

Chromatika jako barevný protiklad diatoniky

Roman Dykast

V polovině 16. století se v Itálii začínají v hudební kompozici objevovat tóny, které nejsou součástí běžně užívané diatoniky, ani nejsou součástí tradice *musica ficta*, která jako jediná v předcházejících staletích měla patent na vysvětlení tzv. akcidentních tónů (grafické značky, které označovaly změnu výšky tónu, se nazývaly akcidenty); tedy tónů, které byly tzv. „mimo ruku“; myšlena guidonská ruka, která obsahovala jednak pouze diatonické tóny, jednak sloužila jako pomůcka pro aplikaci hexachordu (ze systému tvrdého, měkkého a přirozeného hexachordu vyplýval diatonický půltón *mi-fa* mezi tóny h-c, a-b, e-f). Akcidentní tóny se vysvětlovaly *transpozicí* hexachordu.

Tóny mimo diatoniku (tedy mimo systém ruky) byly především od 13. století vynucovány „kadenčním“ děním (tzv. clausuly) ve vícehlasé hudbě, v němž bylo třeba některé tóny o půltónu zvýšit nebo snížit. Oproti „pravdivé“ hudbě (*musica vera*) nebo také „správné“ hudbě (*musica recta*) se objevila „klamná“ hudba (*musica falsa*) nebo častěji „předstíraná“ hudba (*musica ficta*).

O barevné funkci těchto „předstíraných“ tónů mluví ve svém spise již Marchettus z Padovy (*Pomerium in arte musicae mensuratae*, 1309), v němž místo „*musica ficta*“ navrhl označení „*musica colorata*“ (jako latinského ekvivalentu *chromato*). Prodescino de' Beldomandi v traktátu *Contrapunctus* (1412), v V. knize, 2. kapitole píše o tom, že *musica ficta* byla vynalezena kvůli zabarvení některých konsonancí.

Zájem o antickou řeckou teorii „barvy“ v hudbě se objevil až na sklonku 15. století. Řeční teoretikové v této souvislosti používali termín *chroma*, který obecně označoval barevný kontrast nebo barevný rozdíl, nejčastěji mezi bílou a černou. Antická teorie rodů tetrachordu (*genos*) je postavena na těchto „barevných“ rozdílech, a proto vedle základního diatonického rodu kontrastní rody nazývá chromatický a enharmonický. Rozdíl se uskutečňuje uvnitř dvou pevných bodů, které jsou dány intervalem kvarty, uvnitř něhož jsou dva vnitřní tónové stupně pohyblivé.

Italský termín *genere* (rod) vychází z původního starořeckého *genos* a z latinského tvaru *genus*. V návaznosti na antickou teorii hudby tyto termíny označovaly tónový rod. Nemají proto v tomto období nic společného s pozdějším používáním ve smyslu durový a mollový tónorod v tonální harmonii. *Genos* (*genus, genere*) je trojí: diatonický, chromatický a enharmonický. Přestože o těchto rodech podává poměrně přesnou informaci Boethius, v teorii hudby se s nimi poměrně dlouho nepracovalo. Návrat tónových rodů do teorie hudby souvisí s rokem 1480, v němž Franchino Gaffurio do své první tištěné práce *Theoricum*

opus musicae disciplinae (Neapol 1480) zařadil kapitolu „De tribus tetrachordum generibus“ (V. kniha, 2. kapitola), v níž podává stručný popis tří tónových rodů. Podrobnější popis rodů pak Gaffurio zařadil do svého nejrozsáhlejšího díla *De harmonia musicorum instrumentorum* (Milán 1518). Gaffurio ovšem pouze podává teoretický výklad tří rodů a nezabývá se možnostmi jejich vzájemného propojení. Nicméně jeho obnova chápání tónového prostoru v tetrachordovém členění se stane závaznou pro následující generace a bude kombinována s členěním kvintovým a oktávovým. Antickou autoritou v této věci je pro všechny teoretiky především Ptolemaios, podle jehož definice je každý tónový rod charakteristickým způsobem určen vzájemným poměrem intervalů, které společně vyplňují kvartovou konsonanci. Tato typická řazení intervalů vytváří odlišné *species* (druhy) a *chroai* (barvy), přičemž jednotlivé intervaly mohou být naprosto přesně matematicky vyjádřeny.

Renesanční teoretikové hudby zřejmě neznali původní funkci antických rodů. Například chromatický rod měl být používán pro zesílení smyslového účinku hudby (výraznějším zabarvením pomocí pohyblivých tónů) v rámci dosažení hedónistického cíle.

My, Don Nicola Vicentino a Don Vincentino Lusitano, jsme se nedávno dostali do sporu o kompozici založenou na Regina coeli, která byla uvedena v domě osvětleného pána Bernarda Acciolioho Rucellaie v Římě. Já, Don Nicola, jsem učinil nabídku, že dokážu, že současný skladatel neví, v jakém rodu se dnes píše a zpívá hudba; a já, Don Vincentino jsem odpověděl ve jménu všech hudebníků a učinil jsem nabídku, že dokážu, v jakém rodu se píše a zpívá dnešní hudba. Na to dáváme v sázku dva zlaté dukáty, které poražená strana zaplatí vítězi po vynesení soudu učenými hudebníky, panem Bartolomeem Escobadem a panem Ghiselinem Danckertsem, zpěváky Papežské kapely.

Takto je zaznamenán předmět soudního sporu, který 4. června roku 1551 probíhal v Římě mezi dvěma hudebníky, Nicolou Vicentinem (žákem Adriana Willaerta) a Vincentem Lusitanem (portugalským zpěvákem Papežské kapely v Římě) za velkého zájmu veřejnosti. Spor se týkal zcela aktuálního dobového problému, který otevřel Vicentino prohlášením, že dobová hudba používá všechny takzvané *rody* (lat. *genus*, ital. *genere*); vedle diatonického také chromatický a enharmonický, jež se používaly již v antické hudbě.

Lusitano zastupoval tu stranu sporu (sám sebevědomě prohlašuje, že zastupuje všechny dobové hudebníky), pro kterou chromatický a enharmonický rod měl pouze historický význam, a proto tyto rody měly být pojednávány výhradně v rámci *musica theorica*. Vicentino soudní spor prohrál, ale následující čtyři roky pracoval na vytvoření hudebního systému, který by v sobě umožnil propojení všech tří rodů. Výsledkem byl teoretický spis *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*¹ (*Stará hudba uplatněná v moderní praxi*), Řím 1555, druhé vydání 1557,

který je nejdůležitější dobovou prací, jež výrazně ovlivnila uvedení chromatiky do praxe. Velkým podporovatelem Vicentinových snah byl ferrarský kardinál Hyppolito II. d'Este. (Vicentino spor popisuje ve svém spise *L'Antica musica* ve IV. knize, 43. kapitole.)

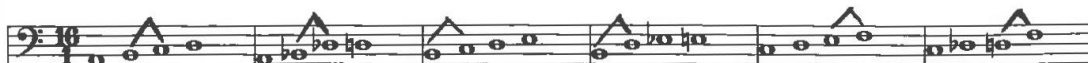
Vicentino ve sporu s Lusitanem tvrdí, že vždy, když je v kompozici použita malá a velká tercie, obsahuje hudba elementy všech tří tónových rodů, protože malá tercie je charakteristický interval chromatického rodu a velká tercie enharmonického rodu. V diatonickém rodu jsou obě tercie složené (*composto*) – malá tercie z celého tónu a půltónu, velká tercie ze dvou celých tónů. Podle Vicentina se malá tercie v nesloženém tvaru (*triemitono incomposto*) vyskytuje pouze v chromatickém rodu a nesložená velká tercie (*dittono incomposto*) v enharmonickém rodu. Lusitano naopak argumentuje tvrzením, že v současné hudbě se nikde nevyskytuje „úplný tetrachordový postup“ (*progresso integro*) chromatického nebo enharmonického rodu, a proto je tato hudba ryze diatonická.

Chromatický rod Vicentino pojímá jako (barevný) protiklad k diatonickému rodu. Stejně jako v antice je základním tónovým prostorem tetrachord, který se dále člení podle rozložení dvou celých tónů a půltónu na tři „kvartové druhy“ (*spetie*); v Příkladu č. 1a jsou to „prima-, seconda- a terza quarta diatonica“. Diatonický rod tetrachordu, který vznikne diatonickým dělením kvarty (protože *genos* znamená rod, ale také zrození, zplození, můžeme i v případě všech tónových rodů mluvit o jejich zrození, zplození), se změní v chromatický přeměnou (*tramutatione*) intervalových poměrů. Chromatický tetrachord jako barevná přeměna vznikne (a skutečně Vicentino naplňuje význam řeckého *chromatogenos*; to, co produkuje barvu) převrácením intervalových poměrů do chromatického protikladu. Diatonický celý tón je nahrazen chromatickým půltónem, diatonický půltón chromatickou malou tercií.

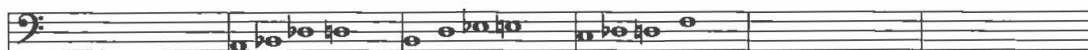
Vicentinův systém je však jeho vlastním a nesprávným výkladem diatonického *systema teleion* a její přeměny na chromatický a enharmonický rod, protože v původním řeckém systému nedocházelo k vytvoření rodových protikladů způsobem, který Vicentino navrhuje a používá. Přestože tento systém neodpovídá historické pravdě, umožňuje v dobové kompozici pod rouškou chromatického, případně enharmonického rodu využití nediatonických tónů, protože chromatický oktávový druh už není oktáčordem (čili vyplněním oktávového prostoru osmi tóny), ale nonáčordem (devět tónů), takže heptatonika se v chromatickém rodu promění na oktatoniku.

V Příkladu č. 1a můžeme pomocí svorky sledovat, jak se u všech tří diatonických kvartových druhů proměňuje půltón (*semitono*) v malou tercii (*triemitono*), která se podle Vicentina stává charakteristickým intervalem chromatického rodu (III. kniha, 36. kapitola).

a Prima Quarta Diatonica Prima Quarta Cromatica Seconda Quarta Diatonica Seconda Quarta Cromatica Terza Quarta Diatonica Terza Quarta Cromatica



Tři chromatické tetrachordy, III, kap. 37



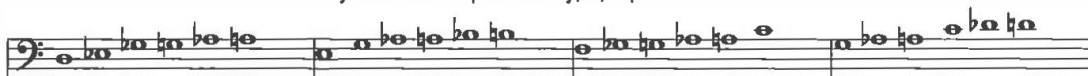
b Prima quinta Diatonica Prima quinta Cromatica 2. quinta Diat. 2. quinta Crom.



3. quinta Diat. 3. quinta Crom. 4. quinta Diat. 4. quinta Crom.



Čtyři chromatické pentachordy, III, kap. 38

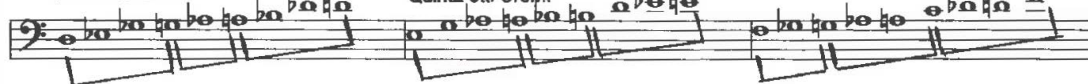


c

Prima ottava Cromatica Seconda ott. Crom. Terza ott. Crom.



Quarta ott. Crom. Quinta ott. Crom. Sesta ott. Crom.



Settima ott. Crom.



PŘÍKLAD Č. 1 A, B, C – NICOLA VICENTINO: *L' ANTICA MUSICA*, III. KNIHA, 36.-38. KAPITOLA; PRINCIP PŘEMĚNY KVARTOVÝCH, KVINTOVÝCH A OKTÁVOVÝCH DIATONICKÝCH DRUHŮ V CHROMATICKÉ

Zejména v III. knize Vicentino objasňuje vztahy mezi třemi rody na základě kvartových, kvintových a oktávových druhů. Tři tetrachordy jsou základem pro utváření pentachordů, kterých jsou celkem čtyři druhy (kap. 37). V Příkladu č. 1b můžeme sledovat pomocí svorek, že zbývající celý tón je u pentachordu při chromatické přeměně vždy rozdělen na dva půltóny. Každý ze sedmi druhů oktachordu je kombinací tetrachordu a pentachordu (kap. 38). V Příkladu č. 1c je „prima ottava cromatica“ chromatický nonachord, který je složen ze spodního 1. chromatického tetrachordu a vrchního 1. chromatického pentachordu.

Podle stejného principu jsou zkonstruovány také všechny enharmonické druhy, které ovšem používají „mikrointervaly“, které způsobují ještě jemnější barevný kontrast než chromatika.

Vicentino tak ve svém enharmonickém „mikrointervalovém“ systému může každou imperfektní konsonanci (tercie nebo sexta) čtyřikrát velmi jemně barevně odstínit. K tomu mu slouží jeho vlastní dělení celého tónu na 5 „diesis“: z těchto pěti *diesis* se skládá velký celý tón, ze čtyř malý celý tón, ze tří velký půltón, ze dvou malý půltón. Tyto bohaté barevné kontrasty v rámci jednoho intervalu demonstruje v notových příkladech zejména v závěru V. knihy. Vzdálenost dvou tónů může být zbarvena tzv. „blízkou příbuzností“ (*propinqua*) pomocí zvýšení jednoho z tónů o *diesis* (značí se tečkou nad notou); nebo „bližší příbuzností“ (*propinquissima*) pomocí zvýšení nebo snížení jednoho z tónů o *komma* (značí se čárkou nad notou – *komma* je pro Vicentina zřejmě každý interval, který je menší než *diesis*; takže není polovinou *diesis*). Vytváří se tak zcela nový tónový prostor, který je barevně mnohoznačný, avšak téměř neohraničený, což vedlo z velké části k jeho praktické nepoužitelnosti (zejména kvůli zmíněným mikrointervalům, které zpěváci nebyli schopni intonovat). Tyto rozsáhlé diferenční možnosti ovšem Vicentinovi slouží k naplnění nového ideálu „imitar le parole“ (IV, kap. 20). Zejména ve IV. knize se Vicentino také zabývá afektivní kvalitou intervalů a srovnává hudbu a rétoriku, zejména příbuznost afektivního účinku slova a hudby (IV, kap. 42).

Tónové stupně, *gradi* jsou klíčem k pochopení Vicentinova systému kombinace všech tří rodů. Tyto stupně jsou totiž shodné u všech tří rodů. Podle použitého rodu se ovšem u těchto stupňů mění kvalita intervalů. Protože tónové stupně zůstávají zachovány, skladatel komponuje podle pravidel kontrapunktu bez ohledu na to, jestli je tónový stupeň zvýšen nebo snížen.

a

The musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are in alto clef (C-clef on the second line). The bottom staff is in bass clef. The notation shows various intervals and accidentals, including a sharp sign above a note in the second staff, illustrating the concept of 'diesis' and 'komma' as discussed in the text.

ROMAN DYKAST

First system of a musical score for voice and lute. It consists of four staves: two for the voice (treble and bass clefs) and two for the lute (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The first three notes of the voice line are marked with a plus sign (+) above them, indicating enharmonic shifts.

Second system of the musical score, continuing the voice and lute parts. The plus signs (+) continue to mark specific notes in both the voice and lute parts.

Third system of the musical score, showing further development of the voice and lute parts.

b

Fourth system of the musical score, labeled 'b', showing a different arrangement or variation of the music.

Fifth system of the musical score, continuing the 'b' section.

PŘÍKLAD Č. 2 A, B – NICOLA VICENTINO: *L'ANTICA MUSICA*, III. KNIHA, 53. KAPITOLA, S. 68–69;
MADRIGAL *MADONNA IL POCO DOLCE*, NA KTERÉM VICENTINO DEMONSTRUJE KOMBINACI
VŠECH TŘÍ RODŮ; NOTY OZNAČENÉ KŘÍŽKY MAJÍ BÝT ENHARMONICKY POSUNUTY

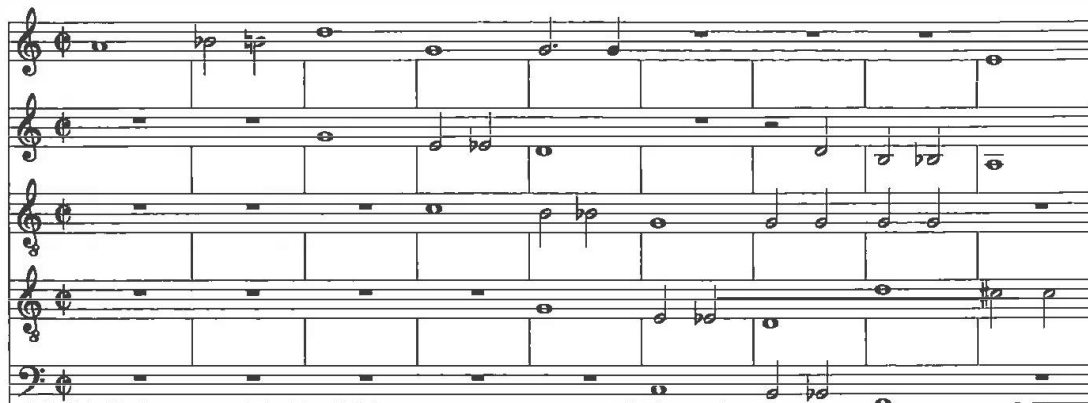
Praktické používání chromatických (barevných) tónů v kompozici zřejmě nejvíce osvětluje 10. kap. z I. knihy. Vicentino zde rozlišuje mezi *spetie del genera cromatico* a *spetie cromatiche*. První termín označuje tónové stupně jako součást chromatického tetrachordu, zatímco druhý termín označuje změnu diatonického nebo enharmonického tónového stupně do intervalové kvality, která sice náleží do *chromatického rodu* (*genera cromatico*), ale přesto se nachází mimo chromatický tetrachord. Diatonický celý tón se takto může změnit v chromatický půltón, ale také obráceně. Intervalové stupně „h–e“ nebo „cis–e“ jsou *spetie del genere cromatico*, protože se vyskytují v chromaticky děleném tetrachordu „h–c–cis–e“; intervalový stupeň „ais–h“ je naopak *spetie cromatiche*, protože není obsažen v chromatickém tetrachordu, ale vzniká alterací diatonického stupně „a–h“.² Vicentino jako první tyto alterace diatonických stupňů chápe systematicky jako zabarvení a přestává používat dosavadní pojem transpozice. Toto pojetí pak přebírá také Zarlino a pojetí chromatiky jako zabarvení se tak stává platnou představou celé druhé poloviny 16. století. Lze se domnívat, že Vicentino tímto způsobem zavádí v rámci chromatiky do evropské hudby kompletní vyplnění oktávy dvanácti půltóny. Intervalové postupy v rámci některého z druhů chromatického tetrachordu jsou důležité v horizontální linii jednotlivých hlasů. Úplná chromatická oktáva je důležitá z hlediska vertikálního souzvuku, v němž převažuje terciový trojzvuk.

Protože Vicentino považuje malou tercii za charakteristický interval chromatického rodu a velkou tercii za podobně významný interval rodu enharmonického, má současně vysvětlení pro používání těchto intervalů ve velkém a malém trojzvuku. Ve IV. knize, 42. kapitole tyto trojzvuky charakterizuje jako základní souzvukové protiklady s odlišným afektivním účinem. Zarlino tento rozdílný charakter o tři roky později v *Le Istitutioni harmoniche* zdůvodňuje zcela odlišně aritmetickým a harmonickým dělením kvinty.

Používání chromatického rodu ve vícehlasé sazbě je třeba v první řadě chápat horizontálně, tedy z linie vedení hlasu, v níž jsou použity charakteristické intervalové postupy tohoto rodu. Ve III. knize, kap. 55 Vicentino uvádí příklad aplikace chromatického rodu v kompozici „Hierusalem, convertere ad dominum“, kterou označuje jako fugu. Ve všech hlasech se imitačně objevuje motiv, který využívá postupy chromatického kvartového druhu – dva půltóny a malou tercii (Příklad č. 3).

V rovině vertikální převažují nedokonalé konsonance (malá a velká tercie) ve formě velkého (*maggiore*) a malého (*minore*) trojzvuku. Určující je horizontální vedení hlasu, který ovšem musí ve vertikále souznívat s ostatními hlasy v nedokonalých konsonancích (terciových trojzvucích). Proto se v chromatických kompozicích začaly vedle sebe objevovat (z dnešního pohledu) zdánlivě nesmyslné akordické postupy. Tyto postupy byly skutečnou dobovou novinkou, která byla vyvolána v život neobvyklým vedením hlasů v rámci chromatického rodu. Již

Vicentino spojuje aplikování tří rodů na soudobou hudbu především s madrigalem. Proto také chromatické madrigaly Luky Marenzia a Carla Gesualda lze vyložit tímto způsobem.



PŘÍKLAD Č. 3 – NICOLA VICENTINO: FUGA *HIERUSALEM, CONVERTERE AD DOMINUM*,
L'ANTICA MUSICA, III. KNIHA, 55. KAPITOLA, s. 70–71; DEMONSTRACE POSTUPŮ
 CHROMATICKÉHO KVARTOVÉHO KRUHU

Vicentino napsal množství madrigalů, které vydával, jak ostatně bylo dobrým dobovým zvykem, v samostatných sbírkách. Vysoké umělecké úrovně těchto kompozic si cení i znalec tohoto období Claude V. Palisca.³ V madrigalu *Laura ch'el verde lauro* (*Laura, jejíž zelený vavřík*) na text Petrarkova sonetu z 5. knihy madrigalů Vicentino začleňuje chromatický tetrachord (klesající malá tercie a dva půltóny) při slovu *soavemente* (*líbezně*), který ostatní hlasy (s výjimkou basu v taktech 4–6) imitují – 1. soprán a alt ovšem již pouze v půltónové chromatice bez úvodní malé tercie (Příklad č. 4).

Roku 1558 se ke sporné otázce používání tří rodů v současné hudbě vyjádřil také Zarlino ve svém spise *Le Istitutioni harmoniche*; v III. knize, 75. kapitole prohlašuje za hlavní znak změny diatonického rodu v chromatický použití chromatického půltónu, v dobové terminologii *semitonum*, který je ovšem chromatický pouze v tom případě, kdy alespoň jeden ze dvou tónů je „alterován“, tedy označen pomocí *segni accidentali*, akcidentálních značek. Kompozice bez těchto značek je čistě diatonická, v níž jsou diatonické také všechny půltóny. Proto je podle Zarlina základem hudební kompozice diatonika, v jejímž rámci mohou být pouze určité části v chromatickém rodě. Jeho rekonstrukce přeměny diatonického tetrachordu do chromatického a enharmonického je historicky přesná. V III. knize, 72. kapitole nejprve představuje rozdělení tetrachordů v diatonickém uspořádání *systema teleion* a pak tetrachordy předvádí do chromatického a enharmonického uspořádání (Příklad č. 5).

a

so- spi- ran- do mo- ve so- spi- ran- do mo -

so- spi- ran- do mo- ve so- spi- ran- do mo- ve

so- spi- ran- do mo- ve

so- spi- ran- do mo- ve so- spi- ran- do mo-

so-

- ve so- a- ve- men- te so- spi- ran- do mo- ve

so- a- ve- men- te so- spi- ran- do

so- a- ve- men- te so- a- ve- men- te so- spi- ran-

ve so- a- ve

a- ve- men- te so- spi- ran- do mo- ve

b



PŘÍKLAD Č. 4 A, B – NICOLA VICENTINO: PĚTIHLASÝ MADRIGAL *LAURA CH'EL VERDE LAURO*
 Z 5. KNIHY MADRIGALŮ, MILANO 1572, VE VŠECH PĚTI ZPĚVNÍCH KNIHÁCH NA S. 12;
 CELÝ TEXT UKÁZKY ZNÍ: *VÁNEK, JENŽ VZDYCHAJE LÍBEZNĚ POHYBUJE*
ZELENÝMI VAVŘÍNOVÝMI, ZLATAVÝMI VLASY

Tetr. hypaton. Tetr. Meson.

ORDINE DIATONICO.

Tetr. diezeug. Tetra. hyperboleon. Tetra. Synemenon.

Tetra. hypaton. Tetra. Meson.

ORDINE CHROMATICO.

Tetra. diezeug. Tetra. hyper. Tetra. synemennon.

Tetra. hypaton. Tetra. Meson.

ORDINE ENHARMONICO.

Tetra. diezeug. Tetra. hyperb. Tetra. Synemennon.

PŘÍKLAD Č. 5 – ZARLINO: ISTITUTIONI HARMONICHE, III, 72, s. 281;
 DIATONICKÁ, CHROMATICKÁ A ENHARMONICKÁ SYSTEMA TELEION

Na rozdíl od Vicentina v chromatickém oktávovém druhu nerozděluje oddělující celý tón (*mésé*) mezi dvěma tetrachordy do dvou půltónů. Protože Vicentino také používá jiný způsob přeměny diatoniky v chromatiku, u obou teoretiků vznikají zcela odlišné chromatické i enharmonické oktávové druhy. Porovnejme Zarlinoův chromatický oktávový druh, jak vzniká z tetrachordů meson a diezeugmenon, s pátým Vicentinovým chromatickým oktávovým druhem (Příklad č. 6).

Zarlino	Diatonický rod
Tetrachord meson	Tetrachord diezeugmenon
Tetrachord meson	Chromatický rod
Tetrachord meson	Tetrachord diezeugmenon
Vicentino	Diatonický rod
Chromatický rod	

PŘÍKLAD Č. 6 – ZARLINO: ISTITUTIONI HARMONICHE, III, 72;
 TVOŘENÍ CHROMATICKÉHO OKTÁVOVÉHO DRUHU A JEHO POROVNÁNÍ
 S VICENTINOVÝM CHROMATICKÝM OKTÁVOVÝM DRUHEM

Zarlino v další kapitole uvádí příklady převádění *canto fermo* do chromatické a enharmonické faktury, aby dokázal, že v hranicích obou rodů nelze k jednohlasu přidávat další hlasy, protože by nemohly vytvořit přijatelné souzvuky. Takže v čistých rodech (vyjma diatonického) se nedají uplatnit kontrapunktická pravidla (Příklad č. 7).

velmi obdivuje Vicentinovu chromatickou hudbu.⁵ *Second livre des Amours de Pierre Ronsard* skladatele Anthoina de Bertranda z roku 1578 obsahuje také jeden enharmonický chanson *Je suis tellement amoureux*, který je zapsán Vicentinovou metodou.

Termíny *crome* a *semicrome* se ve druhé polovině 16. století začaly používat také pro označení nejmenších rytmických hodnot (dnešní osminové a šestnáctinové hodnoty) v tzv. chromatické notaci, která byla založena na kontrastu bílá–černá v grafickém notačním záznamu. Nejmenší rytmické hodnoty se výrazně odlišovaly černou barvou. Na konci 16. století Giovanni Maria Artusi v rámci „licenčního“ kontrapunktu vymezil tzv. „kolorovaný“ (zdobený) kontrapunkt, v němž právě používání zdobících „černých“ rytmických hodnot významně uvolnilo používání disonancí. Ještě v 17. století bylo zdobení jako „kolorování“ spojováno s barevně kontrastním zápisem.

Původní starořecké slovo *chroma*, obecně reprezentující barvu, se dodnes udrželo zejména v románských jazycích. Například v italštině se slovo *cromatismo* používá ve významu *barvitost*. *Chromaesthesia* je odborný termín pro spojování barevných pocitů se slovy, zvuky, pachy atp. Pojetí barvy v hudbě na podkladu tří tónových rodů zanechalo stopy v hudební terminologii zejména románských a anglosaských jazyků, která v rámci ctění této tradice pokládá termín *barva* (ve francouzštině *couleur*, ital. *colore*, angl. *colour*) za obsazený. Proto se v těchto hudebních terminologiích používá pro označení jedné ze základních vlastností tónu, založené na našem vjemu vyšších harmonických (parciálních) tónů, termín *témbr* (franc., angl. *timbre*).

POZNÁMKY:

¹ Všechny následující odkazy na tuto práci vycházejí z digitalizované faksimile prvního vydání Vicentinova spisu: *L'ANTICA MUSICA RIDOTTA ALLA MODERNA PRATTICA, CON LA DICHIARATIONE, ET CON GLI ESSEMPI DE I TRE GENERI, CON L'INVENTIONE DI UNO NUOVO STROMENTO, NELQUALE SI CONTIENE TUTTA LA PERFETTA MUSICA, CON MOLTI SEGRETI MUSICALI. IN ROMA APPRESSO ANTONIO BARRE, MDLV.*

² Tímto problémem se zabývá Frieder Rempp, který však v příkladu uvádí zcela rozdílné tóny, než na jakých příklad demonstruje Vicentino. Rempp, Frieder: *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino. Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. In: Geschichte der Musiktheorie.* Darmstadt 1989, s. 85.

³ Palisca, Claude V. – Grout, Donald Jay: *A History of Western Music.* W. W. Norton, New York 1996⁵, s. 199–200.

⁴ Ratte uvádí, že Luzzaschi roku 1594 Gesualdovi věnoval svou 4. knihu madrigalů. Ratte, Franz Josef: *Die Temperatur der Clavierinstrumente.* Bärenreiter-Verlag, Kassel 1991, s. 397.

⁵ Kaufmann, Henry William: *The Life and Works of Nicola Vicentino.* Dallas 1966, s. 42.