Štědroň, Miloš; Šlosar, Dušan

Komenský a Michna

In: Štědroň, Miloš; Šlosar, Dušan. *Dějiny české hudební terminologie.* Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita v Brně, 2004, pp. 43-55

ISBN 8021035536

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/123516
Access Date: 01. 12. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

Ač časovým zařazením (1592–1670) patří už do období barokního, Komenský představuje z jazykového hlediska završení předchozí epochy humanistické (Kučera 1980). Díky úplnému slovníku z jeho česky psaného díla (Rösel 1983) máme téměř dokonalou představu o rozsahu jeho slovní zásoby. Při sledování prvků hudební terminologie nejsme odkázáni pouze na ty partie jeho děl, které se oblasti hudby přímo dotýkají, ale můžeme komplexně sledovat, do jaké míry je jeho slovník těmito prvky prostoupen a jakou úlohu zde mají.

Stejně jako v předchozích kapitolách rozdělíme vypozorovaný slovní materiál na konkréta (k nimž počítáme názvy hudebních či akustických činností, osob, které je vykonávají, a prostředků, které jim k tomu slouží) a abstrakt, sloužících v oblasti teorie. Nadto zde vydělujeme další, specifickou skupinu pojmenování s motivací onomatopoickou.

Konkréta:
buben
bubeník
cimbál
citara
citarník
dudy
fejfarka
gejdy // kejdy
harfa
housle/husle, husličky
housti
hráti
hrkavka/hrkávka
hudba
hudec
hudení
kancionál, kancionálik
kantor
kobza
koleda
kolovrátek
kunstlíř
kůr
kvadrát
lermo

lína/lina
litanií/litania
loutna
mšál
muzik
muzikant
nářikatelkyně
nástroj
orloj
pasionál
pašije
pěti
píseň, písnička
píšťala, píšťalka
píštec/píštěc
píštěti
plačnice
pozoun
přetrubování
regál
roh
smyčec
smýkati
srdce zvonu
stemperování
struna
štymování
tanec
tancovati
tanečník
tanchouz
trouba/truba
troubiti
trubač
varhany
vytrubování
zpěv
zpěvák
zpívati
zpívavý
zvon
zvonec, zvonček

zvoník
zvoniti
zvučeti
zvuk
žalm

V tomto souboru konstatujeme poměrně početnou skupinu nov. Slova přejatá z cizích jazyků, popř. internacionalismy představují přirozeně nejpočetnější složku hudebních termínů Komenského. Podíl internacionalismů, povětšině řecko-latinského původu, u něho obecně vzrůstá, nezanedbatelnou složku představují i termíny původu německého. (Viz také Šlosar 1989.) Je to pochopitelné: hudební umění, svou povahou internacionální, se šířilo přes hranice etnik mnohem snáze než umění slovesné a také rychleji než umělecké obory vázané na nákladnou a náročnou realizaci, jako třeba sochařství nebo architektura.

Název *dudy* je odvozen od praslovanského onomatopoického základu. V rané staré češtině není doložen, a proto je pravděpodobné, že se k nám dostal z východu; je také možné, že na Balkáně se smísil s paralelním tureckým pojmenováním *düdük* (Šlosar 1993).

Fejfarka je pojmenování dechového nástroje; píšťalky nebo trubky „Bubeníci a trubači ... troubice, trub a fejfarek...zvukem...[vojáky] k ochotnosti rozněcují." Jde o pojmenování původu německého.

Hrkavka/hrkávka je onomatopoické pojmenování řehtačky, velikonočního nástroje nahrazujícího zvony. Slovotvorná forma svědčí pravděpodobně o jeho lidovém původu.

Kunstlíř je adaptace něm. *Künstler.*

Naříkatelkyně je patrně intelektuální výtvor Komenského, pojmenování pro plačku: „Svolejte naříkatelkyně, nechť se v naříkání dají."

Plačnice představuje synonymum k předchozímu pojmenování: „... v pohanstvu najaté plačnice naříkaly..."

Přetrubování je speciální termín pro techniku hry: „...když by se ležení hýbati mělo, s přetrubováním ať troubí".

Regál je latinský název pro jistý druh varhan.

Stemperování je adaptovaný latinský název pro sladění hlasů: „...hlaholů pěkné stemperování".

Štymování je adaptované německé pojmenování pro ladění.

Tanchous (tj. *tanc-hous*) je přejatý německý název tančírny.

Abstrakta:
akcent
alt
antifon

bas
concertací
echo
elegiacký
falešný
figurální
harmonia
hlahol
hlučení
hluk
introitus
klauzule
libozpěv
litania/litania
lkání
melodia
metrum
musika
muzikářství
ohlas
ozvání
pentameter
poesí/poesis
poetářství
poetika
pospěch
povyk
proporcí
próza
quadrát
rytm
rytmovní
skládání
skočný
spoluvznějící
stemperování
tenor
ton
trochaeus
tropus
umění
verš

vocální
vzníti/zníti
zavznění
zvolání
zvučeti
zvuk
zvučný

Nejvýraznějším a nejnápadnějším přínosem v tomto významovém okruhu je početná vrstva internacionalismů, jako *alt, bas, tenor* jako pojmenování hlasů, *concertací* „souhra", *echo* „ozvěna", adjektivum *falešný* jako hodnocení zpěvu, *harmonia, litania, metrum, poesis, proporcí, próza, rytmus, vocální.* Vrstva těchto termínů a terminologizujících se pojmenování je převážně latinského původu. Termíny německého původu jsou v tomto okruhu spíš výjimečné.

Onomatopoica:

Taková pojmenování nejsou nutně součástí hudební terminologie, avšak od počátku byla zvukomalba motivací a východiskem pro tvoření těchto termínů. U Komenského představují důležitou a osobitou složku jeho výraziva, a proto je zde uvádíme v širokém výběru. Některá z těchto slov mají zjevnou souvislost s Komenského dětstvím a mládím a objevila se v úvahách o výchově od nejútlejšího věku. Z namnoze početných slovotvorných čeledí jednotlivých sloves zde uvádíme jen nejvýznamnější reprezentanty; pomíjíme slovesa předponová, pokud jsou doložena i v podobě bez prefixu.

bečeti
(u)broukati
břiňkati, břinkot
ckáti
cvrlikati
drkotati
drndati
dusání
dutí
fičení
foukání
founěti
helekání
housti
hrčení
hrkání, hrkot, hrkavka
hřměti, hřímati

hvízdati
hýkati
chrápati, chraptěti
chrkati, chrkavý
chrochtati
chroptěti, chropot
(o)chřapěti, chřapavost
chřestati, chřestiti, chřestačka
ječeti
kašlati
kdákati
kejchavný
(za)kokrhati
krákati
krkati
křičeti, křikati, křik, křiklavý, křiklák
kvákati
kvokati
(roz)kviliti (se)
lkáti
lupati
luskati
mumlati, mumlavý
pískati, písknouti, pištěti, píšťala, pištec, piskot, pískle
pleskati
rochání
řehtati, řehotati, řechtati
řičeti
řváti
siptěti
skřehot
skřípání, skřípění
skučeti
skuvičení
srkati
supěti
šeplavý
šeptati, šept
škřečeti
škřípěti, škřípati, škřípavý
šoustání
štěbet, štěbetný, štěbetati

štěkati
šustěti, šustiti
šveholiti
švitořiti
švitořiti
tleskati, tlesknouti
tlučení, tlukoucí
třesk, třeskot, třeskání
upěti
vrzati, vrzavý
vřeštěti, vřesk
výskání
výti

Převaha vokální terminologie nad instrumentální je u Komenského zjevná. Nalézáme nápadně vysoký počet slov souvisejících s hlasem a zpěvem. K nim se váže řada dalších označení reálií i aktivit: *antifon, alt, bas, dactylus, duchovní písnička, dvůjsyllabní rytmus, harmonia, hlahol, hlasitý, introitus, jitřní, kancionál, kantor, kladení písní, klauzule, koleda, kůr, lahodně zpívati, libozpěv, litánia/litaní, modlitebná písnička, nešpor, odzpívati, passionál, passie/pašije, pentametr, píseň, poema, poezí/poesis, poeta, pozpěvovati, prozpěvovati, přezpívati, rytm/rytmus, saffické carmen, sezpívati, syllaba, syllaboměrec, tenor, trochaeus, tropus, trůjsyllabní, verš, žalm.* Vokální složka v hudební terminologii má veskrze pozitivní významy a rozrůzněností i počtem výskytů převažuje nad termíny instrumentálními.

Nápadné je veliké zastoupení onomatopoických slov pro zvukové a akustické děje.

Instrumentální hudba je u Komenského často spojena s vizí marnosti světa, její zástupci působí negativně. Ne náhodou je velký počet těchto termínů z Labyrintu světa, kde také vedle Moudrosti starých Čechů najdeme nejvíce onomatopoických slov týkajících se zvukových dějů. Zvláštní skupinu nástrojů u Komenského představují právě zvukomalebné nástroje je spojení s onomatopoickými slovy, relikty z dětství a mládí a biblické nástroje.

Komenského konfesionální určení bránilo nějakému většímu přijímání atributů dvorské kultury a hudby. Italská a německá hudební terminologie, navazující na proudy manýrismu a raného baroka, ho tedy minuly. Dokonce se dá z jeho postojů vyčíst, že je ignoroval a vyhýbal se jim. Jen tak si lze vysvětlit nápadný rozdíl mezi Komenským a jeho domácími katolickými souputníky, z nichž někteří byli mnohem méně vzdělaní, a přece se nevyhýbali zejména italské hudební terminologii.

Závislost Komenského na bibli a jejich hudebních reáliích je evidentní. Tato kalvínsky-bratrská odtrženost od „labyrintu světa", který je vnímán vesměs jako

znamení Antikristovo, provází postavení hudby v celém česky psaném díle Komenského. Přirozený vliv prostředí a význam regionální kultury sice fakticky přehluší tuto neustále živenou a utvrzovanou základní linii, ale to jsou jen výjimky. Za jednu z nich považujeme např. zmínku o oplakávání zpěvem, které se udrželo ve svých reliktech právě na východní Moravě a na valašském pomezí (Holý 1959). Komenský je v mládí zřejmě vícekrát zažil, odtud jeho slova *placnice, naříkatelkyně, naříkavec.*

Současník Komenského, básník a hudební skladatel Adam Michna z Otradovic (asi 1600–1676) působil stále v domácím prostředí: byl varhaníkem v Jindřichově Hradci. Jako hudebnímu profesionálovi mu byla hudební terminologie často zdrojem obraznosti jeho písňové poezie soustředěné do tří knih s charakteristickými názvy: Česká mariánská muzika (1647), Loutna česká (1653) a Svatoroční muzika (1661). Při sledování jejich textu vycházíme z edice A. Škarky (1968); slova lokalizujeme číslem písně v této edici. Role hudebních termínů je tu ovšem odlišná od funkce termínů v dílech naukových: musí mít asociativní sílu, aby vyvolávala resonanci nejen u profesionálních hudebníků, ale i u širokých vrstev, jimž byly jeho písně určeny. Proto Michna pracuje s termíny centrálními a notorickými. Tím se náš pohled na dobovou terminologii zčásti zužuje, na druhé straně nám však umožňuje rozpoznat v jejím úhrnu prvky ustálené, všeobecně známé.

Jsou to tyto názvy:
allegro
alarmo
alt
ave
barva
bas
bubny
cithara
cimbál, cimbálek, cimbálíček
dyškant
dyškantysta
echo
harfa
hlas, hlásek
housle, housličky
hráti, hraní
hudba
kancionál
kantor

kruchta
kůr
larmo
loutna
melodye
muzik
muzika
muzikant
nástroj
nota
pasameza
pauza
píseň, písnička
pozoun
prozpěvovati
repetyrovati
rytm
skladatel
struna
takt
tanec
tenor
tragedye
tripla
trouba
troubení
tutty
varhanice
varhany, varhánky
vítěznice
zabubnovati
zahráti
zaraziti
zatroubiti, zatroubení
zazpívati
zníti, znění
zpěv
zpěvák, zpěváček
zpívati, zpívání
zvonění

Shodně jako u Komenského nacházíme v díle Michnově mezinárodní termíny *alt, bas, cithara, cimbál, echo, harfa, kantor, kůr, loutna, melodye, muzika* a *muzikant, nota, pozoun, tenor, varhany.*

Melodye a *nota* mají u Michny podobný význam: melodye na následující písničky – 44, melodye na čtyry hlasy – 44; u hrobu my žalostivou budem notou zpívati – 62.

Termín *hudba* je u Michny velmi málo frekventovaný a jeho význam je na rozdíl od dneška převážně konkrétní; označuje soubor hudebníků. Naproti tomu termín *muzika* označuje hudební skladbu (Muzika mariánská, muzika složená a vydaná od...; text muziky), řidčeji hudební umění (muzika radost – 73, muzikou s nebe uctěná – 219), nikdy však není doložen v dnešním významu „soubor hudebníků".

Na rozdíl od Komenského mají u Michny povahu hudebních termínů některé další přejímky, jako *pauza* („Tutty všickní prozpíváme, pauzy žádný zde nemáme" 141; u Komenského pauza znamená obvykle „oddíl"), nebo *takt*, znamenající u Michny „dirigování"(„David ať taktem spravuje celý kůr" – 94), u Komenského „hmat".

Tradiční jsou Michnovy termíny *nota, text*, novější přejetí představuje proti tomu patrně *tripla* (triply jsou v písničce – 141). Zvláštní úlohu v jeho souboru mají speciální termíny jako *alarmo, allegro, larmo, pasameza*; jsou součástí názvů jednotlivých písní: Alarmo soudu všeobecného (108), Allegro na nebe vstupujícího Krista Ježíše (75), Mariánské larmo (104), Velikonoční pasameza (72).

Michnův repertoár hudebních nástrojů *buben, cithara, cimbál, harfa, housle, loutna, píšťala, trouba, varhany* není asi úplným odrazem dobové intrumentace, ale spíš souborem tradičních názvů objevujících se v biblickém textu. V duchu barokní poetiky vytváří Michna k názvům nástrojů emocionálně zabarvená deminutiva: *cimbálek, cimbáliček, housličky, varhánky.*

Verš „Cimbály jsou už zacpány, na harfách, houslech a loutně strhaly se struny hřmotné" (53) naznačuje, jako by *cimbál* nebylo označení nástroje strunného.

Vedle názvů hlasů *alt, bas, tenor* se objevuje termín *dyškant*, mající už dlouhou tradici (Šlosar- Štědroň 1983) s odvozeninou *dyškantysta.*

Termín *muzika* pojmenovává především hudební dílo (viz názvy Michnových sbírek), řidčeji jeho provozování („Lidská křaplavost a anjelská líbeznost při muzice na svatou Trojici" – 80). Vedle toho užívá Michna i termínu *muzikus* ve významu „zpěvák" („Vaše hlasy bez meškání, beze všeho prodlévání, muzici, pouštějte" – 184).

První náznaky průniku terminologie italského původu vidíme ve výrazech *allegro* a *tutty*. Vliv německý je patrný při odvozování sloves z cizích základů příponou *-yrovati*: *repetyrovati* v předmluvě České mariánské muziky. (Později se tento způsob adaptace cizích základů značně rozšířil.) Německého původu je také výraz *larmo* – 135 (u Komenského v podobě *lermo*) a *kruchta.*

Druhá složka hudebních termínů, zakládajících se na zvukomalebnosti, kromě starých výrazů, které svou onomatopoickou povahu během vývoje už ztratily, a jejich odvozenin (*housle/husle, housličky; trouba, troubiti, zatroubiti; buben, bubnovati, zabubnovati; zníti, znění, zvonění; zvuk, zvučeti, zvučný; píšťalka*) zahrnuje jen několik málo dalších výrazů, zde ovšem spíše obecné než terminologické povahy: *hrkati* (o ptačím hlasu: „hrkej jak hrdlička" – 155), *křaplavost* (nepříznivé hodnocení lidského hlasu: „Lidská křaplavost a anjelská líbeznost při muzice" – 80), *vrzati* (o ptačím zpěvu: „nikdy slavíček ani stehlíček tak zde líbezně vrzají" – 192). Zloveso *zníti* je většinou spojitelné s názvy nástrojů (zni, troubo – 75; „ať housle, harfy, loutny zní vesele, pozouny, trouby a bubny ať zní směle" – 80; „ať varhany zní vesele" – 94), méně často pojmenovává zvuk hlasu („stotisíckrát alleluja ať zní" – 70). Lidský hlas charakterizuje mnohem řidčeji zastoupené sloveso *zvučeti* („veselým hlasem zvučíce").

Často je zastoupeno sloveso *hráti* („Cecilia varhanice hrej" – 141), dějové jméno *hra* („na loutny, harfy se nehrá, neb není tu více hra" – 116) a *hraní* („Z prostřed hraní a kratochvíle ucházela tíše" – 248), odvozenina *zahráti* („na varhanách zahrejte" – 80). Stejně jako u Komenského není však v hudebním významu ještě doloženo jméno *hráč*. Jako Komenský užívá i Michna hudebního termínu *nástroj* („...nástrojové kůru, harfy, cithary vzhůru ať jsou" – 158).

V Michnově básnickém jazyce se nově objevuje sloveso *pěti* ve významu „zpívat". Tento původní význam byl už starou češtinou opuštěn a slovesa se pak užívalo pouze o slavnostním přednesu a o kohoutím kohrhání. Michna je však užívá ve spojení *pějte libé písničky* (187), tedy v původním starém významu. Je to však výskyt ojedinělý, běžné je sloveso *zpívati* (z pojednávaných termínů má největší frekvenci) a jeho četné odvozeniny, tvořící rozsáhlou slovní čeleď: *prozpívati, prozpěvovati, zazpívati, zpívající, zpěv, zpěvák, zpěváček.* Až na *prozpívati*, které patrně znamená „zazpívat od počátku do konce": „písně svaté prozpívají" – 264, jsou to slova obecně běžně užívaná. Častým atributem činnosti zpívání je u Michny sladkost („(andělé) budou sladce zpívati" – 149) a líbeznost („zpívajících hlasy veselými arcilíbeznými" – 260).

V seznamu Michnových hudebních termínů nás zaujme mimo jiné využití italské terminologie. Ta u Michny prozrazuje vliv katolického prostředí a autority dvora, odkud se šířila zřejmě již v době přechodu dvora do Prahy 1584 až do roku 1611. Z italských termínů je to *allegro, echo* (to však chápeme spíše v řecko-latinské obecně humanistické podobě), *pasameza, repetyrovati, tutty*; některé byly přejaty německým zprostředkováním.

Potridentsky pak působí řada výrazů spojených s novou teologií skutků, stavěnou proti protestantské pouhé víře (*Sola fide...*). Je to řada adjektiv a adverbií často umocňujících a zveličujících význam substantiva či slovesa (vděčné, věčné Alleluja; zpívat věčně Amen; hlasy veselými, arcilíbeznými; ať zní směle; ať líbezně v echo hláskové prozpívají; Matka Boží echo naše; s hlasy jednostejnými; Mariánské larmo, Mariánská česká muzika; velmi libá muzika; pauzy žádný;

pasameza velikonoční; Maria opakujme, jméno velmi lahodné; pobožně umírajícího Vale a Salve; stotisíckrát Alleluja ať zní; zatroubení, hrozné znění atd.).

V textech Michnových písní si lze povšimnout některých skutečností, které mohou být významné pro situaci hudby v Michnově době. Tak třeba společenské úlohy jednotlivých vokálních rejstříků a hlasů vystupují do popředí při jejich jakési hierarchizaci:

„Bas zpívati doktorové budou i patriarchové, alt a tenor jinší svatí budou společně zpívati"; „dyškantové a basové"; „Nápodobně dyškantysté všecky budou panny čisté".

Největší závažnost basu mezi hlasy je všeobecně platná jak v hudební koncepci reformace, tak i protireformace. Tento zřetel se uplatňuje i v pořadí hlasů, kdy bas jako nejzávažnější („gravitätisch" – německý termín začátku 17. století) ukončuje a vyvrcholuje sled hlasů. V řadě případů může mít podstatnou úlohu i rým a jím způsobené okolnosti. Je např. rýmem spojená dvojice „nápodobně dyškantysté všecky budou panny čisté" svědetvím toho, že v kostele vzrůstá v Michnově době význam sopránů zpívaných ženami? Tak jako již v poslední třetině 16. století v českém prostředí ohlašuje nástup raného baroka nápadné množství deminutiv u Šimona Lomnického z Budče (Brabcová 1982), je u Michny básnický obraz komponován manýristicky se zjevnou tendencí zveličovat („budem zpívat věčně Amen"; natáhněte hlásky, pusťte hlasy, toužebně pobožně umírajícího melankolie; muzika radostná i žalostná, „prozpěvujte chvály přesvaté Anny", „všecky panny Panence nyní zazpívejte", „slyšíte křaplavost naší, půjčte roztomilost vaší", „v sladkém zpívám trápení" atd.). Některé protiklady spočívají na starší tradici, ale v ojedinělých případech bychom mohli shledávat podobnost s italským manýrismem před rokem 1600 a po něm. Tak např. spojení „v sladkém zpívám trápení" připomíná obecně užívaný tassovský spoj bolesti a radosti, známý např. z Gesualdova madrigalu Dolorosa gioia; obdobně se jeví jako manýristické nahrazení celku částí – např. „puntík tvé chvály jediný všecky zpěvy zarazí" nebo „tvá nejmenší dobrodiní vší muziku porazí".

Michnův instrumentář není nijak zvlášť bohatý, ale překvapivá je mnohostrannost jeho využití. Kromě hlasů (*alt, bas, dyškant, tenor*) se objevují tyto nástroje: *bubny, cimbál, cithara, harfa, housle, loutna, píšťalka, pozoun, trouba, varhany* a *zvuk zvonů.*

Zajímavé jsou však některé způsoby, jak se jednotlivé nástroje používají nebo jak znějí. Tak např. většina nástrojů *zní* („ať varhany zní vesele"; „ať zní cimbálky"; „ať housle, harfy, loutny zní vesele, pozouny, trouby a bubny ať zní směle"), ale některé také *zpívají* („anjelé písničky na harfy zpívají"; „anjelé písničky na housličky zpívají").

I vokální hlasy nejen zpívají, ale *pouštějí se* nebo se *natahují* (pusťte hlasy, natáhněte hlásky, „Vaše hlasy bez meškání, beze všeho prodlévání, muzici, pouštějte"). Michnovo výrazivo také obráží nové prostorové aspekty a polychorické zřetele raně barokní hudby („Maria opakujeme ... a je vždy prozpěvujeme");

např. sloveso *repetyrovati*, pokyn *tutty* („ tutty všickni prozpíváme") pojem *echo* („echo Amen opakuje", „ať líbezně v echo hláskové prozpívají") a další postřehy („srovnávají se hlasové při zdejší muzice"; „strhaly se struny hřmotné"), praktické pokyny a zkušenosti z interpretace raně barokní hudby („k loutně husle bráti"; „mé loutny hlavní struna"; „harfy, cithary vzhůru ať jsou"; „cimbály jsou již zacpány" (?); „triply jsou v písničce"; „pauzy žádný zde nemáme"; „na loutny, harfy se nehrá, neb není tu více hra"; „David ať taktem spravuje celý kůr"; „dle taktu Boha věčného"; „pusťte vaše varhánky"; „již již umlkly varhany").

Michna se mohl setkat s žádoucími projevy pompy blížící se ceremonii vídeňského dvora v některých pražských kostelích, při cestě do Říma, pokud se uskutečnila v roce 1658, při některých církevních slavnostech, např. u brněnských jezuitů a třeba i jinde. Hudební terminologie Adama Michny z Otradovic sice neobráží přímo rezidenční prostředí a atmosféru dvora, ale je dostatečně barvitým svědectvím přijetí manýristické a raně barokní poetiky ve vzniceném prostřední teologie skutků v pobělohorských Čechách.

Bauer, E.: Deutsche Entlehnungen im tschechischen Wortschatz des J. A.Comenius. Münster 1983.

Brabcová, J.:Několik poznámek k dramatické tvorbě Šimona Lomnického z Budče. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, H 17, 1982, 61–67.

Holý, D.: Zbytky pohřebního naříkání na Horňácku. Český lid, 46, 1959, 60–68.

Kučera, K.: Jazyk českých spisů J. A. Komenského. Praha 1980.

Rösel, H.: Wörterbuch zu den tschechischen Schriften von J. A. Comenius. Münster 1983.

Škarka, A.(ed.): Adam Michna z Otradovic: Das dichterische Werk. München 1968.

Šlosar, D. – Štědroň, M.: O tom, jak panic s vikleficí ve známé protihusitské satiře diškantovali, aneb o významech slova diškant a diškantování v české literatuře a hudbě od 15. století. Opus musicum, 15, 1983, č. 8, s. I–II.

Šlosar, D.: Slovní zásoba u Veleslavína a Komenského (slovotvorný aspekt). In: Studia Comeniana et historica, 19, 1989, 90–91.

Šlosar, D. – Štědroň, M.: Česká hudební terminologie v díle J. A. Komenského. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, H 27–28, 1992–1993, 17–43.

Šlosar, D. – Štědroň, M.: Hudební terminologie Adama Michny z Otradovic. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, H 29, 1994, 13–24.