



**XXXVIII.** Medzinárodný  
akademický festival  
folklórnych súborov  
**AKADEMICKÁ**  
**NITRA** International  
Academic Folk Groups  
Festival

**Hudobno-tanečný  
folklorizmus:  
problémy  
a ich riešenia**

**Zborník  
z vedeckej  
konferencie**

**Jana Ambrózová  
(ed.)**



# **Hudobno-tanečný folklorizmus: Problémy a ich riešenia**

**Jana Ambrózová (ed.)**

**Katedra etnológie a folkloristiky FF UKF  
Nitra 2014**

Recenzenti: Prof. PhDr. Oskár Elschek, DrSc.  
Mgr. art. Vladimír Kysel'

Zostavovateľka a zodpovedná redaktorka: Jana Ambrózová  
Grafická úprava a sadzba: Jana Ambrózová  
Návrh obálky a fotografie © Lubo Balko  
Vydanie prvé. Rozsah 206 s.  
Vydavateľ: Katedra etnológie a folkloristiky  
Filozofická fakulta  
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

© Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2014

© Jana Ambrózová, Katarína Babčáková, Ján Blaho, Juraj Hamar, Margita Jágerová,  
Karol Kočík, Agáta Krausová, Jozef Lehocký, Alžbeta Lukáčová, Stanislav Marišler,  
Barbora Morongová, Peter Obuch

Všetky príspevky vrátane mediálnych príloh sa nachádzajú na internetovej stránke [www.ketno.ff.ukf.sk](http://www.ketno.ff.ukf.sk) (Publikačná činnosť).

ISBN 978-80-558-0187-2

EAN 9788055801872

# OBSAH

- 7 Predhovor /*Jana Ambrózová*
- 11 Ludová hudba a prístupy k jej spracovaniu na pôde folklorizmu  
/Alžbeta Lukáčová
- 29 Proces aranžérskeho spracovania ľudovej hudby pre konkrétne  
choreografické dielo: víťazná choreografia FS Technik  
/Peter Obuch
- 39 K vybraným problémom speváckej praxe vo folklórnych súboroch  
a dedinských folklórnych skupinách  
/Margita Jágerová
- 55 Vybrané pastierske ľudové hudobné nástroje a ich hudba  
v minulosti a súčasnosti /*Karol Kočík*
- 76 Teoretické východiská k scénickému spracovaniu  
krútivých tancov /*Barbora Morongová*
- 101 Analýza ľudového tanca /*Agáta Krausová*
- 139 Improvizácia ako jedna zo schopností interpreta  
ľudového tanca /*Stanislav Marišler*
- 148 Organické prepojenie hudby a tanca v priebehu tradičnej tanečnej  
príležitosti a otázka ich inscenovania v rôznych stupňoch štylizácie:  
poznámky a skúsenosti z praxe /*Jozef Lehocký*
- 165 Systém celoštátnych súťažných prehliadok folklórnych kolektívov  
a sólistov v súčasnosti /*Katarína Babčáková*
- 191 Choreografická tvorba a úroveň štylizácie v amatérskych folklórnych  
súboroch na Slovensku /*Ján Blaho*
- 200 Folklor na scéne – čo s ním? /*Juraj Hamar*





# K vybraným problémom speváckej praxe vo folklórnych súboroch a dedinských folklórnych skupinách

MARGITA JÁGEROVÁ

*Katedra etnológie a folkloristiky  
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre  
/ mjagerova@ukf.sk*

## **Abstrakt**

*Slovenská ľudová pieseň ako jedna z veľmi dôležitých zložiek scénického folklorizmu má svoje opodstatnené miesto v prezentácii jednotlivých telies, či už vo forme samostatného speváckeho prejavu, alebo ako súčasť choreografických tanečných útvarov. Príspevok prináša pohľad na skúsenosti z prezentácie spevného materiálu na folklórnej scéne v rôznych folklórnych telesách, pričom sa venuje metodickým poznámkam pri spracovaní a uvádzaní piesňových prejavov na scéne; pomenúva aj niektoré nesprávne a nevhodné postupy, navrhuje riešenia problematických aspektov tohto procesu. Taktiež stručne charakterizuje a vymedzuje základné štýlotvorné prvky piesňového materiálu s akcentom na uplatňovanie regionálnych a lokálnych špecifik spevnej kultúry. Jeho hlavným cieľom je pomenovať stav v danej oblasti a metodologicky prispieť k riešeniu niektorých vybraných otázok.*

**Kľúčové slová:** *ľudová pieseň, spevácka skupina, repertoár, spevný prejav, štylizácia, choreografia, štýlotvorný prvok*

Ak chceme s piesňovým materiálom na scéne vhodne pracovať, musíme si uvedomiť a poznať základné východiská dotýkajúce sa ľudovej piesne. Jedným zo základných atribútov folklórnych prejavov je **synkretizmus**, ktorý predstavuje vzájomnú spätosť umeleckých a mimoumeleckých významových a výrazových rovín do jedného celku (Leščák, 1995, s. 226). Jednou z podôb synkretizmu je využívanie slovesných, hudobných, obradových, dramatických, výtvarných a i. výrazových prostriedkov v rámci jedného úkonu, prejavu. Ide teda o prelínanie a spájanie viacerých výrazových a formálnych prostriedkov, ktoré by mali tvoriť kompaktný celok aj v prípade ich scénického prevedenia. Potrebné je tak isto poznanie východiskových podmienok uplatňovania synkretizmu v priestore scény, spôsoby, akými je možné realizovať spomínané navrstvovanie a prepájanie viacerých javov rôzneho charakteru v rámci jedného prejavu.

Spevná prax a realita pri práci v súboroch je však neraz taká, že aj v tých, ktoré vo svojom smerovaní akcentujú prepis i prácu s archívnym materiálom, porušujú tento základný princíp. Už len samotné delenie jednotlivých telies a osobitný nácvik jednotlivých zložiek (hudobná, tanečná, spevácka) sú zlým východiskom a vlastne popretím spomínaného synkretizmu. Nesprávne je prezentovanie speváckej skupiny ako určitej „zvukovej kulisy“ pre aktivity tanečníkov na scéne, ktorí následne spievajú podstatne menej, resp. neraz „fungujú“ v domnienke, že spievať nemajú/nemusia a že je to primárna funkcia speváckej zložky. Výsledkom tohto postupu je spravidla statické situovanie speváckej skupiny do polkruhu, do radu, niekde do dvojradu, a to mimo centrálného diania na scéne, vytváranie akéhosi zvukového paravánu pre tanečnú zložku. Akiste netreba osobitne pripomínať, že existencia takto vedenej speváckej časti odúča tanečníkov spievať, vôbec myslieť na spev a aktívne ho praktizovať na scéne ako rovnocennú zložku jednotlivých prejavov.

Ženských speváckych skupín v rámci súborov je (zdá sa) viac, stretávame sa dokonca so situáciami, v ktorých ženská časť tanečnej zložky takúto zvukovú podporu potrebuje, pričom mužská je v tomto smere samostatná. Je to akiste výsledok stavu, že tanečnice sú už od počiatkov vedené k tomu, resp. majú zaužívané, že nespievajú/nemusia spievať, pričom muži, keďže takúto podporu (mnoho ráz vo forme samostatnej speváckej skupiny) nemajú, spievajú prirodzene, neraz rovnocenne a plnohodnotne počas svojich tanečných prejavov. Pritom viaceré situácie tradičného spoločenského a obyčajového života boli ešte pred niekoľkými desaťročiami spojené s určitou „diváckou kulisou“, nie však úplne pasívnou, ale často aktívne zasahujúcou do celkového diania, napr. diváci na svadbe, okolostojaci na zábave, obyvatelia domu pri predvádzaní rôznych obyčajových úkonov obchôdzkarov a pod. To je možnosť aj pre netanečnú – spevácku – zložku, kam by mohli byť zakomponované, samozrejme,

aj s patričným pohybom, presunmi v rámci diania na scéne, gestami a úkonmi, aby nepôsobili v tomto zmysle rušivo, ale ako prirodzená súčasť celého diania na scéne. Ideálnym stavom je, ak aj speváci a hudobníci majú vedomosti o spracovávanom tanči, motivike, slede jednotlivých motívov a figúr, tempe, pretože všetky uvádzané skutočnosti nepochybne pozitívne ovplyvňujú prezentáciu na scéne.

Synkretizmus sa prejavuje aj tesným prepojením pohybu so spevom. Potrebnou výbavou spevákov by mali byť elementárne pohybové prvky, uvedomovanie si tohto prepojenia. Takisto ako pre tanečníkov, pohyb by mal byť i pre spevákov a hudobníkov prostriedkom, cez ktorý sa dopracujú k bližšiemu pochopeniu prezentovaných javov, k podstate tanca a následne k patričnému predvedeniu piesní. Ak tanec nepoznajú, výsledkom môže byť hudobný podklad, na ktorý sa nedá tancovať, resp. zatancovať patričné motívy. Speváčky by mali byť oboznámené s pérovaním v danej oblasti, ako sa robí jednokročka, aké je párové krútenie, aké princípy má koleso, ako sa tancuje a i.

K počiatočným východiskám pri uvažovaní o scénickom uvedení vokálnych prejavov patrí aj nutnosť uvedomiť si ďalšiu skutočnosť spojenú s avizovaným synkretizmom. Ludová pieseň sa skladá z určitého notového záznamu a textovej časti, ale pieseň nie je len textový materiál dosadený do určitého melodického rámca. Treba ju chápať ako určité médium, komunikát obsahujúci viacero informácií, ktorých poznanie je pri ich scénickom spracovaní nevyhnutnosťou (myslíme tým okolnosti fungovania tej-ktorej piesne, celkový kontext, príležitosť, ku ktorej sa viaže, interpreta, vekovú a pohlavnú skupinu, ktorá bola jej nositeľom, určité historicko-kultúrne a jazykové osobitosti lokality, ktoré sa podstatnou mierou podieľajú na výslednom kultúrnom produkte – teda piesni a i.).

V tejto súvislosti je nutné spomenúť aj spájanie, prelínanie, teda synkretizmus funkcií piesňových prejavov. Tie plnili vo svojom prirodzenom prostredí viaceré funkcie (obradovú, magickú, zábavnú, oddychovo-relaxačnú, psychohygienickú, funkciu rytmizovania a zefektívnenia určitej pracovnej činnosti, náboženskú, informatívnu a pod.). V súčasných výstupoch sa, pochopiteľne, akcentuje predovšetkým umelecká a estetická na úkor ostatných. Ich celostné poznanie, ako i poznanie čo možno najširšieho kontextu fungovania akýchkoľvek javov tradičnej kultúry, je základným východiskom a predpokladom čo najvernejšej interpretácie, precítenia a „prežitia“ na pódiu.

S vyššie povedaným súvisí termín interiorizácia<sup>1</sup>, pod ktorým chápeme akési

---

1 Termín *interiorizácia* pochádza z oblasti sociálnej psychológie, používa sa najmä v súvislosti s teóriou sociálnych noriem a ich osvojovania, pričom výsledkom tohto procesu je skutočnosť, že sa dané javy stávajú potrebou jedinca a všeobecne rešpektovanou normou. Ak určitý jav jedinec prijme, zžije sa s ním, realizuje ho následne preto, lebo mu daná aktivita spôsobuje uspokojenie a emócie. Je to proces pochopenia, akceptácie a zžitia sa s určitým javom, aplikovateľný aj v procese výučby piesne či



„zvnútornenie“, stotožnenie sa s určitým komunikátom (piesňou), jeho vnútorné osvojenie, ktoré by malo predchádzať následnej interpretácii. Dôležité je nielen porozumenie textu, zvládnutie melódie, ale aj pochopenie jednotlivých symbolov, skrytých významov, výrazových prostriedkov typických pre ten-ktorý prejav, pochopenie jeho funkcie, úlohy v kultúrnom systéme spoločnosti. To si vyžaduje pozitívny vzťah pedagóga/vedúceho zložky k daným javom, jeho pripravenosť, kompetencie, a to nielen všeobecne v oblasti tradičnej kultúry, regionálnych a lokálnych špecifik, ktoré následne prenáša na svojich zverencov. V tejto súvislosti odborná literatúra uvádza termín *poučený folklorizmus*<sup>2</sup>, ktorým sa poukazuje na skutočnosť, že ten, kto sprostredkováva prvky tradičnej kultúry, by mal byť o nej patrične poučený, aby do nej neimplementoval prejavy, ktoré v našej tradičnej kultúre neexistovali, resp. aby mali svoje opodstatnené miesto v tých časopriestorových reláciách, ktoré sú východiskovým rámcom uvedenia daného javu na scénu.

**Improvizácia** je popri synkretizme jedným z ďalších charakteristických atribútov folklórnych prejavov. V skratke by sme ju mohli charakterizovať ako spôsob interpretácie založený na individuálnych schopnostiach pľhotovo pozmeniť podobu piesne, zachovávajúc pritom jej základný hudobný výraz a význam. Súvisí tiež s vyššie povedaným – improvizovať môže ten, kto dokonale ovláda a pozná folklórne dielo, materiál, jeho kontexty, pričom improvizácia musí byť v súlade s kolektívom vymedzenými princípmi.<sup>3</sup> Pri piesni máme na mysli najmä zmenu, aktualizovanie textu, časti melódie, niekoľkých tónov alebo prispôsobenie piesne dispozíciám speváka do tej miery, aby nebol narušený jej charakter. V súvislosti so scénickým uvádzaním folklórnych javov, samozrejme, nepredpokladáme, že každý výstup by mal mať improvizáciu charakter, ani to neznamená, že by mal každý interpret improvizovať. Poznanie tohto faktu členmi folklórneho hnutia je však nutné, pretože ide o podstatu folklórnych javov a je potrebné vytvárať možnosti na jeho prípadné aplikovanie na scéne.

S improvizáciou bezprostredne súvisí ďalší atribút folklóru – **variantnosť**. Je primárnym predpokladom jeho fungovania, pričom východiskom jej existencie je schopnosť improvizácie, potenciál a určitá autorita interpreta v danom kolektíve. Práve jeho existencia v invariantoch je jednou z podstatných odlišností folklórnej tvorby od umelej, autorskej. Pri interpretácii piesne v súvislosti s procesom variácie nemáme na mysli len textovú a melodickú zložku, ale i mimojazykové výrazové prostried-

---

akéhokoľvek folklórneho materiálu.

2 Pozri napr. Tyllner (2007, s. 13).

3 Vychádzame z definície improvizácie, ako ju uvádza Leščák (1995, s. 204) alebo Leščák – Sirovátka (1982, s. 28 – 29).

ky, pohybové a i. Pri melodickej zložke je potrebné uvedomiť si, že pieseň môže mať aj niekoľko variantov, ktoré sú na scéne využiteľné, resp. notový zápis nejakej piesne nie je pre nás striktné záväzný, vždy a za každých okolností platný. Notový zápis je fixovaným „mŕtvym“ zdrojom, viazaným na konkrétneho interpreta, konkrétnu okolnosť vzniku daného zápisu, pričom nemusí odrážať skutočnú, kedysi „živú“ a jedinou platnú podobu piesne v skúmanej lokalite.<sup>4</sup> Pri variantoch musíme uvažovať aj o celkovom ponímaní určitej piesne – jedna a tá istá pieseň môže byť zaspievaná raz tanečne, inokedy deklamačne, inak ju v tomto zmysle môže predniesť hudba, inak spevák.

Ak by sme vyššie povedané opäť aplikovali na potreby praxe, resp. nedostatky prejavujúce sa v praxi, v spevných scénických prejavoch absentujú melodické či textové rytmické varianty, ktoré môžu byť ozvláštnením a spestrením výstupu. Spravidla sa pri speve učí jednotná melódia s jednotnými textami, jednotný charakter piesne, pričom si však treba uvedomiť vyššie povedané – variantnosť je jedným zo základných atribútov folklórnych javov. Interpreti by mali byť o daných skutočnostiach informovaní a patrične inštruovaní, aby vnímali spomínané javy ako prirodzenú súčasť interpretácie a prípadné varianty, resp. improvizáciu z rôznych dôvodov (vynútenú alebo zámernú) chápali ako prirodzenú súčasť stvárnenia folklórneho diela a nie ako chybu či momentálne zlyhanie.

**Cieľom** práce s folklórnym piesňovým materiálom by malo byť dosiahnutie nielen zvukovo vyváženého, esteticky pôsobiaceho spevného prejavu, ktorý pôsobí vo svojej kompaktnosti prirodzene, nestrojene, aby mal divák pocit, že dotyční vedia, o čom a čo spievajú, ich prejav bol uveriteľný, predstavoval súhrnný komplex viacerých zložiek (text, melódia, pohyb, gestá, neverbálne prejavy, rekvizity atď.).

Inou otázkou je uvedenie spevných prejavov do takej podoby, aby korešpondovali s lokálnymi a regionálnymi osobitosťami. Pre tradičnú slovenskú hudobnú kultúru je charakteristická značná štýlová a interpretačná rozmanitosť, variabilnosť. Tá sa však neraz pod tlakom modernizačných, nivelizačných a iných faktorov či z neznalosti vhodnej predlohy, z ktorej by sme mali vychádzať, potláča, unifikuje. Už pomerne dlhé obdobie sme svedkami vyrovnávania rozdielov, uniformity prejavov, ktoré nezohľadňujú štýlotvorné prvky a spomínané osobitosti jednotlivých oblastí.

Pri správnom scénickom realizovaní materiálu je potrebné zohľadňovať špecifická hudobného nárečia jednotlivých oblastí Slovenska<sup>5</sup>, štýlotvorné prvky vokálnej praxe.

4 Okrem toho zápis piesne, ako uvádza Michalovič (2002, s. 101), je vždy akýmsi kompromisom medzi variáciou piesne z hľadiska interpreta, individuálnym prístupom zapisovateľa a vonkajšou aktuálnou spoločenskou konvenciou.

5 Pozri bližšie charakteristiku tohto termínu in Leng – Móži (1973) a následnú regionalizáciu Slovenska na základe tohto aspektu.

Myslíme nimi skupinu určitých prvkov, spoločných a príbuzných znakov typických pre určité oblasti Slovenska, koncentrujúcich sa na určitom priestore, pričom v kontaktných zónach sa dané javy oslabujú. Za najvýraznejšie štýlotvorné prvky, ktorým sa stručne v príspevku venujem, pokladáme jednohlas a viachlas, tvorenie a posadenie hlasu, ozdobnosť, využívanie, resp. nevyužívanie hudobného sprievodu k vokálnym prejavom, neverbálne prejavy, predspev, nárečie a jazyk, frázovanie, ale aj konkrétny spevný materiál viazaný na určitú lokalitu, región. Vyjadrujem sa aj k ďalším otázkam, ktoré bezprostredne súvisia s načrtnutou témou a ktoré pokladám za problematické. Uvedomujem si, že každá jedna z nich by si vyžadovala oveľa väčší priestor a v žiadnom prípade nejde o detailné vyčerpávajúce podanie.

Mnohé kolektívy majú ambície zahrnúť do svojho repertoáru viacero regiónov, pričom sa akcentuje hlavne zvládnutie textov, melódie, niekde aj spôsobu vedenia viachlasu, málokedy však už ďalších štýlotvorných prvkov, ktoré by navzájom jednotlivé lokality, regióny od seba odlišovali. V súčasnom prostredí folklórnych skupín a folklórnych súborov sa stretávame pomerne frekventovane s tzv. „technickým spievaním“, ktoré sa vyznačuje kvalitnými výkonmi z technickej stránky (výborne hlasovo disponovaní speváci, presná intonácia, frázovanie a pod.), no treba povedať, že spievať čisto nestačí. Interpretácia folklórneho spevného materiálu v mnohom porušuje ideály a metodiku klasického spevu, v niektorých prípadoch ide dokonca proti nim. Využíva rôzne prvky, ktoré sú v klasickom speve neprípustné (glissandové nabíehanie na tón, rôzne pomôcky na začiatkoch ako *í, ej, oj...*, tvrdé hlasové začiatky, nevyužívanie dynamiky<sup>6</sup>, variantnosť, ozdobnosť a pod.).

**Ozdobné spievanie** patrilo v minulosti k výbave dobrých spevákov a speváckych osobností, pričom v tejto súvislosti platí všetko vyššie povedané o variantnosti ako základnom princípe folklórnej tvorby a fungovania týchto prejavov. Treba však skonštatovať, že v súčasnom scénickom spracovávaní má minimálny priestor. Súvisí to s absenciou počúvania a odpozorovávaní vhodných speváckych vzorov, mechanickým učením sa piesní od starších členov súborov, z notových zápisov, v ktorých dané javy nie sú zaznačené, resp. s neznalosťou daných javov a možností v tomto smere.

Vsúvanie ozdôb (ornamentov) do určitej melodickej štruktúry (teda tvorenie variantov) sa hojnejšie uplatňuje pri sólovej interpretácii piesní, a to najmä intímneho charakteru, pri ktorých mal interpret možnosť individuálneho prístupu a určitej tvorivosti. Čo sa týka kolektívneho prednesu, ten je v tomto smere viac limitovaný a podlieha prísnejším normám, pretože akékoľvek vybočenie môže narušiť vnútorný

---

6 Dynamika prednesu – pre spev ľudových piesní je nevhodná a neštýlová, treba sa jej úplne vzdať, obzvlášť práce s dynamickým oblúkom v rámci prednesu (je to prvok klasického spevu).

rytmus piesne a stabilitu prejavu, vniesť chaos. Obzvlášť je tento fakt evidentný pri obradových, kolektívne prednášaných piesňach. Naopak, vítaným štýlotvorným prvkom je napr. v rámci rozkazovačiek, sólových prejavov, ktoré vystihujú momentálnu situáciu a atmosféru, počas ktorej dochádza k interpretácii.

Vo všeobecnosti sa s nimi stretávame na začiatkoch piesní, niekde pred cezúrami, najčastejšie však v záverečných častiach, pričom ozdobný spev bol typickým prejavom na celom území Slovenska, ktorý sa v značnej miere vytratil z interpretácie v rámci súčasného scénického prejavu. Preň je dominantná hlavná melodická linka, pričom typické je spievanie „čistých“, presných tónov, presné začiatky a konce.

To isté sa týka prírazov, odrazov či iných melodických ozdôb, ktoré sa vytrácajú, resp. úplne absentujú. Je ťažké nájsť primeranú mieru používania daných javov na scéne a vyžaduje si to skúseného interpreta a pedagóga, pričom platí základné pravidlo – ozdobný spev nemôžu praktizovať všetci speváci, aj v minulosti to bola výsada nadaných a výnimočných individualít, a taktiež nie na rovnakých miestach. S danou kategóriou môžeme narábať hlavne v tom zmysle, aby speváci boli poučení a aby im boli dané náležitosti patrične predvedené, aby vedeli, aké možnosti v tejto oblasti pre nich jestvujú, aby vedeli rozlišovať medzi ozdobami lokálne, regionálne viazanými, ktoré zodpovedali miestnemu hudobnému dialektu a spevnému štýlu.

V súčasnej spevnej praxi neraz absentujú pomôcky na rozbeh piesne, nábeh s využitím glissanda, to isté sa týka koncov, v niektorých lokalitách je dokonca tradičnou spevnou praxou ukončovanie spevného prejavu glissandom s presným intervalom.

**Viachlas** predstavuje významný štýlotvorný a výrazový prvok pri vokálnom prejave, je odrazom kultúrno-historických aspektov vývinu hudobnej kultúry v jednotlivých oblastiach, hudobného myslenia, určitých zvukových noriem a vkusu, ktoré sa prezentujú zvukovým modelom viachlasu (či už vo vokálnom, alebo inštrumentálnom prejave). Hoci ide o meniaci sa proces, ktorý podlieha vývinu, v rámci tzv. folklórneho “hnutia” by sme mali rešpektovať prejavy, ktoré patria k tradičnej kultúre, čiže boli tradované a prešli procesom transmisie a nie sú len výsledkom diania v tejto oblasti za posledné desaťročia. Vždy si musíme uvedomiť, že prezentujeme určitý vybraný časový úsek, ktorému zodpovedá nielen stav tanečnej, pohybovej kultúry, správania sa, odevných prejavov, ale i hudobných prejavov, ktoré spolu tvoria neoddeliteľne súčasť.

Viachlas je prvkom typickým len pre niektoré regióny Slovenska, pričom v niektorých prípadoch má aj v rámci týchto regiónov silné prepojenie na určitý okruh piesňových žánrov (Urbancová, 1997, s. 27) – hlavne pracovné piesne, niektoré obradové, regrútske, tanečné a i. V skratke možno uviesť, že viachlasné interpretačné štýly sa v minulosti viazali predovšetkým k horským oblastiam Slovenska – Kysuce, okolie

Žiliny, stredného Považia, sever Oravy, horný Liptov (na dolnom Liptove sa objavovali len v prípade trávnic), Spiš, Šariš, Horehronie s presahom do severného Gemera a i. Jednotlivé oblasti Slovenska sú poznačené aj typickými intervalmi, ktoré sa vo viachlase uplatňujú – najčastejšie tercie, zriedkavejšie kvarty, kvinty a i. Osobitosť predstavujú sekundové intervaly typické len pre severný Spiš a severozápadný Šariš či formy používania najarchaickejšieho typu viachlasu v tejto oblasti – tzv. *bourdonu* (na jednom tóne spievaný hlas tiahnucci sa kontinuálne so základnou melodickou linkou, ktorý môže mať občasné vybočenie).

Pre potreby aktuálnej praxe je potrebné vedieť, že viachlas mohol mať viacero foriem, pričom aj v regiónoch, kde nebol rozvinutý štýlovo vyhranený viachlasný spev na podklade stabilizovaných techník a postupov, mohol mať formy tzv. epizodického viachlasu (náhodnej melodickej a rytmickej variácie), ktorý sa však netiahol celou melódiou piesne, ale iba občasne sa objavoval na určitých miestach nápevu, obzvlášť v kadenciách, a tvoril akési prechodné typy k rozvinutým formám viachlasu.<sup>7</sup> Ak fungoval v nejakej lokalite určitý vzorec na tvorenie viachlasu, neznamená to, že sa uplatňoval vo všetkých typoch piesní, resp. mnohé z nich sa mohli spievať unisono, jednohlasne. Takéto postupy a techniky jeho tvorenia sú však veľmi málo využívané v súčasnom vokálnom prednese na folklórnej scéne. Sú nahrádzané zvukovo pre divákov veľmi efektnými „širokými“, mohutne znejúcimi formami viachlasu, ktoré ale nekorešpondujú s tradičným štýlovým prednesom. Novšími javmi sú viachlasné formy založené na dôslednom paralelnom tercovaní, harmonický dvojhlas, niekde trojhlas, rozšírený dnes už vo všetkých regiónoch Slovenska, ktoré sa začali šíriť pod vplyvom rôznych faktorov (dychové hudby, zborová prax prenášaná z cirkevnej sféry na svetskú a pod.), resp. objavovať aj tam, kde máme jasné doklady absencie viachlasných foriem zo starších zápisov.<sup>8</sup> Takéto tercovanie sa začalo využívať nielen pod základnou melodickou líniou, ale aj nad ňou, čo patrí k novším javom. Otázna je miera uplatňovania tohto spôsobu vedenia hlasov, resp. potreba jeho prepojenia len na novšie piesňové vrstvy – a nie ako vzorec paušálne aplikovateľný na všetky piesne.

Regionálne a lokálne osobitosti sa teda prejavujú nielen vo výskyte viachlasu, jeho vedení, forme, ale i v proporcionalite rozloženia počtu spevákov na jednotlivé hlasy, ktorú by sme mali odpozorovať zo spevnej praxe v jednotlivých oblastiach. Z praktických aspektov k tejto téme treba spomenúť aj spôsob výučby viachlasu, ktorý by

7 K tomuto problému pozri detailnejšie štúdiu V. Urbancovej (1997, s. 32 – 33).

8 Pozri napr. úvodné poznámky B. Bartóka v prvej časti jeho piesňovej zbierky, ktorej materiál zbieral na začiatku 20. storočia. Tam uvádza, že v Nitrianskej, Tekovskej, Hontianskej, Zvolenskej, Gemerskej župe je viachlasný spev úplne neznámy, vyskytuje sa len v najzápadnejšej časti Slovenska (Bartók, 1959, s. 40).



nemal byť realizovaný po jednotlivých hlasoch, ale speváci by mali najskôr spoznať princíp a základné zákonitosti tvorby viachlasu na konkrétnom materiáli a na základe toho by sa malo prejsť k výučbe jednotlivých hlasov, pričom ideálny je spevák, ktorý ovláda bez problémov všetky hlasy.

**Posadenie a farba hlasu**, spôsoby tvorby tónu sú ďalšími významnými prvkami pri interpretácii piesní. K. Hudec v úvode k prvej časti významnej piesňovej zbierky uvádza, že na Slovensku rozlišujeme vcelku dva prednesové spôsoby. Citujúc jeho postrehy – „[...] v niektorých oblastiach, ako v Tekove, spieva sa viac-menej prirodzeným hlasom, hoci i tu badať snahu dostať sa do vysokej polohy. Iný prednesový typ počujeme v oblasti Žiliny, na Horehroní, kde sa spieva silným, pozmeneným i prsným hlasom [...]“.<sup>9</sup> Spôsob posadenia hlasu, spievanie „prsným“ alebo hrudným registrom, artikulácia, v niektorých regiónoch spievanie vo vysokých registroch, hrdelné tóny, ostré, veľmi prierazné, „rezané“ typy hlasov, tmavé hlasy, na západe, juhu a juhozápade skôr svetlejšie, jemnejšie hlasy, mäkké nasadzovanie tónov – to všetko sú pojmy evokujúce, poukazujúce na ďalšie významné štýlotvorné prvky, ktoré by sme mali pri interpretácii zohľadňovať a rešpektovať pri uvádzaní vokálnych prejavov na scéne, rozlišovať ich lokálne i regionálne špecifiká. Pri farbe hlasu je potrebné zladať spevácku skupinu do takej farby, aby skupina pôsobila ako kompaktný celok, pričom ideálne je vychádzať z autentických zvukových záznamov. Moduláciou hlasu, resp. jeho farby, dokážeme docieľiť túto skutočnosť. Ľudský hlas je tvárnym materiálom, s ktorým môžeme pracovať.

**Jazyk a nárečie.** Viacero telies má vo svojom repertoári zastúpených niekoľko regiónov, lokalít, pričom neraz patrične nerešpektujú dialekt určitej obce, spievajú spisovne, texty sú prednášané na základe princípov spisovného jazyka. Je potrebné zoznámiť sa s nárečím (dokedy a ako fungovalo), ale i s intonáciou reči danej lokality, hlavne so stavom z obdobia, do ktorého situujeme dané scénické číslo. V mnohých prípadoch si autori scénických výstupov túto skutočnosť neuvedomujú, nedotiahnu túto zložku prejavu. Stáva sa, že interpreti textom nerozumejú, nepoznajú význam jednotlivých slov, dokonca neraz dochádza k skomoleniu textov, čo následne vylučuje prežitie piesne a jej precítenie pri interpretácii. Bežnou praxou je spájanie pesničiek z viacerých lokalít do jedného scénického čísla, pričom si treba uvedomiť, že neraz aj vedľa seba ležiace lokality môžu mať odlišné nárečia, jazykové výrazy. Najideálnejším variantom je pripraviť scénický výstup z piesňového materiálu z jednej lokality, resp. textové verzie danej piesne z tejto lokality.

**Frázovanie** je členenie piesne na určité celky. Pri nácviku speváckeho čísla by sme sa mali snažiť docieľiť rovnaké spoločné frázovanie, ktoré korešponduje so spev-

9 Pozri bližšie úvod k prvému dielu Slovenských ľudových piesní (1950, s. 7 – 12).

nou praxou danej oblasti. V princípe ľudové piesne odrážajú fyziologické možnosti ľudského organizmu, jednotlivé frázy sú koncipované tak, aby boli vyspievateľné pre bežného, amatérskeho interpreta. Spravidla konce fráz korešpondovali s koncom slova, ale poznáme i niektoré prípady, keď speváci delili slovo uprostred na nádych. Takýto štýl spievania netreba rušiť, ak je kolektívom nositeľov pokladaný za typický pre danú pieseň a oblasť, ale ponechať ho ako archaickú štýlotvornú črtu.

Konce fráz – najmä pri ťahavých, pomalých piesňach alebo strofách spievaných na jeden nádych – boli neraz skracované, rýchlejšie „dopovedané“, a to vzhľadom na možnosti práce s dychom. Na takýchto miestach sa vyskytovali dlhšie pauzy potrebné na nádych, až následne sa spievala ďalšia strofa v príslušnom tempe. Pre staršie spevné prejavy je v množstve prípadov častá legato interpretácia, t. j. previazané tóny medzi sebou, a to nielen v rámci verša piesne, ale taktiež veršov (fráz) medzi sebou. Frekventovane sa v scénickej realizácii v snahe o presné spievanie a frázovanie vyskytuje prílišné akcentovanie začiatkov fráz, „vyrážanie“, bodkovanie, čo nie je typické pre spevné prejavy predchádzajúcich generácií.

**Neverbálne zvukové prejavy** (ujúkanie, výskanie). Množstvo zvukových nahrávok nám prináša obrovskú variabilitu v tejto oblasti, ktorá je málo využívaná – jednotlivé oblasti mali aj v tomto smere veľké rozdiely, ktoré treba rešpektovať a taktiež premyslieť, kam ich v rámci piesne situujeme. V scénických spracovaniach sa udomácnilo jednotné, unifikované *výskanie* („júju“, „juch“<sup>10</sup>), ktoré je speváčkami neraz situované do spevného prejavu nielenže bez akejkoľvek logiky, ale aj pričasto, pričom sa stávajú prípady, keď dokonca kazí celkový dojem zo speváckeho čísla. Treba pritom rozlišovať tiahle ujúkanie ako doplnok piesní spievaných v exteriéroch, spravidla pri pracovnej činnosti, a výskanie počas tanca, resp. počas rýchlejších piesní.

To isté sa týka aj nestrofických, prozaických alebo veršovaných foriem, ustálených jazykových prejavov, ktoré by mali byť súčasťou scénického prejavu (pokriky, prekáravé a žartovné texty, zvolania...). Tie sú opäť nielen zvukovým ozvláštnením, ale korešpondujú i s danou situáciou, vhodne ju dotvárajú, rovnako ako náladu a gradáciu výstupu, ale aj štýlovú interpretáciu.

Predspev v tradičnej hudobnej kultúre je ďalším štýlotvorným prvkom, ktorý by nemal absentovať a mal by pri interpretácii korešpondovať so spevnou praxou danej lokality i funkčnou stránkou piesne. Predspevák kedysi určoval a mal by aj na scéne určovať nielen to, čo sa ide spievať, ale aj ako, v akej tónine, v akom tempe, aký variant piesne zvolí. Svojím výstupom podmieňuje celkovú interpretáciu a „náladu“ piesne.

---

10 Obzvlášť najmladšia generácia interpretov si uniformné „juch“ až nežiaduco osvojila a využíva ho na konci výstupu za piesňou, neraz so zdvihnutou rukou a dupnutím nohou.

Predspev by mal byť výsadou dobre hlasovo a muzikálne disponovaných jedincov. Hoci je nepochybne ozvláštnením výstupu, mal by v prvom rade spĺňať spomínané viaceré funkcie, nielen umelecko-estetickú.

Hudobný sprievod. Na tomto mieste je vhodné nastoliť otázku, do akej miery je nutný a či je vôbec potrebný za každú cenu hudobný sprievod, resp. využívanie orchestrálnej hry pri celom spevnom prejave, scénickom útvare. Pri výstupe by mal súbor prezentovať rôzne polohy a farby zvukov, teda aj hudobné prejavy *a cappella*, obzvlášť pri spevných situáciách, ktoré ani vo svojom prirodzenom prostredí nemali hudobný sprievod – ženské kolesá, obchôdzkové príležitosti najmä jarného cyklu (chorovody a chorovodné hry), miesta v rámci svadobného cyklu či tanečných zábav vyplnené spevom a i. Vhodné je vyplňať aj tanečné celky pasážami *a cappella* alebo využívaním idiofonických a rôznych rytmických nástrojov. Netreba osobitne zdôrazňovať, že by malo ísť o hudobné nástroje, ktoré patria k tradičným v danej lokalite, regióne, ako aj o tradičné zoskupenia, ktoré majú tesné prepojenie na vokálne prejavy.

Pri využívaní hudobného sprievodu pri spevákoch a speváckej skupine neraz vidno nezohratosť a nesúlad medzi spevákom a kapelou (sprievodom). Mali by sme dbať na to, aby hudba neobmedzovala speváka v jeho prejave, nenarúšala jeho prirodzený alebo voľný prednes, vnútorný rytmus piesne a aby sa čo najviac prispôsobila prednesu speváka a nie naopak.

K negatívnym javom možno zaradiť frekventované využívanie akordeónu a heligónky ako neraz jediných a výlučných možností hudobného sprievodu vokálnych prejavov. Treba si uvedomiť, že ide o hudobné nástroje, ktoré sa objavili v našom inštrumentári pomerne neskoro a v mnohom nahradili predchádzajúce formy inštrumentálneho hudobného sprievodu a hudobné zoskupenia. Ide o silný nivelizujúci a unifikujúci faktor, ktorý svojím výrazným zvukovým a harmonickým potenciálom potláča a prehluší prirodzenú spevnosť skupiny. Skupina je na ne následne neraz plne odkázaná, spolieha sa na ne, pričom stagnuje aj jej vyspievanosť. Okrem toho majú tieto nástroje výrazný vplyv na charakter a predvedenie piesne, ktoré spravidla spočívajú v potlačení archaickejších foriem prednesu, stieraní rozdielov v interpretácii jednotlivých piesní, ich tempa, harmonizácie a pod.

Tempo predvedenia mnohých piesní sa javí neraz ako problematické, či už v súvislosti s hudobným sprievodom, alebo aj pri *a cappellových* prejavoch. Pri uvažovaní o tomto hudobnom parametre by sme mali v prvom rade brať do úvahy funkčnú stránku piesne a poznanie celkového kontextu jej fungovania (pri akej príležitosti, za akých okolností sa spievala, aké ďalšie prejavy s ňou boli spojené a pod.), ktoré nám pomôžu pri stanovení čo možno najvhodnejšieho tempa pri interpretácii piesňového materiálu. V súčasnom folklórnom hnutí sú preferované efektné, energické čísla;

neraz aj piesne s pomalým tempom sú prerábané na rýchlejšie, resp. nedodržiava sa tempo charakteristické pre tú-ktorú pieseň. S vyššie uvedeným súvisí pomerne malé zastúpenie pomalých alebo aj rubatových piesní s voľným prednesom, ktoré sú neraz prerábané do pravidelných rytmov, pričom sa vyžaduje rytmická presnosť. Zabúdame taktiež na fakt, že neraz pri interpretácii aj rytmicky presne zadaných piesni mohlo ísť o nepravidelnú interpretáciu, speváci niektoré časti voľnejšie prerozprávali, konce neraz zrýchlili, rýchlejšie dopovedali, čo vystihovalo ich individuálny prístup k piesni, ich momentálnu náladu, pocity či dispozície.

## Postup pri uvádzaní piesňového materiálu na scénu

Najvhodnejším východiskom na zvládnutie viachlasu, ale i ostatných štýlotvorných prvkov, je archívny zvukový materiál v kombinácii s notovým záznamom. Ideálny je v tomto smere materiál, ktorý zachytáva spevnosť v jej prirodzenom prostredí a za prirodzených podmienok (čo je jav skôr ojedinelý). Predovšetkým máme k dispozícii auditívne alebo audiovizuálne materiály zrealizované na základe rekonštrukcie, imitovania, inscenovania danej príležitosti. Našou snahou by malo byť čo najväčšie priblíženie sa k tomuto stavu na základe rekonštrukcie spevného prejavu, ako aj informácií najstaršej generácie, resp. archívnych zvukových nahrávok, zápisov. Najlepším spôsobom na zvládnutie spevného materiálu je využitie vhodnej zvukovej ukážky spevákov danej lokality, ktorí si ešte zachovávajú štýlové spievanie, čiže nahrávky čo najstaršieho dáta, pretože v súčasnosti v mnohých lokalitách už nefunguje v „živej“ podobe. Tam, kde takéto nahrávky nie sú, je potrebné spoliehať sa na vlastné schopnosti na základe naštudovania okolitého materiálu, znalosť podobných javov z čo možno najbližšieho okolia či vlastný cit, ktorý by však nemal podliehať súčasnému vkusu masovej hudobnej kultúry.

Pri naštudovaní spevného materiálu a pri jeho uvádzaní na scénu je potrebné rešpektovať niektoré základné postupy a požiadavky, ktoré by pomohli k jeho vhodnému uvedeniu a prezentácii, pričom interpreti by mali dostať čo najkomplexnejšiu informáciu o prezentovanom jave, mal by sa im ponechať patričný čas na (technické) zvládnutie materiálu, ale i spomínané zvnútorňovanie, stotožnenie sa s ním, ktoré je predpokladom jeho „prežitia na scéne“.

Pri využívaní hudobných nahrávok je potrebné nielen niekoľkonásobné opakované počúvanie danej predlohy, spoločné spievanie s nahrávkami, ale po istom čase aj opätovný návrat k nim, pretože neraz sa stáva, že interpretácia sa po určitom čase posunie iným smerom, dostane iný charakter.

K záverečným poznámkam k danej téme treba pridať ešte i celkovú zospievanosť

skupiny, kolektívnu súhru, zladenie farby do jednotného celku, čo si, pochopiteľne, vyžaduje dlhodobejšie pôsobenie, systematickú prácu so skupinou. Tá sa zakladá nielen na dispozíciách jednotlivcov, ale najmä na súhre skupiny ako celku. Prejavuje sa aj v spoločných nástupoch, frázovaní, keď speváci nepotrebujú používať výrazné, viditeľné vizuálne znaky, ale túto zložku prejavu zvládajú akosi automaticky, čo prispieva k prirodzenosti a spontánnosti prejavu. V scénickom spracovaní sa však až príliš často objavujú neprirodzené pomôcky, ktoré majú doladiť nevyrovnanosť a neistotu pri súhre a frázovaní – kývanie a naznačovanie hlavami, neprirodzené pérovanie a uklákovanie či iné pohyby, ktoré pomáhajú frázovať a rytmizovať skladbu. Veľká sústredenosť interpretov na tieto vonkajšie znaky a snaha o súhru je v takých prípadoch značne a nežiaduco vizualizovaná. Neraz tieto pomôcky spôsobujú ďalšie negatívne prejavy – ostré vyrážanie začiatkov fráz, resp. ich ukončovanie, časté „rozsekanie“ a rozdrobenie prejavu, ktorý stratí kompaktnosť, neraz pôsobí „surovo, ostro“. Výbornou pomôckou v tomto smere je napríklad nácvik so zavretými očami, keď nemáme možnosť vizuálne sa kontaktovať, pričom sa môžeme naučiť vzájomnému spolicítaniu a následnému zospievaniu.

Dôležité je tiež cvičiť príchody a odchody zo scény prirodzeným voľným, neštylizovaným spôsobom, odstránenie niektorých nežiaducich póz (napr. automaticky ruky vbok či ich preloženie na hrudi, keď sa ide spievať), rovnaké, presne načasované pohyby, gestá a úkony pri výstupe speváckych skupín. Je potrebné vychádzať z už vyššie uvádzaných skutočností o prepojení hudby, spevu a pohybu.

## Záver

Pri prezentácii piesňového materiálu treba mať na vedomí viaceré ďalšie aspekty a rozmery slovenskej ľudovej piesne. Okrem primárnej funkcie pri výučbe a prezentácii ľudového umenia (esteticko-umeleckej) nesmieme zabúdať ani na celý rad ďalších, tiež nemenej podstatných. Aj ľudovou piesňou pôsobíme na rozvoj osobnosti interpreta, budujeme u neho určité vkusové normy, hodnoty, ovplyvňujeme jeho celkový náhľad nielen na umenie, ale aj na mnohé svetonázorové otázky. Má teda aj veľmi dôležité poznávacie, komunikatívne a spoločenské funkcie. Disponuje určitými kultúrno-historickými väzbami na určité situácie, udalosti, reflektuje kultúrne bohatstvo daného spoločenstva fixované nielen v texte, ale i v melódii. Má v sebe potenciál vytvárania veľmi dôležitých emocionálnych väzieb, a to nielen k priestoru, lokalite, regiónu, ale i k ľuďom, spoločenstvu, ktoré danú pieseň pozná, interpretuje. Aj toto sú dôležité aspekty, ktoré by sme mali pri uvádzaní na scénu reflektovať a podporovať spolu s výučbou samotného materiálu a rozširovaním obzoru interpretov. Dôležité je



od začiatku učiť interpretov, že pieseň, podobne ako ktorýkoľvek iný folklórny prejav, nemala a ani by nemala mať primárnu úlohu v spoločenstve len ako prostriedok na predvádzanie, show, scénické stvárnenie.

V tejto súvislosti na záver uvádzam zaujímavý postreh J. Kresánka, ktorý vo svojej priekopníckej práci, koncipovanej na konci 40. rokov 20. storočia, o slovenskej ľudovej piesni píše toto: „Často bývame svedkami na tzv. národopisných dňoch a slávnostiach, že prostí ľudia, keď majú spievať pred obecnstvom, myslia si, že veci pomôžu, nasadia si pri speve takú veľmi nevkusnú, komediantskú masku, že hrôza na to pozrieť. Aké je to naproti tomu iné, keď môžeme počuť týchto ľudí priamo na mieste, hoci nepozorovane; počuť to ich bezprostredné vcítenie sa do spevu a obradu. Slovenský človek nepoznal koncert pre iného, a keď bolo treba, aby mu niekto hral na zábave do tanca alebo „do uška“, zavolať si, resp. pripustil k tomu členov celkom cudzieho národa – Cigánov“ (Kresánek, 1997, s. 31).

Hoci súčasní interpreti majú minimálne, resp. nemajú žiadne možnosti vidieť tradičné ľudové piesne v ich prirodzenom prostredí, v neinscenovaných interpretačných podmienkach typických pre predchádzajúce generácie, práve správnym vedením, poskytnutím čo najväčšieho množstva informácií o daných javoch by sme sa mali snažiť k želanému stavu priblížiť.

## POUŽITÁ LITERATÚRA

BARTÓK, B. 1959. *Slovenské ľudové piesne I*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1959. 756 s.

HUDEC, K. (ed.) 1950. *Slovenské ľudové piesne. Zv. I*. Bratislava: Štátny ústav pre slovenskú ľudovú pieseň v Bratislave, 1950. 174 s.

JÁGEROVÁ, A. 2002. K niektorým problémom interpretácie ľudových piesní.

In *Škola ľudového spevu II*. Zvolen: POS, 2002, s. 81 – 95. ISBN 80-85159-61-9.

JÁGEROVÁ, A. 2006. K niektorým problémom speváckej interpretácie ľudových piesní. In *Na pomoc dětským folklorním souborům a muzikám (1)*. Strážnice:

Národní ústav lidové kultury, 2006, s. 36 – 43. ISBN 80-86156-87-7.

JÁGEROVÁ, M. 2002. K problematike uchovávania a prezentácie ľudovej piesne.

In *Etnologické rozpravy*, 2002, č. 2, s. 27 – 33. ISSN 1335-5074.

KRESÁNEK, J. 1997. *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava:

Národné hudobné centrum, 1997. 308 s. ISBN 80-88880-14-9.

LENG, L. – MÓŽI, A. 1973. *Náuka o slovenskom hudobnom folklóre*. 1. vyd. Bratislava: Univerzita Komenského, 1973. 313 s.

- LEŠČÁK, M. 1995. Folklór. In *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1*. J. Botík, P. Slavkovský (zost.). Bratislava: Veda, 1995, s. 139. ISBN 80-224-0234-4.
- LEŠČÁK, M. 1995. Synkretizmus. In *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2*. J. Botík, P. Slavkovský (zost.). Bratislava: Veda, 1995. ISBN 80-224-0234-6, s. 226.
- LEŠČÁK, M. 1995. Variant. In *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2*. J. Botík, P. Slavkovský (zost.). Bratislava: Veda, 1995, s. 285. ISBN 80-224-0234-6.
- LEŠČÁK, M. – SIROVÁTKA, O. 1982. *Folklór a folkloristika*. Bratislava: Smena, 1982. 269 s.
- MICHALOVIČ, P. 2002. Ľudová pieseň a variačný proces. In *Škola ľudového spevu II*. Zvolen: POS, 2002, s. 96 – 105. ISBN 80-85159-61-9.
- TYLLNER, L. 2006. Folklorizmus – teoretická reflexe. In *Současný folklorizmus a prezentace folkloru. Sborník příspěvku z 22. strážnického sympozia konaného ve dnech 13. – 14. září 2006*. Strážnice, 2006, s. 8 – 16.
- URBANCOVÁ, V. 1997. Lúčne piesne a tradičný vokálny viachlas na Slovensku. In *Slovenská hudba. Revue pre hudobnú kultúru*, 1997, roč. 23, č. 1 – 2, s. 27 – 46. ISSN 1335-2458.