*. Ansambl „Kolo“, Beograd (libreto i propratna knjižica)
- Ансамбл народних игара и песама Косова и Метохије „Венац“ Приштина–Грачаница. (2022). *700*. Ансамбл „Венац“, Грачаница (либрето и пропратна књижица). · Ansambl narodnih igara i pesama Kosova i Metohije „Venac“ Priština – Gračanica. (2022). *700*. Ansambl „Venac“ Gračanica (libreto i propratna knjižica)
- Вакић, В. (2009). „Svekrvino kolo“. <https://www.youtube.com/watch?v=JCT5ndFHHcs> (accessed 18. 6. 2025)