

## 6 Komenský a Michna

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 vyzozorovaný slovní materiál na konkréta (k nimž počítáme názvy hudebních či akustických činností, osob, které je vykonávají, a prostředků, které jim k tomu slouží) a abstrakta, uplatňující se v oblasti teorie. Nadto zde vyvedlujeme další, specifickou skupinu pojmenování s motivací onomatopoeickou.

Konkréta:

*buben*

*bubeník*

*cimbál*

*citara*

*citarník*

*dudy*

*fejřarka*

*gejdy // kejdy*

*harfa*

*housle/husle, husličky*

*housti*

*hráti*

*hrkavka/hrkávka*

*hudba*

*hudec*

*hudení*

*kancionál, kancionálík*

*kantor*

*kobza*

*koleda*

*kolovrátek*

*kunstlíř*

*kůr*

*kvadrát*

*lermo „poplach“  
lína/lina  
litanií/litania  
loutna  
mšál  
muzik  
muzikant  
nařikatelkyně  
nástroj  
pasionál  
pašije  
pěti  
píseň, písnička  
pišťala, pišťalka  
pištec/pištěc  
pištěti  
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  
žalm

V tomto souboru konstatujeme poměrně početnou skupinu nov. Slova přežitá z cizích jazyků, popř. internacionalismy představují přirozeně nejpočetnější složku hudebních termínů Komenského. Podíl internacionalismů, povětšinou řecko-latinského původu, u něhož 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 ... troubíce, trub a fejfarek...zvukem...[vojáky] k ochotnosti rozněcují.“ Jde o pojmenování původu německého.

*Hrkavka/hrkávkva* je onomatopoické pojmenování řehťačky, velikonočního nástroje nahrazujícího zvony. Slovtvorná forma svědčí pravděpodobně o jeho lidovém původu.

*Kunstlír* je adaptace něm. *Künstler*.

*Lermo/larmo* „poplach“ je od původu přejetí italského *all'arme* „do zbraně“.

*Naříkatelkyně* je patrně intelektuální výtvar Komenského, pojmenování pro plačku: „Svolejte naříkatelkyně, nechť se v naříkání dají.“

*Pláčnice* představuje synonymum k předchozímu pojmenování: „... v pohanstvu najaté pláčnice 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 pěkně stemperování“.

*Štymování* je adaptované německé pojmenování pro ladění.

*Tanchous* (tj. *tanc-hous*) je přejetý německý název tančímý.

Abstrakta:

akcent  
alt  
antifon

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

*vocální*  
*vznítí/znítí*  
*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*, *litanía*, *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.

Onomatopoeia:

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 slovtvorných čeledí jednotlivých sloves zde uvádíme jen nejvýznamnější reprezentanty; pomíjíme slovesa předponová, pokud jsou doložena i v podobě bez prefixu.

*bečeti*  
*(u)broukati*  
*bříňkati, bříňkot*  
*ckáti*  
*cvrlikati*  
*drkotati*  
*drndati*  
*dusání*  
*duťi*  
*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)kvílití (se)  
lkáti  
lupati  
luskati  
mumlati, mumlavý  
pískati, písknouti, pištěti, pišt'ala, pištec, piskot, piskle  
pleskati  
rocháň  
řehtati, řehotati, řechtati  
řičeti  
řváti  
siptěti  
skřehot  
skřípání, skřípění  
skučeti  
skuvičení  
srkati  
supěti  
šeplavý  
šeptati, šept  
škřečeti  
škřípěti, škřípáti, škřípavý  
šoustání  
štěbet, štěbetný, štěbetati

štěkati  
šustěti, šustiti  
šveholiti  
šviřinkati  
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: *alt, antífon, 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, pentametř, píseň, poema, poesí/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 ve spojení s onomatopoickými slovy, relikty z dětství a mládí a biblické nástroje.

Komenského konfesionalní 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 Ko-

menšího. 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 *pláčnice, 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 Svatořeční 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/larmo*

*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 (viz alarmo)*  
*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), řídčeji hudební umění (muzika radost – 73, muzikou s nebe uctěná – 219) a jeho povozování („Lidská křaplavost a anjelská líbeznost při muzice na svatou Trojici“), nikdy však není doložen v dnešním významu „soubor hudebníků“. Termínu *muzikus* užívá Michna ve významu „zpěvák“ („Vaše hlasy bez meškání, beze všeho prodlévání, muzici, pouštějte“ – 184).

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 Michy „dirigování“ („David ať taktem spravuje celý kůr“ – 94), u Komenského „hmat“.

Tradiční jsou Michnovy termíny *nota, text*, novější přejetí představuje proti tomu patrně *tripla* (triplý jsou v písniče – 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 instrumentace, ale spíš souborem tradičních názvů objevujících se v biblickém textu. V duchu barokní poetiky vytváří Michna k názvům nástrojů emocionálně zbarvená 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*.

Německý vliv 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.) Z němčiny je převzat také termín *laro* – 135 / *alaro* (u Komenského ve variantní podobě *lermo*), původu ovšem italského (*all'armo* „do zbraně“), a *kruchta*.

Druhá složka hudebních termínů, zakládajících se na zvukomalebnosti, kromě starých výrazů, které svou onomatopoickou povahou během vývoje už ztratily,

a jejich odvozenin (*housle/husle, housličky; trouba, troubiti, zatroubiti; buben, bubnovati, zabubnovati; znítí, 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 slaviček ani stehlíček tak zde líbezně vrzají“ – 192). Sloveso *znítí* 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 řídkěji 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 prostředí 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 kokrhání. Michna je však užívá ve spojení *pějte líbé 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“: „písne 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 1583 až do roku 1611. Z italských termínů je to *alarmo, 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, stařenou proti protestantské pouhé víře (*Sola fide*...). Je to řada adjektiv a adverbii 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 jednotejnými; Mariánské larmo, Mariánská česká muzika; velmi libá muzika; pauzy žádný; pasameza velikonoční; Maria opakujeme, 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 zpívají doktorové budou i patriarchové, alt a tenor jinší svatí budou společně zpívají“; „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 („gravitatisch“ – 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“ svědectvím 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, pŕjčte 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 vši 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 vzníceném prostředí 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. – ŠTĚDRŮN, M.: O tom, jak panic s viklefcí ve známé protihusitské satíře 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. – ŠTĚDRŮN, M.: Česká hudební terminologie v díle J. A. Komenského. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, H 27–28, 1992–1993, 17–43.

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