

Vplyv moravskej ľudovej piesne na formovanie „centrálnej línie“ v tvorbe Pavla Zemka Nováka

Ján Podracký

Predkladaný príspevok si nesie za cieľ predostrieť mieru a podobu vplyvu moravskej ľudovej piesne, resp. moravskej ľudovej hudby všeobecne, na tvorbu duchovne zameraného, na Morave narodeného a celý život pôsobiaceho, hudobného skladateľa Pavla Zemka Nováka (*1957).

Meno tohoto brnianskeho rodáka sa v zainteresovaných kruhoch už tradične skloňuje s kompozičnou technikou unisona. Túto techniku Zemek Novák využíva od 90. rokov skoro výhradne pre tvorbu svojich diel, pochopiteľne v jej rôznych podobách. Technika sa vyznačuje pomerne voľným, a zároveň v Novákovom poňatí až prekvapujúco bohatým, využitím jednoglasu pri stavbe hudobnej štruktúry. Skladateľ tak cieľavedome redukuje vertikálnu zložku hudby v prospech tej horizontálnej. To však neznamená, že by melodickú líniu ďalej nečlenil medzi hlasy, nevyužíval súzvuky či melodický pohyb v oktávach, nezrieka sa taktiež farebného doplnenia línie širokou škálou bicích nástrojov v rozličných polohách. Dá sa však pozorovať jasný odklon od akordiky a celkovo harmonického myslenia v zmysle súzvukov diferencovaných tónov. Prevažne jeho orchestrálne skladby sú živým príkladom bohatého inštrumentačného členenia melodickéj línie, z ktorých jasne cítiť diferencované vedenie hlasov a to či na úrovniach od tempa, metra, rytmu, až po detaily typu rozličnej artikulácie v paralelne znejúcich hlasoch, oktávových dispozícií atď. Zemek Novák používa častokrát poly-rytmické členenie, taktiež poly-textové, poly-metrické a výnimočnejšie sa tiež objavujú aj poly-tempové pasáže. Zemek taktiež odkazuje na využitie *poly-témbrovej techniky*.¹ Dá sa teda konštatovať, že skladateľ sa vôbec nezrieka vertikálneho myslenia všeobecne, je úplne očividné zmysľovanie v bohatej vertikálne členenej faktúre (inštrumentačne dotiahnuté až do extrému v zatiaľ nedokončenej *Symfonii č. 9 (Tretí pašijová)* – „*Pašije podle sv. Marka*“ pre 3 orchestre, 3 veľké zbory a 12 sólistov), zrieka sa však tónovej vertikály, skoro výhradne.

Pri pohľade na autorovu celkovú tvorbu a to primárne rannú, ale taktiež vybrané neskoršie kompozície je zjavné, že unisono nepatrí k jedinej kompozičnej technike, ktorú skladateľ využíva. Objavuje sa uňho napr. využitie parafonického vedenia hlasov, výnimočnejšie tiež heterofonického. V rannom období sa taktiež objavujú viachlasé kompozície pripomínajúce cantofirmálnu techniku. Úplne sa ani nevyhýba práci s akordikou, Aj v takom prípade je však pozorovateľný sklon k vedúcej melodickéj línii nesúcej sa celým priebehom skladby, ku ktorej akordiku pridáva ani nie ako samostatnú zložku, ani nutne v zmysle harmonizovania melodického hlasu, skôr sa objavujú tendencie jednoduchého a častokrát strohého podloženia, teda obohatenia melodického tónu, skôr za účelom o farebnú pestrosť tejto hlavnej melodickéj línie.

Tento text sa preto pokúsi priblížiť princíp, ktorý zahŕňa vyššie spomínanú techniku unisona, tvorí jeho paradigmatický základ avšak postihuje taktiež skladateľov širší hudobný záber, jeho ranné obdobie a taktiež jeho príležitostné „prehrešky“ v ináč pomerne koncentrovanej práci s unisonom. Ako sme už spomínali vo všeobecnosti je pre skladateľa typické horizontálne myslenie v *línii*. Zatiaľ čo unisono podľa nás pri popise celkovej tvorby skladateľa pôsobí redukujúco, je to práve princíp línie, ktorý zahŕňa širšie spektrum skladateľových výtvorov. Tento spôsob horizontálneho kompozičného myslenia sa v histórii objavuje najvýraznejšie v pred a v renesančnom období, kde zaujíma primárne miesto.

¹ PODRACKÝ, Ján. *Pavel Zemek Novák: Symfonie č. 7 (Druhá pašijová) - „Pašije podle sv. Lukáše“ [Edícia]*. Brno, 2018. Magisterská diplomová práca. Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

V kontexte hudby po roku 1945 sa popri Zemkovi Novákovi objavujú skôr samostatne stojace a výrazne individualizované návraty a to medzi skladateľmi výrazne odlišných estetických zameraní od Johna Cagea až po Arvo Pärta. Práve tento fakt nám však dokladá, že zatiaľ čo unisono predstavuje konkrétnu kompozičnú techniku, línia predstavuje fundamentálnejší princíp.

V hudbe Zemka Nováka a s ňou spojenej filozofii silne cítime princípy centricity a s ňou spojenej hierarchie, tak ako to poznáme z tradície európskej hudby. Jednak v inšpiračných zdrojoch gregoriánskeho chorálu a klasicko-romantického idiómu, ale taktiež v spôsobe uvažovania, religióznej ideológii, a samozrejme vo využití techniky unisona, ktoré predstavuje zjednotené centrum v tónových výškach medzi rozličnými hlasmi. Navyiac pojem unisona pôsobí pri snahe o komplexné uchopenie Zemkovej hudby ako redukcia na melodický, prípadne štruktúrny prvok, nie však princíp. Predovšetkým však nechopuje ďalšie aspekty skladateľovej hudby a to predovšetkým obsahovú náplň diela, ale taktiež časový priebeh, prácu s farbou (ktoré sú pre Zemka Nováka rovnako dôležité, ak nie viac ako tónové výšky), formu apod. Nezabúdajme, že unisono je v prvom rade technika komponovania, ako koncepčné východisko sa však javí reduktívne. Tento príliš špecifický pojem je síce do značnej miery ústredný, nejaví sa však ako dostatočne všeobecný nato aby vystihol podstatu skladateľovej hudby v celku, a už vôbec nie jeho rannú tvorbu, ktorá buď nevyužíva unisono vôbec, alebo nedôsledne. V snahe o hľadanie ústredného princípu tak narážame na pojem *centrálne línie* (CL). Pri nasledujúcom vymedzení vychádzame z predošlého výskumu v rámci magisterskej práce autora príspevku. V rámci nej bol vypracovaný úvod k tejto problematike² ako aj s početných rozhovorov so samotným skladateľom.

Rozlišujeme tri základné typy centrálnej línie a to *centrálne formové línie* (CFL), *centrálne obsahové línie* (COL) a *centrálne meta-línie* (COM). Zatiaľ čo prvé dve typy nám pomáhajú nazerať na jednotlivé Zemkove skladby a sledovať rozdiely v kompozičnej práci, naproti tomu ten posledný je spoločný všetkým dielam naprieč tvorbou a podmieňuje ich podobu.

Prvá z nich, CFL, predstavuje v zásade štruktúrno-materiálový základ diela, v prípade skladateľovej tvorby sa dokonca jedná o melodicko-rytmický útvar, teda základnú jednohlasú líniu, ktorá prechádza celým konkrétnym dielom. V kontexte unisonových skladieb je pre spestrenie jej pohybu a ťahu na mnohých úsekoch kvázi-hoquetovou technikou distribuovaná medzi rôzne hlasy, diferencovane metro-rytmicky členená, zdvojovaná v oktávach, či naopak zjednotená v tutti faktúre apod., v závislosti na žiadanom efekte, ktorý sa snaží na konkrétnom mieste skladateľ dosiahnuť. Vo väčšine diel Zemka Nováka táto línia prechádza rôznymi typmi úprav zároveň a skladateľ tak aj pri dôslednom použití unisona dochádza k prekvapivo bohatej štruktúracii hudobného priebehu. Miera modifikácie, ktorou centrálne formové línie počas časového priebehu formy prechádza sa líši od kompozície ku kompozícii. V závislosti na konkrétnej skladbe taktiež rozlišujeme Zemkov spôsob tvorby centrálnej formovej línie. Tá totiž môže vzniknúť už dopredu v rámci kompozičného plánu (napr. *Symfonie č. 2*), ako svojho druhu špecifický postup projektivej kompozície. V takom prípade ju skladateľ následne inštrumentuje a ďalej upravuje, podobne ako to poznáme z doby klasickoromantickej, v ktorej bolo bežnou praxou mať predpripravený klavírny výťah. V poslednej dobe preferuje skladateľ prácu bez dopredu vyhotoveného plánu, v takom prípade postupuje pri tvorbe celku paralelným spôsobom tvorenia centrálnej formovej línie a jej členenia, distribuovania a ďalších modifikácií. V prípade non-unisonovej tvorby skladateľ k tejto centrálnej formovej línii pridáva hlasy buď parafonicky alebo spôsobom pripomínajúcim cantofirmálnu techniku, či výnimočnejšie pridáva akordiku, vždy však s funkciou akéhosi zdobenia, spestrenia hlavného hlasu CL.

² PODRACKÝ, 2018. Str. 29-33.

Druhá, teda COL, by sa zjednodušene dala nazvať príbehom, či námetom, najvšeobecnejšie ideou, ktorá sa skrýva za hudobným príbehom a je jeho počiatočným bodom. V prípade vokálnej, či vokálne-inštrumentálnej hudby je nositeľom tejto línie najčastejšie text (napr. *Symfonie č. 6 – „Chvála stvoření“*). V prípade tej inštrumentálnej to môže byť kľudne symbol (napr. *Světlo svíce*), námet (napr. *Sedm slov Kristových na kříži pro sólový klarinet*), či kľudne iba dedikácia konkrétnej osobe, či skupine (napr. *Klavírní kvintet "Hommage to Bach Family"*, či *Bohuslavu Reynkovi*) atď. Tie môžu a nemusia byť skryté, u Zemka Nováka sa však, ako je zjavné z vyššie spomínaných príkladov, objavuje najčastejšie explicitne vyjadrená centrálna obsahová línia v samotnom názve. Samozrejme sa nám na tomto mieste ponúka zrovnanie s programom v kontexte historicky ustálenej programovej hudby, pri tomto porovnaní však buďme opatrní. Centrálna obsahová línia sa totižto vyskytuje taktiež v dielach PZN bez mimo-hudobnej inšpirácie a program je tak len jej jedným možným variantom. V prípade absolútnej hudby sa môže jednať o kompozičnú techniku (napr. *Symfonie č. 4 – „Unisono pro orchestr“*), hudobné téma (napr. *25 capriccií na Janáčkovu téma pro sólové housle*), či kľudne iba hudobný nástroj (napr. *Zvony. Sonáta ("Pizzicato") pro kontrabas*), alebo techniku hrania (napr. *6. klavírní sonáta - 10 "bronzových" fragmentů pro pravou a levou ruku zvlášť*). Tie sa tak sami o sebe stávajú obsahom a zaujímajú centrálnu úlohu v jeho náplni. V takom prípade sa samozrejme centrálna formová a obsahová línia do značnej miery zjednocuje, resp. vplyv obsahovej línie na tvorbu tej formovej je priamejší ako pri mimo-hudobnej obsahovej línii. Tieto dve línie sú ostatne u Zemka Nováka vždy silne prepojené a jedna pochopiteľne ovplyvňuje druhú, tak ako to poznáme tiež z univerzálneho vzťahu formy a jej obsahu.

So Zemkom Novákom dochádzame taktiež k tretej podobe a to *centrálnej meta-línii*, objavujúcej sa na úrovni celkovej tvorby skladateľa a jeho celoživotného smerovania, teda nie na úrovni konkrétnej skladby. Jedná sa vlastne o umelecký program skladateľa. Ten je pochopiteľne silne religiózneho charakteru, ústredným momentom je kresťanský Boh a s ním spojená jednota.

Hľadanie tejto spoločnej, terminologicky zjednotenej paradigmy je podľa nás nevyhnutným krokom v metodologicky korektnom, teoretickom uchopení Zemkovho diela. Takisto ako sa skladateľ snaží dosiahnuť ideál jednoty vo svojich znejúcich štruktúrach, sa aj my pri teoretickej reflexii pokúšame o zjednotenú optiku, ktorou sa dá na tieto štruktúry nahliadať. Myslíme si totižto, že je teória s praxou výrazne prepojená a spoločne tak smerujeme k ich zjednoteniu.

Predtým než sa bližšie pozrieme ako konkrétne ovplyvňovala a ovplyvňuje moravská ľudová pieseň všetky tieto tri podoby centrálnej línie a to na vybraných príkladoch, dovoľte nám ešte pár poznámok. V prvom rade sa nejedná o hlavný inšpiračný zdroj skladateľa, ten čerpá z hudby duchovnej, predovšetkým gregoriánskeho chorálu. Chorál ostatne považuje za základ minimálne archaického obdobia moravskej ľudovej piesne podľa Trojanovho (1980)³ delenia. Skladateľ najčastejšie podľa svojich slov čerpá zo zbierok Sušila a Úlehla, menej už Bartoša. Spomína taktiež *Moravské písně milostne I-VI* (1930-1936), Janáčkovu zbierku o šiestich zväzkoch. Čo sa týka teoretických textov rád čítaval Janáčkov spis *O lidové písni a lidové hudbě*⁴ ale zaujal ho aj ten vyššie spomínaný Trojanov.

Začnime zhora, na makro úrovni a teda zameriame sa najprv na vplyv moravskej ľudovej piesne, resp. hudby celkovo, na CML. Je nutné konštatovať, že práve v tejto rovine sledujeme vplyv marginálny oproti primárne religióznemu zameraniu, v ktorom zohráva ústredný moment kresťanský Boh a s ním spojený princíp jednoty. Je teda zjavný primárny

³ TROJAN, Jan. *Moravská lidová píseň: melodika : harmonika : o harmonické struktuře lidové písni jako výsledátu melodické složky*. Praha: Editio Supraphon, 1980.

⁴ JANÁČEK, Leoš. *O lidové písni a lidové hudbě : dokumenty a studie*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 661 s.

príklon k hudbe duchovnej. Ona samotná koncepcia CML predstavuje spomedzi všetkých subtypov CL jediný statický typ a je teda žiaduce aby sa jednalo o v ideálnom prípade jedínú, jednotnú a nemennú entitu podmieňujúce zvyšné dva dynamické typy meniace sa v závislosti na konkrétnej kompozícii. Moravská ľudová hudba, či kultúra všeobecne tak netvorí COM, vplývať však na ňu môže. Za ľudovú inšpiráciu môžeme pokladať v celkovom umeleckom programe Novákovo považovanie sa za muzikanta v ľudovom slova zmysle, odkazujúc sa napr. k Dvořákovi⁵. Ak sa teda bavíme o umeleckom programe, či akomsi celkovom smerovaní, Zemek Novák nechápe svoje pôsobenie nutne v zmysle akademického skladateľa, ale skôr muzikanta v pôvodnom ľudovom slova zmysle. Činí tak pochopiteľne z viacerých dôvodov, a to už jednak kvôli svojej dlhoročnej interpretačnej kariére, či obmedzenej miery racionalizácie a teoretizovania svojho kompozičného jazyka (samozrejme v kontexte súčasných skladateľov a nie v porovnaní so skutočne ľudovým hudobníkom, ktorý často krát nemá, či nemal ani základné teoretické vzdelanie a historický prehľad). Nutné dodať, že aj napriek týmto umelcovým predstavám, jeho celkové zameranie predsa len pôsobí viac ako rola skladateľa, resp. v dnešnej dobe ešte užšie vymedzeného akademického skladateľa. Ostatne je to podobne ako u samotného Dvořáka. Je jasný vplyv a odkazovanie na bezprostredné ľudové muzikanstvo a akési mentálne spriaznenie s takýmto typom zmýšľania, realita však nasvedčuje k výrazne sofistikovanejšiemu, artificiálnemu spôsobu hudobného myslenia. Bavíme sa teda o akejsi miere medzi spontánnym a racionalizovaným prístupom a aj to v porovnaní so súčasníkmi. Najdôležitejším je uvedomenie si, ktoré sám Zemek priznáva, že nebyť z Moravy, ktorá prekypuje podľa jeho slov v dnešnej dobe už „sterilizovanou, ale stále živou ľudovou kultúrou,“ tak sa pravdepodobne hudbe nevenuje do takej miery a s takým zánietením ako tomu je teraz. Zemek Novák pochybuje či by bez moravských koreňov zaujímala hudba tak centrálnu úlohu v jeho živote. Preto spomeňme, že podľa slov skladateľa je mu najbližšia hudba z oblasti Slovácka. Matka umelca sa narodila v obci Mistřice, bývala v obci Huštěnovice a študovala v meste Uherské Hradiště. Zemek Novák spomína ako jeden z hlavných počiatkových hudobných impulzov matkin spev popri domácich prácach, predovšetkým práve piesní z oblastí Slovácka.

V kontexte COL má zmysel hovoriť o skladbách priamo ovplyvnených moravskou ľudovou piesňou, v ktorých sa inšpirácie objavujú v použití vybraných Zemkom obľúbených nápevov a to či už v čistej alebo pre potreby skladateľa modifikovanej podobe. Tie tak fungujú ako prvky definujúce obsahovú náplň a niekedy sú dokonca obsiahnuté v samotnom názve. Spomeňme že východiskovým bodom pre hľadanie priamych inšpirácií nám bol vypracovaný katalóg skladateľa Mgr. Michalom Huskom.⁶ Ako prvé za zmienku stoja *Čtyři lidové písně pro zpěv (střední hlas) a klavír* (1972), kde je použitý nápev *Keď sme šli na hody* zo zbierky Františka Sušila. Ďalej spomeňme *Dekameron lásky čistej, Dekameron z Moravy, šak kromě ho o té lásce žádný jiný nepraví – deset skladeb pro hoboj a klavír* (1989). Tú zložil zo zaznamenaných, preňho zaujímavých obratov z piesní, ktoré spieval jednej zo svojich dcér, keď bola ešte malá. Moravskú ľudovú pieseň *Obávám sa súdu tvého* jednak upravil pre dva klarinety unisono, cimbal a kontrabas a sopránový hlas do verzie pre BROLN a neskôr sa mu stala materiálom v 2. vetách v skladbe *Variace pro hoboj a smyčce*. Medzi väčšie formy patrí jednak zborová skladba *Cyklus Pocta Panně Marii V (Pět posvátných mariánských písní na moravské lidové texty) – „Zavěšeno nad oblaky nad nocí“ pro dětský sbor* (2013), ale taktiež *Symfonie č. 1 pro velký orchestr* (1985). V symfónii je heterofónicky spracovaný nápev z adventnej piesne *Hle přijde pán* v podobe opakujúcej sa témy. Nami doteraz jedinou objavenou unisonovou skladbou priamo čerpajúcou z moravskej ľudovej piesne je *Cyklus O Kráse*

⁵ Fórum N21 - Setkání s Pavlem Zemkem Novákem [videozáznam]. Brno, 2014 [online]. [Cit. 25.10.2020]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=kNIHNKPNesY&t=4794s>>.

⁶ HUSKA, Michal. Pavel Zemek Novák: Katalóg diela a Symfonie č. 4 – „Unisono“ pro orchestr [Edícia]. Brno, 2019. Magisterská diplomová práca. Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

pozemské a Kráse Ráje II. – „Písňové a taneční fantazie na témata moravských lidových písní“ pro hoboj, harfu a klavír (2011). V prípade vokálnych, či vokálne-inštrumentálnych skladieb tvorí navyše popri nápeve obsah skladby pochopiteľne i samotný text.

Vplyv moravskej ľudovej piesne na CFL pozorujeme na rôznych úrovniach a to od tónového, resp. intervalového výberu, cez spôsob stavby motivicko-tematickej štruktúry, až po formálne členenie diel. Vplyv formy ľudovej piesne je u Zemka citeľný, predsa len je v tomto smere zásadnejší gregoriánsky chorál, či klasicko-romantické formy. Čo sa týka tematicko-motivickej práce, môžeme sledovať vplyv primárne na úrovni výnimočne využitých citátov nápevov a ich ďalších modifikácií vo vyššie spomínaných skladbách. V stavbe motívov môžeme spozorovať spojitosť v častom užití subpentatonických útvarov a to bichordálnych a trichordálnych,⁷ aj tu je však dobré dodať, že u Zemka je zjavná v rámci tónového výberu a pohybu melodickej línie preferencia v chorálovej melodike, či svojej vlastnej, voľnej. Spomeňme tiež, že z pomedzi subpentatonických útvarov Zemek Novák tiahne najviac k vedomému využitiu tetrachordov, ktoré sa v moravskej ľudovej piesni naopak vyskytujú podľa Trojana v menšej miere. U všetkých týchto útvarov je u Zemka citeľná príbuznosť v hojnom používaní veľkej sekundy a oboch tercií v rámci intervalového vedenia melodickej línie. Aj tu je však dôležitejšia pravdepodobne spojitosť s chorálom, potvrdzuje to napr. vyhýbanie sa zväčšenej kvarte a podobne. Nepodarila sa nám vypočítať žiadna vedomá práca s ďalšími typmi neúplných stupnicových rád,⁸ ako napr. hexachordy apod. V súvislosti s novšími obdobiami vývoja moravskej ľudovej piesne a teda s modalitou tak ako ju definuje Volek,⁹ či s dur-mollovou tonalitou samozrejme Zemek do istej miery narába, skoro výhradne však voľne a hovoriť teda o priamom vplyve by bolo zavádzajúce. Koniec koncov je to starší typ, ktorý je pre Zemka Nováka podľa jeho slov zaujímavý. Princíp *kolísavého tónu*¹⁰, podľa Trojana tak príznačný pre moravskú ľudovú pieseň, u Zemka Nováka taktiež vo výraznej miere nenájde, objavuje sa v maximálne nepriamej, podvedomej úrovni. Po rytmickej stránke môžeme zaznamenať nepriamu inšpiráciu napr. z Úlehlovej zbierky a to napríklad rôznorodým užitím kvintol či septol. Na moravskej ľudovej piesni je často krát cenená taktiež vertikála, harmónia, Zemek Novák ju však nepreberá. Síce pracuje s akordikou v niektorých vyššie spomínaných dielach, asi najvýraznejšie v skladbe písanej pre detský zbor Kantiléna, jedná sa však skôr o skladateľovu vlastnú invenciu, aj keď nevyklúčujeme, že podrobná analýza by mohla ukázať príležitostné podobnosti. Zemek Novák ani neexperimentoval s rozložením vertikály v moravskej ľudovej piesni do horizontály, tak ako to poznáme z niektorých jeho iných počinov. O tomto svedčí tiež to, že Zemek Novák čerpá materiál z jednohlasých nápevných modelov a nie z ich harmonizovaných verzií, či iných úprav. V moravskej ľudovej piesni je príznačný descendenčný pohyb v motívoch¹¹, u Zemka sa s ním pochopiteľne stretneme tiež, ale sám vedome smeruje skôr k ascendentnej motivickej práci, predovšetkým pod vplyvom kresťanskej symboliky. Je zaujímavé si povšimnúť, že napr. ním obľúbená *Obávám se súdu tvého* má skôr ascendentný charakter. Dá sa vlastne konštatovať, že predsa len ak Zemek Novák siahne po moravskej ľudovej piesni, vyberá si primárne práve tie, ktoré majú zároveň religiózny odkaz a sú skôr špecifickými prípadmi ako tými repertoárovými modelovými.

Na záver nám dovoľte dodať, že text sa pokúsil o pomerne základný pohľad do problematiky, ktorý by si v budúcnosti žiadal detailnejšie spracovanie. Predovšetkým sa ponúka priestor na prípadnú štatistickú analýzu jednotlivých skladateľom inkorporovaných

⁷ TROJAN, 1980. Str. 49-50.

⁸ TROJAN, 1980. Str. 49-50.

⁹ VOLEK, Jaroslav. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988. Str. 8-69.

¹⁰ TROJAN, 1980. Str. 26-27.

¹¹ TROJAN, 1980. Str. 22.

melodických paradigiem po vzore štúdií Miloša Zepletala.¹² Záverom nám dovoľte konštatovať, že moravská ľudová pieseň a jej melodika predsa len zohráva, ako je z textu jasné, minoritnú úlohu vo formovaní centrálnej línie skladateľom oproti napríklad vplyvu chorálu či klasicko-romantického idiómu.

Zoznam literatúry

- *Fórum N21 - Setkání s Pavlem Zemkem Novákem* [videozáznam]. Brno, 2014 [online]. [Cit. 25.10.2020]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=kNIHNKPNesY&t=4794s>>.
- HUSKA, Michal. *Pavel Zemek Novák: Katalóg diela a Symfonie č. 4 – „Unisono“ pro orchestr* [Edícia]. Brno, 2019. Magisterská diplomová práca. Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.
- JANÁČEK, Leoš. *O lidové písni a lidové hudbě : dokumenty a studie*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. 661 s.
- PODRACKÝ, Ján. *Pavel Zemek Novák: Symfonie č. 7 (Druhá pašijová) - „Pašije podle sv. Lukáše“* [Edícia]. Brno, 2018. Magisterská diplomová práca. Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.
- PODRACKÝ, Ján. *Súkromné rozhovory s Pavlem Zemkem Novákem* [audiozáznamy]. 2017-2020.
- TROJAN, Jan. *Moravská lidová píseň: melodika : harmonika : o harmonické struktuře lidové písně jako výsledku melodické složky*. Praha: Editio Supraphon, 1980.
- VOLEK, Jaroslav. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988.
- ZAPLETAL, Miloš. Hornácké lidové písně z pohledu modalit a flexibilní diatoniky. In *Opus musicum : hudební revue*. Brno: Opus musicum, 2012, roč. 44, č. 5, s. 22-40. ISSN 0862-8505.

¹² ZAPLETAL, Miloš. Hornácké lidové písně z pohledu modalit a flexibilní diatoniky. In *Opus musicum : hudební revue*, Brno: Opus musicum, 2012, roč. 44, č. 5, s. 22-40. ISSN 0862-8505.

Vplyv moravskej ľudovej piesne na formovanie „centrálnej línie“ v tvorbe Pavla Zemka Nováka
Súhrn

*Moravská ľudová pieseň patrí popri gregoriánskom choráli medzi výrazné inšpiračné zdroje v tvorbe Pavla Zemka Nováka (*1957). Jeho jazyk sa všeobecne vyznačuje inklináciou k horizontálnemu mysleniu, najvýraznejšie v podobe koncentrovanej práce s kompozičnou technikou unisona. Súčasťou príspevku je prezentácia koncepcie centrálnej línie a to v jej všetkých subtypoch, ako fundamentálnej paradigmy nielen unisona, ale taktiež širších kompozičných techník využitých skladateľom. Deje sa tak v snahe o zjednotenie teoretickej a praktickej roviny diela ako kompozičného, ale taktiež koncepčného ideálu vzhľadom na celkové zameranie umelca smerom ku kresťanskej symbolike. Príspevok sa zameriava na tie kompozície, v ktorých sa moravské inšpirácie objavujú najvýraznejšie a to ako na úrovni intervalovo-melodického formovania, tak rytmického, či námetového atď.*

The influence of Moravian folk song on shaping the "central line" in the work of Pavel Zemek Novák
Summary

*In addition to the Gregorian chant, the Moravian folk song is one of the significant sources of inspiration in the work of Pavel Zemek Novák (*1957). His language is generally characterized by an inclination to horizontal thinking, most notably in the form of concentrated work with the composition technique called unison. Part of the paper is the presentation of the concept of the central line in all its subtypes, as a fundamental paradigm not only of unison, but also of broader compositional techniques used by composers. This is done in an effort to unify the theoretical and practical level of the composer's work as a compositional, but also conceptual ideal with regard to the overall focus of the artist towards Christian symbolism. The paper focuses on those compositions in which the Moravian inspirations appear most significantly, most notably at the level of interval-melodic formation, and rhythmic or thematic, etc.*