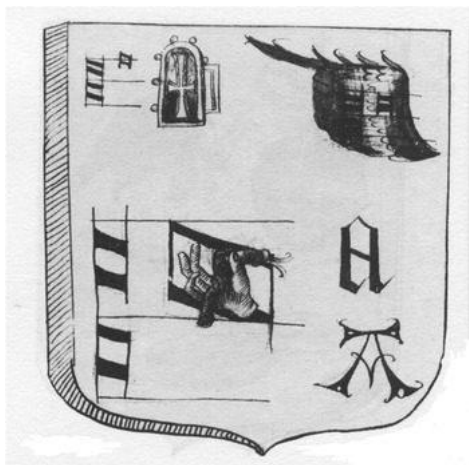


## Gátutónlist endurreisnarinnar og hið torræða

Einar Torfi Einarsson

Í þessari stuttu grein verður skyggst inn í heim endurreisnarinnar og hvernig gátumenning þess tíma endurspegladist í tónlistinni og þá sérstaklega ritaðri tónlist. Þessi tónlistarmenningól af sér eitthvað sem ég vil hér kalla gátutónlist.

### GÁTUMENNING Á ENDURREISNARTÍMANUM



Mynd 1

Endurreisnartímabilið einkenndist af endurnýjuðum áhuga á mannlegri reynslu, vísindum, listum og fornri þekkingu. Á þessum tíma blómstruðu listir og vísindi, og menningarlegt landslag Evrópu tók miklum breytingum. Í þessum anda þróunar og endurnýjunar fóru tónskáld að leika sér að nýjum hugmyndum í sköpun sinni, þar á meðal með notkun þrauta eða gátna. Gátutónlistin (e. musical riddles) var ekki einungis skemmtileg vitsmunaleg áskorun, heldur endurspegladi hún einnig dýpri leit að þekkingu og skilningi á heiminum.

Gátutónlist á endurreisnartímanum var listform þar sem tónskáldin bjuggu til verk sem fólu í sér dulin skilaboð eða þrautir sem þurfti

að leysa. Þessi tónverk, oft byggð á flókinni tónsmíðatekni og þemum, kölluðu á djúpa greiningu og innsæi bæði frá flytjendum og áheyrendum. Með því að nota gátur í tónsmíðum sínum sköpuðu tónskáldin veröld þar sem tónlistin var ekki aðeins til afþreyingar eða í ákveðnu þjónustuhlutverki, heldur einnig sem leið til að ögra huganum og leita að dýpri merkingu.

Gátutónlist veitti tækifæri til að dýpka skilning á tónlistarformi, tónsmíðaaðferðum, samspili hljóðfæra og radda, og tengingu þeirra við hugmyndafræði og heimsýn. Flytjendur þurftu að vera skarpir og skapandi í nálgun sinni til að greina og leysa þrautirnar sem falist gátu í tónverkunum, hvort sem það voru duldar raddir, táknbundin notkun tóna eða flóknar samsetningaaðferðir. Þessi ferli kröfðust ekki aðeins tæknilegrar færni heldur einnig dýpri skilnings á

tónlistarhefðum og sögulegu og samfélagslegu samhengi.

#### TÁKN OG MERKINGAR

Notkun táknrænna og allegórískra þátta var daglegt brauð í gátutónlist endurreisnarinnar. Tónskáldin notuðu tákn sem vísuðu í víðara menningarlegt, trúarlegt eða heimspekilegt samhengi. Þetta gaf flytjendum og áheyrendum tækifæri til að túlka verkin á persónulegan hátt og tengja við stærri hugmyndir og hefðir sem voru ríkjandi á þessum tíma.

Í gegnum þetta listform þróuðu tónskáldin vettvang fyrir vitsmunalega og tilfinningalega könnun eða ferli sem samofið var þessum þáttum. Gátan, almennt séð, í listum og menningu endurreisnartímabilsins var því ekki aðeins uppspretta skemmtunar eða vitsmunalegrar áskorunar, heldur einnig djúpstætt ferli sem fól í sér táknrænt ferðalag frá myrkri yfir í ljós. Gátan sem slík var því einnig ákveðið tákn. Þetta ferli að leysa gátuna – sem mætti einnig líkja við ferðalag frá óvissu og þekkingarleysi yfir í uppljómun og skilning – var grundvallarþáttur þessarar nálgunar. Í þessu samhengi er gátan ekki aðeins prófraun eða leikur, heldur vettvangur fyrir einstaklinginn til að skoða og þróa sinn eigin skilning og visku.<sup>1</sup> Byrjunarreiturinn, eða „myrkrið“, táknar upphaflegt ástand óvissu og ruglings þar sem merkingin á bak við gátuna eða verkið er hulin. Þetta ástand kallar á ígrundun, greiningu og djúpa hugsun frá þeim sem reyna að finna lausnina.

Þegar ferðalaginu er haldið áfram, þegar einstaklingurinn notar bæði skynsemi og innsæi til að fást við gátuna, birtast fyrstu brot skilningsins og „ljósið“ verður smám saman sýnilegra. Þetta „ljós“ stendur fyrir uppljómunina sem fæst við að afhjúpa faldar merkingar og tengingar innan verksins, sem veitir ekki aðeins skilning á sjálfu tónverkinu heldur einnig á þeim dýpri menningarlegu, heimspekilegu og tilfinningalegu þáttum sem það endurspeglar.

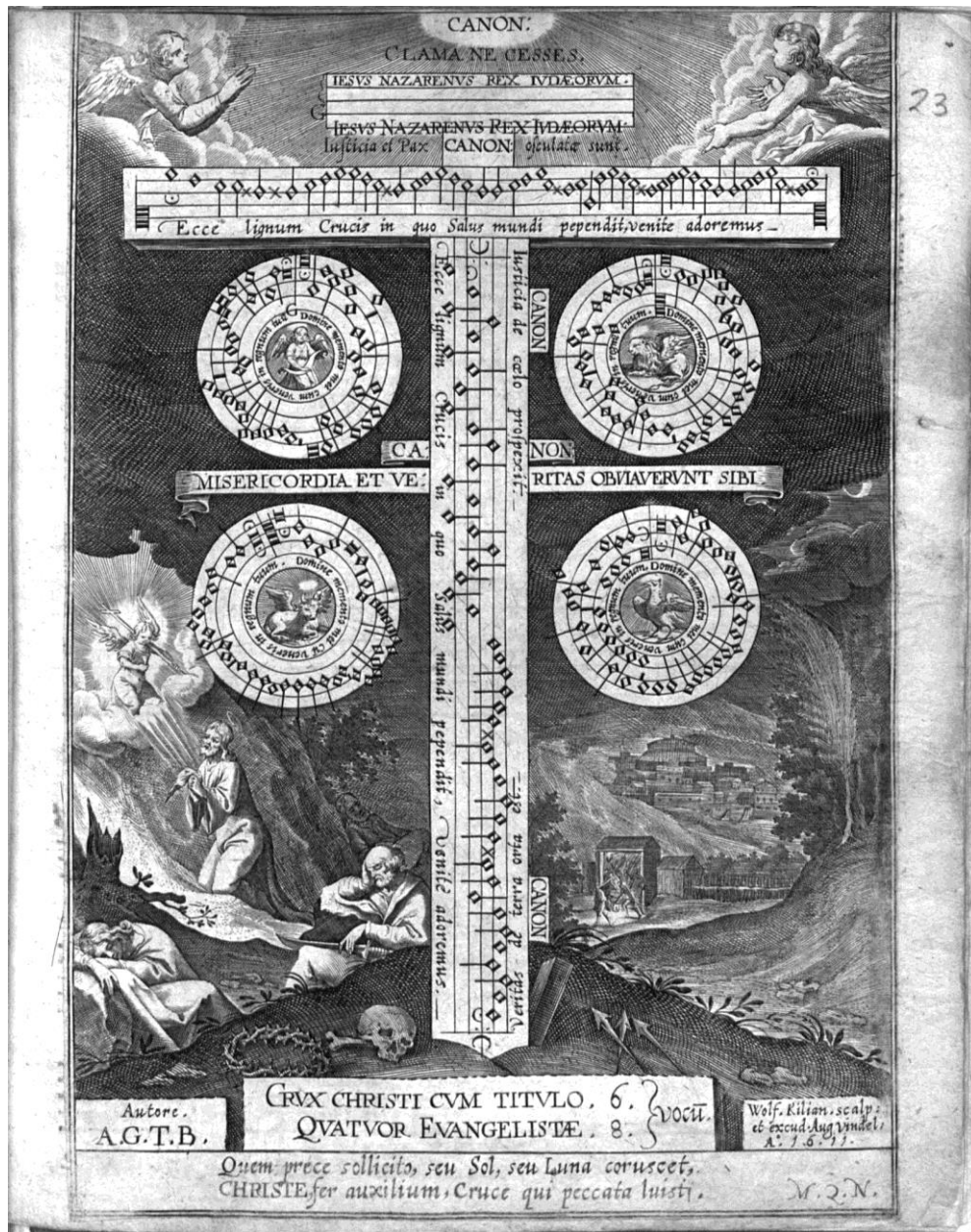
Á endanum, þegar gátan er leyst og „ljósinu“ náð, verður það ekki einungis merki um að einstaklingurinn hafi náð tæknilegum eða vitsmunalegum afrekum, heldur einnig um persónulega og andlega þróun. Ferðalag gátunnar frá myrkri til ljóss verður þannig táknræn endurspeglun á mannlegri leit að skilningi og þekkingu, ferli sem endurspeglar ekki aðeins vöxt einstaklingsins heldur einnig sameiginlega menningarlega arfleifð og heimsýn endurreisnarinnar.<sup>2</sup>

Þetta ferli frá myrkri yfir í ljós í gegnum gátuna og sem ferli í flutningi gátutónlistar á endurreisnartímanum veitir okkur innsýn í hvernig listir og menning á þessum tíma lögðu ekki aðeins áherslu á skynræna eða fagurfræðilega upplifun heldur einnig að þeirri dýpri leit að merkingu, skilningi og uppljómun. Þetta er skemmtilega, og að mörgu leyti, á skjön við nútímann þar sem flutningur verka reiðir sig sem mest á flutningshefðir (e. performance practice) svo hlutirnir gangi sem fljótast fyrir sig (en auðvitað eru undantekningar á því). Mætti því segja að hér nær verkið tilgangi sínum ef það skilst *ekki* við fyrstu kynni.

<sup>1</sup> Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 123-125.

<sup>2</sup> Ibid.

CRUX CHRISTI OG MIRARIS MUNDUM



Mynd 2: *Crux Christi* (1595), Adam Gumpelzhaimer

Eitt verk sem gefur okkur smá innsýn í þennan heim er *Crux Christi* (1595) eftir Adam Gumpelzhaimer (sjá mynd 2). Til að leysa þessa gátutónlist þurftu flytjendur að skilja flókið samspil textakanóna og myndræna framsetningu tónlistarinnar. *Crux Christi* samanstendur af tónlist sem er rituð innan fjögurra hringja og kross, sem hver um sig ber með sér mikilvæga

trúarlega tákmynd. Hringirnir fjórir tákna guðspjallamennina, merktir með hefðbundnum táknum þeirra: engil fyrir Matteus, vængjað ljón fyrir Markús, vængjaðan uxa fyrir Lúkas og örn fyrir Jóhannes. Þegar tónlistin í þessum hringjum er sameinuð, myndar hún átta radda samsetningu sem nefnist *Quatuor evangelistae*.<sup>3</sup>

Lykillinn að því að finna þessar átta raddir úr fjórum hringjum felst í textakanóninum sem settur er á milli þeirra. Gumpelzhaimer notar hér vers úr þekktum sálmi (sem Ludwig Senfl hafði áður valið fyrir sínar krossgátur og myndar því gátu-samhengi): „*Misericordia et veritas obviaerunt sibi*“ (miskunn og sannleikur mætast). Flytjendur þurftu að lesa úr þessu að flytja ætti tónlistina í hverjum hring bæði réttisælis og rangsælis, samtímis, sem þá tvöfaldaði fjórar raddir í átta. Þessi aðferð og framsetning snýr einnig upp á línulegan skilning á tímanum: Kristur er þá sýndur sem upphaf (alpha) og endir (omega).

Tónlist krossins sjálfs, með áletrunum á örmum sínum, hvetur til íhugunar um þjáningar Krists og myndar tvo aftur-á-bak kanóna. Tónlistin yfir krossinum er tengd við sálmabrotið „*Iusticia et Pax osculatae sunt*“ (réttlæti og friður hafa kysst hvort annað), sem táknar sátt milli himins og jarðar sem næst með fórn Krists. Þetta er enn frekar undirstrikað með viðbótar-áletrunum „*Veritas de terra orta est*“ (sannleikurinn sprettur upp úr jörðu) og „*Iusticia de Caelo prospexit*“ (réttlæti lítur niður frá himni), sem eru staðsett í tónlistinni á þann hátt að það skapar enn einn lagskiptan kanón.<sup>4</sup> Þessar tákmyndir nýta sér því hringformið og krossformið á ýmsan táknrænan hátt.

Efst á síðunni, báðum megin við titil krossins er áletrunin „*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*“ (Jesús frá Nasaret, konungur gyðinga), sem og enn ein ráðgátan með fyrirmælunum „*Clama ne cesses*“ (æptu án afláts), sem gefur til kynna að textann ætti að syngja án afláts eða stöðugt. Þetta bætir við enn einni víddinni við lausn gátunnar (og inni í ljósinu, sæti guðs, er ritað „*Canon*“).

Til að leysa þessa gátutónlist Gumpelzhaimers þurftu flytjendur því að takast á við þessi mörgu lög af sjónrænum táknum, texta- og tónlistartáknum, og sameina skilning sinn á trúarlegu samhengi við hæfni sína til að túlka og flytja flókna fjölradda tónlist. Hér er ekkert raddskráarhnitakerfi sem gefur skýrt til kynna hvaða nóta mætir hvaða nótu hverju sinni.

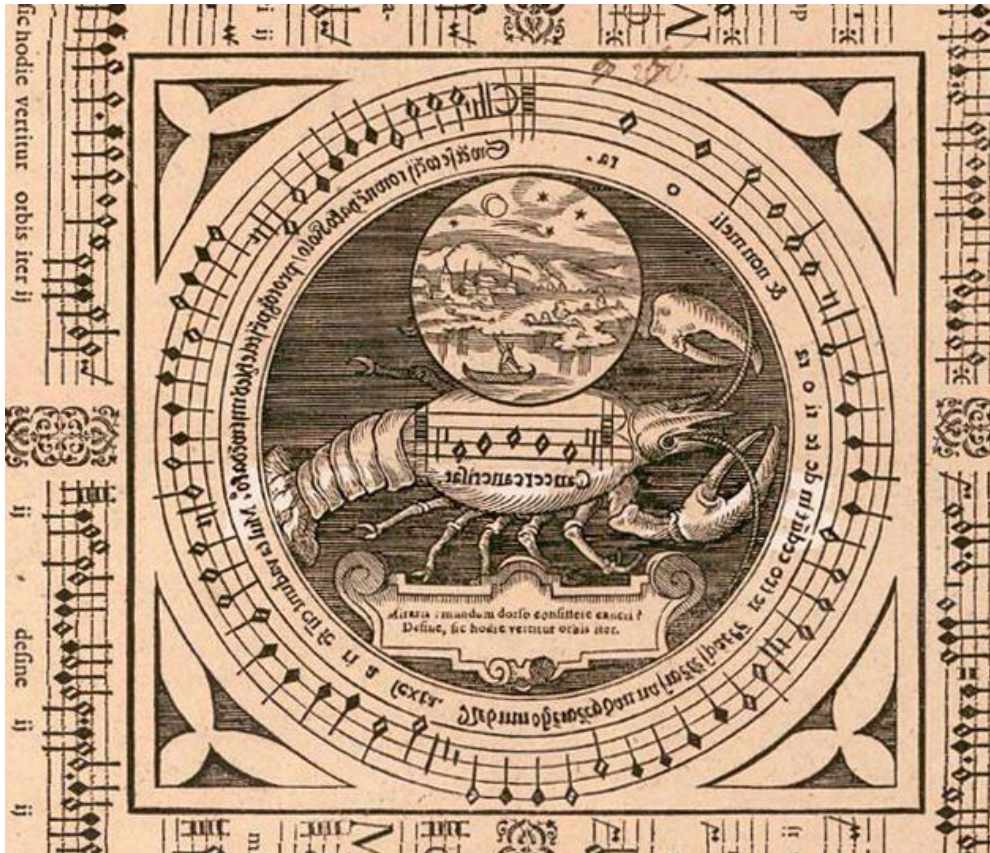
Annað dæmi um þessa ríku hefð innan endurreisnarinnar er verk eftir nafnlausan höfund (Anon) sem nefnist *Miraris mundum*. Þetta sex radda verk, prentað í Prag árið 1589 af Georgius Nigrinus, er ekki aðeins einstakt tónverk heldur einnig vitsmunaleg og myndræn þraut sem endurspeglar djúpa menningarlega og heimspekilega þekkingu tímabilsins.

Framsetning verksins þjónar þannig tvöföldum tilgangi; annars vegar sem tónverk sem krefst túlkunar og skilnings, og hins vegar sem vitsmunaleg og táknræn þraut sem hvetur til íhugunar um dýpri merkingarlög. Hugmyndin um að leysa gátuna er sem fyrr segir tengd við uppljómun sem teflir saman þessum tveimur markmiðum; að finna lausnina veitir ekki aðeins

<sup>3</sup> Glöggir lesendur átta sig e.t.v. á að skorið inniheldur í raun tvö verk, *Crux Christi: Cum Titulo* sem er sex radda canon og *Crux Christi: Quatuor Evangelistae* sem er átta radda canon.

<sup>4</sup> Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 319-324.

skilning á hvernig ber að flytja tónlistina heldur einnig innsýn í flóknar menningarlegar og heimspekilegar hugmyndir sem búa að baki.



Mynd 3: Miðjubrot úr *Miraris mundum* (1589), eftir Anon.

Verkið, sem geymt er í klaustursbókasafni Strahov í Prag, býður upp á ríkt samspil tónlistar, myndlistar og texta (og heimsýnar). Fjóurm röddum er stillt upp í töflu (eða borðbókarformi) inn í skrautlegum ramma, tvær og tvær andspænis hvor annarri, og flytja dularfullan texta: „Miraris mundum dorso consistere cancri? Desine sic hodie vertitur orbis iter“ („Ertu hissa á að sjá heiminn á bakinu á krabba? Hættu því; þannig er heimurinn í dag.“).

Miðja skorsins sýnir oddveifu (e. banderole) með sama texta, en þar fylgir mynd af krabba (humar<sup>5</sup>) sem ber hnött á bakinu (sjá mynd 3). Þessi hnöttur inniheldur landslag, mann á bát, útlínur bæjar og stjörnuþak með minnkandi tungli. Á krabbanum er stutt, fimm nótna palindrómískt mynstur (g-a-b-a-g) með orðunum “Cancer cancrisat” (“Krabbin gengur aftur á bak”) prentað spegil-öfugt undir því (það er með spegilskrift<sup>6</sup>) og sömuleiðis er farið með

<sup>5</sup> Eiginlega er um humar að ræða en ávallt er talað um krabba (cancer, crab).

<sup>6</sup> Þar sem skorið er sett upp í svokölluðu borðbókarformi (e. table book format) hafa flytjendur eflaust flutt verkið sitjandi við ferkantað borð og e.t.v. notað spegilsvalning staðsettan á hnött/hring heimsins sem situr á baki krabbans. Slík uppsetning myndi því mynda nýtt „falið“ tákn: tónlist sem endurspeglar

textann sem er undir nótonum í kringlóttu nótnastrengnum sem umvefur krabbann. Nótnaleg uppsetning innan krabbans er palindrómísk sem fyrir segir með c-lykla og 2.5 semibreves þögnum á hvorum enda, sem myndar stuttan „soggetto ostinato“ sem hægt er að lesa í báðar áttir. Flytjendur þurftu því að leysa þá þraut að finna hvernig mætti snúa röddum við, eða lesa þær aftur á bak, og láta ýmis þrástef af ýmsum lengdum (sum eru 2.5 semibreves, önnur 2 eða 3.5)<sup>7</sup> passa inn í heildina; heild sem vefur þremur textum saman við fjórar frjálssar raddir og tvær þrástefsraddir.

Áhugavert er hvernig þetta verk tengir tónlist við víðara táknaert samhengi, sem sýnir krabbann (eða humarinn), bera hnöttinn, sem táknmynd fyrir afturför heimsins, í samræmi við þá skoðun að heimurinn væri í hnignun. Hugmyndin var einnig tengd við táknmyndahefðir þess tíma, þar sem tvíyrðingurinn (e. distich) “*Miraris mundum...*” var þekkt í samhengi merkjabóka (e. emblem books), til dæmis kynnti húanistinn Joachim Camerarius þessi vers í handriti sínu *Symbola et emblemata* (1587), þar sem bakgangur krabbans – á þessum tímum var almennt talið að krabbar gengi aftur á bak – táknar einmitt afturför heimsins, heim sem er örvæntingarfullur og missir sjónar á markmiði sínu.<sup>8</sup>

Í gegnum þetta flókna samspil tónlistar, texta og myndlistar, endurspeglar *Miraris mundum* þá djúpu leit að þekkingu og skilningi sem einkenndi menningarlegt landslag endurreisnarinnar. Verkið er ekki aðeins tónlistarleg samsetning radda, heldur einnig vitsmunaleg og táknaert þraut sem býður upp á djúpa ígrundun um eðli heimsins og mannlega tilvist.

#### AF HVERJU TORRÆÐNI?

En af hverju að vera búa til þennan þröskuld, þetta viðnám, þessa flækju eða þessa torræðni? Í ljósi menningarlegs og vitsmunalegs landslags endurreisnartímabilsins skapar þessi spurning grundvöll fyrir djúpa skoðun á notkun torræðni innan tónlistar. Hægt er að fara á kaf í sögulegt samhengi og fræðilega greiningu á torræðni í verkum endurreisnartónlistar en hér munum við aðeins skoða viss sjónarhorn þessa flókna þáttar í listrænni sköpun.

Tónskáld endurreisnarinnar nýttu sér torræðni til að þroska vitsmunalega getu flytjenda og áheyrenda. Torræðni í tónlist krefst þess að flytjandinn/hlustandinn<sup>9</sup> grafi/kafi dýpra, leiti að földum merkingum og tengi saman ólíka þætti verksins til að skilja það til fulls. Þessi nálgun á tónlist birtist ekki aðeins í flóknum tónsmíðum heldur einnig í textum og grafískri framsetningu, sem krafðist þess að flytjendur væru virkir þátttakendur í sköpunarferlinu, í stað þess að vera einungis viðtakendur eða miðlarar. Að mörgu leyti lét þessi hugmyndafræði aftur á sér kræla á 20. öldinni í gegnum tilraunatónlistina sem einnig setti flytjendur í nýjar túlkunarstillingar og hvatti þá til að púsla saman verkum upp á eigin spýtur (þó með öðrum

ástand/eðli heimsins eða öfugt. Þessi tilgáta mín er þó með öllu óstaðfest en þekkt er að spegilsívalningar voru notaðir innan myndlistar í svokallaðri ‚anamorphosis‘ list og því eflaust þekktir víðar í afkimum vitsmunalistahöpa.

<sup>7</sup> Í þessari nótnaskrift eru semibreve jafngilt heilnótum í nútímanótnaskrift.

<sup>8</sup> Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 293-295.

<sup>9</sup> Þess má geta að á þessum tíma er aðgreining flytjanda og hlustanda ekki orðin eins skýr og síðar varð.

formerkjum og annarri hugmyndafræði).

#### TORRÆÐNI SEM LISTRÆNT TÆKI

Torræðni var ekki aðeins notuð til að flækja skilning á tónlist, heldur einnig sem listrænt tæki til að tjá tilfinningar, hugmyndir og jafnvel pólitískar skoðanir. Í gegnum torræðni gátu tónskáldin komið á framfæri viðkvæmum eða gagnrýnum hugmyndum á hátt sem var bæði skapandi og falinn fyrir óæskilegri athygli. Þetta var sérstaklega mikilvægt á tímum þar sem list og einhvers konar gagnrýni – þótt allt annar skilningur var settur í þessi hugtök á þeim tíma – gat verið takmörkuð af ytri þáttum eins og kirkjuvaldi eða stjórnvöldum.<sup>10</sup>

Torræðni í tónlist endurreisnarinnar endurspeglar einnig það menningarbundna samhengi sem verkin voru sköpuð í. Á þeim tíma var mikil áhersla lögð á menntun, vitsmuni (e. intellect) og flókna heimspekilega umræðu. Tónlist sem fól í sér torræðni var leið fyrir listamenn til að tengjast þessum umræðum og sýna sitt framlag til menningarlegs og vitsmunalegs auðs samfélagsins. Þannig varð torræðni ekki aðeins tæki til listrænnar tjáningar, heldur tengdi einnig tónlist við stærri vísindalega, heimspekilega og menningarlega strauma samtímans (og ekki má gleyma að tónlist hafði þá verið mikilvægur hluti af lærdómsskipulaginu og ein leið að þekkingu heimsins (sbr. *quadrivium*)).

Torræðni í tónlist endurreisnarinnar er því mikilvægur þáttur sem sýnir hvernig ákveðnir listamenn þess tíma nýttu sér alla þætti listarinnar – frá tónsmíðum og textum til framsetningar og flutnings – til að ögra, fræða og þróa flytjendur, áheyrendur og samfélagið. Í gegnum þetta sjónarhorn á torræðni opnast ný leið til að skilja og meta tónlist endurreisnarinnar, ekki aðeins sem listaverk heldur einnig sem glugga inn í vitsmunalegt og menningarlegt landslag þess tíma. Greining á notkun torræðni veitir því dýrmæta innsýn í hvernig tónlist getur verið miðill fyrir flóknar hugmyndir og samræður, og hvernig hún endurspeglar þá þætti samfélagsins sem hún sprettur úr.<sup>11</sup>

#### HLUTVERK NÓTNARITUNAR

Á endurreisnartímanum var nótnaritun ekki aðeins tæknilegt tól til að skrá tónlist heldur einnig vettvangur fyrir heimspekilega og listræna sköpun. Þróun og notkun flókinna kvarða yfir lengdargildi (eða mensúrutákna, e. mensuration signs), á þessum tíma var ekki aðeins tæknileg nauðsyn heldur einnig listrænt og vitsmunalegt val.<sup>12</sup> Tónskáldin nýttu sér þessa

<sup>10</sup> Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 250-251.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Mensúrutákn og hlutföll í tónlist endurreisnartímans voru frábrugðin nútíma nótnaskrift. Mensúru-merki voru notuð til að tákna lengdir tóna í tónlistinni og voru grunnurinn að því sem við þekkjum í dag sem nótnagildi. Hins vegar var kerfið í raun mun flóknara en nótnaskriftin sem tók við, með fjölda merkja og lita sem hver um sig táknaði mismunandi lengdir og hraða (nótur gátu svo verið í fullkomnum takti eða ófullkomnum, tvískipt eða þrískipt eða blöndu af því). Þessi kerfi, sem voru grundvallaratriði í mensural-nótnaskrift, kröfðust sérstaks skilnings á flóknum reglum um rytma og taktform. Hlutfallaleikurinn bætti við enn frekari flækjustigi, þar sem sérstök tákni voru notuð til að breyta grundvallarhlutföllum á milli tónlengda í tilteknum hlutum verksins. Þessi hlutfallatákn breyttu grundvallarhrynjandi verksins á ákveðinn og oft flókinn hátt, sem krafðist ítarlegrar þekkingar og

þætti til að skapa verk sem voru á sama tíma bæði falleg á að líta og rík af duldu merkingum og vitsmunalegum áskorunum. Til viðbótar voru myndir og tákni notuð til að tengja tónsmíða-aðferðir við viðtækari hugmyndafræði. Túlkun var því gáta eða þraut sem var í senn greining og skilningur á táknum og merkingu þeirra (sbr. krabbann sem tákna afturför heimsins en líka hvernig setja eigi raddir saman).

Eftir því sem þekking á flóknum mensúrúttáknum og hlutföllum þeirra fór dvínandi í lok sextándu aldar, fóru sum tónskáld að nota þau sem vísun í leifar eldri hefða. Notkun nótnarritunarlistar fékk þá á sig fornaldarblæ og var eingöngu notuð til heiðurs, virðingavotts eða einfaldlega til að sýna kunnáttu í *arcana musica*. Þessi þróun endurspeglaði hvernig tónlistarhefðir þróuðust frá flókinni og táknrænni nálgun endurreisnartímabilsins yfir í meiri einfaldleika og nálgun sem einkenndi barokktímabilið og síðari stíla (þótt vissulega sé til staðar flækja þar, en af allt öðrum toga). Þessi dvínandi þekking á mensúrúttáknum og hlutföllum leiddi til þess að sumar af hinum flóknari og táknrænni tónsmíðahefðum endurreisnartímans glötuðust eða urðu úreltar, þar sem nýjar nótnarritunaraðferðir og tónsmíðastílar, sem lögðu áherslu á beinskeytta og skýra framsetningu, tóku við.

#### AFLEIÐINGAR OG UPPLAUSN GÁTUMENNINGARINNAR

Þótt gátumenning endurreisnarinnar hafi vissulega búið yfir heillandi samspili sköpunargáfu og vitsmunalegrar áskorunar, voru tilteknir þættir sem mætti skilgreina sem neikvæðar afleiðingar þessarar menningar. Þessar aðferðir lögðu mikla pressu á flytjendur, óþarflega mikla að margra mati, og gátu haft útilokandi áhrif, þar sem þeir sem ekki náðu að leysa gátuna eða fylgja flóknum tónlistarlegum leiðbeiningum stóðu frammi fyrir mögulegri niðurlægingu eða útskúfun.

Sú gagnrýni sem kemur fram í ritverki Heinrich Glareans, *Dodekachordon* (1547), þar sem hann talar um “ostentatio ingenii” eða upphafning snilligáfunnar, bendir til þess að sum tónskáld á þessum tíma hafi lagt of mikla áherslu á að sýna fram á tæknilega hæfileika og merkingaflækjur frekar en að skapa tónlist sem var ánægjuleg og aðgengileg fyrir flytjendur og áheyrendur. Slík nálgun gerði það að verkum að tónverk sem innihéldu flóknar mensúrskanónur með gátum og þrautum voru oft á tíðum erfið fyrir flytjendur og gátu valdið örvæntingu eða ótta við að verða að athlægi ef þeir leystu þær ekki á viðunandi hátt.<sup>13</sup>

Í *Istitutioni harmoniche* (1558) eftir Gioseffo Zarlino greinir frá því hvernig flókin verk valda ekki aðeins ringulreið og óánægju meðal söngvara, heldur upplifðu söngvararnir einnig félagslegan þrýsting til að takast á við þessar flækjur ef þeir vildu ekki líta út fyrir að vera klaufskir eða ófróðir. Þetta sýnir að flytjendur fundu fyrir þörf til að leysa allar tegundir af tónlistarflækjum, þar sem getan til að afkóða hugmyndir tónskáldanna veitti þeim ákveðið vald. Þessi staðreynd var að mati Zarlino í sjálfu sér fáránleg, en það var enn verra að

nákvæmni við flutning. Þetta fór oft yfir í miklar öfgar, t.d. innan hóps sem hefur verið kallaður *ars subtilior*. Sjá nánar E. A. Melson, ‘Compositional Strategies in Mensuration and Proportion Canons, ca. 1400 to ca. 1600’, (MA thesis, McGill University, 2008).

<sup>13</sup> Glareans, Heinrich. *Dodekachordon* (Basel, 1547), og í þýðingu Clement A. Miller (American Institute of Musicology, 1965).

söngvarar þyrftu að eyða tíma í slíkar flækjur yfirhöfuð.<sup>14</sup> Skiptar skoðanir innan tónlistarmenningarinnar fóru því að grafa undan þessari hefð.

Í bréfi sem Giovanni Spataro sendi Giovanni Del Lago, tjáir Spataro sárindi sín yfir gagnrýni Franchino Gafurios á sumar hans tónsmíðar. Spataro upplifði að hann væri misskilinn og sakaði Gafurio um að vera ófær um að skilja flækjur verka sinna. Þessi samskipti sýna hvernig ágreiningur um flækjur í tónlist gat leitt til deilna og misskilnings á milli tónlistarmanna.<sup>15</sup>

Þessir þættir gátumenningarinnar á endurreisnartímanum undirstrika hvernig áherslan á gátur og vitsmunalegar áskoranir gat haft útilokandi áhrif og skapað pressu á flytjendur. Þeir sem ekki gátu fylgst með eða leyst slíkar gátur stóðu því alls ekki jafnfætis öðrum innan þessarar menningar.

Þessi sýn á tónlistarlega hæfileika og getu til að leysa gátur fól í sér valdabaráttu innan tónlistarsamfélagsins, þar sem valdið var oft í höndum þeirra sem höfðu hæfileikann og þekkinguna til að skilja og framkvæma flóknustu verkin. Þessi áhersla á vitsmunalega og tæknilega flækju í tónlist gat því ekki aðeins útilokað eða sett pressu á flytjendur heldur einnig skapað stigveldi sem mat fólk á grundvelli getu þeirra til að takast á við og skilja þessar flækjur. Þannig varð getan til að leysa gátur og framkvæma tónlistarlegar flækjur, sem kallaði einnig á víðtæka þekkingu og menntun, ekki aðeins mælikvarði á listræna getu, heldur einnig tæki til að staðsetja einstaklinga innan valdastrúktúrsins í tónlistarsamfélaginu.<sup>16</sup>

## LOKAORÐ

Þessi tónlist endurreisnarinnar sem hér hefur verið snert á var augljóslega rík og víðtæk í umfangi og hafði sértækt hlutverk varðandi þekkingarsköpun og skilningsviðleitni manneskjunnar. En hún gerði líka ríkari og jafnvel óraunhæfar kröfur á þátttakendur tónlistarlífsins sem kallaði að lokum fram Hegelíska samræðu kynslóðanna þar sem andstaða (e. antithesis) þessara nálgunar var smám saman kölluð fram (og kannski erum við enn að vinna í samrunanum).

Einu mætti þó við þetta bæta varðandi torræðni, eða hulda merkingu, og hugarfar tímabilsins. Á endurreisnartímabilinu var torræðnin oft hugsuð sem ákveðin verndun, sérstaklega í tengslum við tónlist, listir og bókmenntir. Þessi hugmyndafræði byggðist á trúnni að viss þekking og víska ætti ekki að vera aðgengileg öllum, heldur aðeins þeim sem væru hæfir til að skilja og meta dýptina sem fælist í henni, að öðrum kosti hættuleg. Hér var því verið að vernda þá sem ekki voru tilbúnir, því annars var talið að verkefnið yrði yfirþyrmandi og fólk myndi villast af leið þekkingar og uppljómunar. Þetta átti sérstaklega við um trúarleg og heimspekileg málefni, þar sem bein og augljós tjáning á þessum efnum var oft talin of djörf

<sup>14</sup> Zarlino, Gioseffo. *Istitutioni harmoniche* (1558)

<sup>15</sup> Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 86.

<sup>16</sup> Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015)

eða jafnvel guðlast.<sup>17</sup>

Í *Crux Christi* eftir Gumpelzhaimer (mynd 3, að ofan) má sjá dæmi um hvernig torræðnin var hugsuð sem verndun. Tónlistargátan krefst þess ekki aðeins að flytjendur séu tæknilega hæfir, heldur einnig að þeir hafi dýpt og næmi til að skilja flókna trúarlega og táknaða merkingu sem felst í verkinu. Með því að fela merkinguna á bak við torræðna framsetningu skapar Gumpelzhaimer form af verndun sem varðveitir helgidóm tónlistarinnar og þekkingarinnar fyrir þá sem eru reiðubúnir að leggja á sig erfiðnið við að leysa gátuna og skilja dýpri merkingu hennar. Torræðnin fékk því það hlutverk að vernda bæði þá sem voru ekki tilbúnir og tónlistina sjálfa, og hennar andlega innihald, frá yfirborðslegri skynjun og skilningi, og tryggði að aðeins þeir sem voru sannarlega hæfir, tilbúnir og vígðir gátu nálgast hinar dýpri, huldu merkingar. Í þessu samhengi var torræðni ekki bara tæknilegt eða listrænt verkfæri, heldur einnig andlegur og siðferðislegur varnarviðbúnaður, sem verndaði heilagleika og djúpa merkingu listaverksins.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Ziolkowski, Jan M. "Theories of Obscurity in the Latin Middle Ages." *Mediaevalia* 19: 101-107 (1993)

<sup>18</sup> Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 320.