

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 29 (2008)

Δελτίον ΧΑΕ 29 (2008), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Άννας Μαραβά-Χατζηνικολάου (1911-2005)



Της Μελωδίας το αίνιγμα. Ο μελωδός και η
πάρεδρός του στον κώδικα Parisinus graecus 139
(φ. 1β)

Ηλίας ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

doi: [10.12681/dchae.603](https://doi.org/10.12681/dchae.603)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ Η. (2011). Της Μελωδίας το αίνιγμα. Ο μελωδός και η πάρεδρός του στον κώδικα Parisinus graecus 139 (φ. 1β). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 29, 23–34.
<https://doi.org/10.12681/dchae.603>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Της Μελωδίας το αίνιγμα. Ο μελωδός και η
πάρεδρός του στον κώδικα Parisinus graecus 139 (φ.
1β)

Ηλίας ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

Περίοδος Δ', Τόμος ΚΘ' (2008) • Σελ. 23-34

ΑΘΗΝΑ 2008

ΤΗΣ ΜΕΛΩΔΙΑΣ ΤΟ ΑΙΝΙΓΜΑ.
Ο ΜΕΛΩΔΟΣ ΚΑΙ Η ΠΑΡΕΔΡΟΣ ΤΟΥ
ΣΤΟΝ ΚΩΔΙΚΑ *PARISINUS GRAECUS* 139 (φ. 1β)

ἡ τοῦ παντός κρασις... τὴν παναρμόνιον
ταύτην ἐν τῷ παντὶ μουσουργεῖ μελωδίαν
(Γρηγορίου Νύσσης, *Εἰς τὰς ἐπιγραφὰς*
τῶν ψαλμῶν I, 3)

Στόν πασίγνωστο, γιὰ τὴν ἐξαιρετικὴ τοῦ ποιότητα –πού θεμελίωσε, στό παρελθόν, τίς ἐκτιμήσεις τῶν ἱστορικῶν τῆς τέχνης γιὰ τὴ λεγόμενη «μακεδονικὴ ἀναγέννηση»¹, μέ τὰ παλινδρομικά της καλαισθητικά ἀνοίγματα²–, ἑλληνικὸ κώδικα 139 (10ος αἰ.) τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Γαλλίας (*Parisinus graecus* 139· 37×26,5 ἐκ.)³, ἐγγράφεται ὁ πίνακας τοῦ φ. 1β (Εἰκ. 1), ἐπικεφαλῆς μιᾶς ἀκολουθίας βιογραφικῶν σκηνῶν ποῦ ἀναφέρονται στόν Δαυίδ (φ. 1β-7β, 136β), τόν συγγραφέα τῶν ψαλμῶν ποῦ ἀκολουθοῦν (φ. 8 κ.ἐ.): ποιμένα καὶ ψαλμωδὸ (φ. 1β)· χριστὸ καὶ πρόγονο τοῦ Χριστοῦ (φ. 3β)· νικητὴ τοῦ θηρίου ποῦ ἀπειλοῦσε τὸ ποίμνιό του (φ. 2β), ἀλλὰ καὶ τοῦ δαιμονόπνευστου Γολιάθ (ὅπως

δηλώνεται μέσω τοῦ μελανοῦ χρώματος τῆς μορφῆς· φ. 4β)· ὑπαντῶμενο θριαμβικὰ στὴν Ἱερουσαλήμ, μετὰ τὴ νίκη του, ἀπὸ τίς γυναῖκες τοῦ Ἰσραὴλ (φ. 5β)· ὑψούμενο ἐπὶ ἀσπίδος καὶ στεφόμενο μέ λιθοκόλλητο διάδημα, ἀπὸ δαφνοστεφῆ γυναικεῖα μορφὴ μέ γυμνοὺς τοὺς ὤμους (φ. 6β)· ἡλικιωμένο, τέλος, βασιλέα καὶ προφήτη (φ. 7β). Πρόκειται γιὰ τὴν προμετωπίδα τοῦ κεμένου τῶν ψαλμῶν ποῦ ἀκολουθεῖ. Ἐξάλλου, ὡς προμετωπίδα τοῦ ψαλμοῦ 50 εἰκονίζεται ξεχωριστὰ καὶ ἔξω ἀπὸ τὴν εἰσαγωγικὴ ἀκολουθία, στό φ. 136β, ἡ σκηνὴ τῆς μετάνοιας τοῦ Δαυὶδ⁴, καὶ ἔπονται ἄλλες, ἑξωδαυιδικὲς σκηνές⁵. Ἡ ἐναρκτήρια σύνθεση τοῦ φ. 1β, τῆς ὁποίας ἡ ἀναγνώριση ἀποτελεῖ τὸ κίνητρο τοῦ ἀναγνωστικοῦ

¹ Συνοπτικῶς, πρβλ. *ODB* 3, 1991, 1783-1784, λ. «Renaissance» (A. Kazhdan).

² Πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, ἀνακεφαλαιώνοντας, σέ χρονολογικὴ σειρὰ, ἀνάλογες κινήσεις ἀπὸ τοὺς χρόνους τοῦ Αὐγούστου ὡς καὶ τὴν ἐποχὴ τοῦ νεοκλασικισμοῦ (18ος-19ος αἰ.), ἀκόμη καὶ ὡς τὴ θεατρικὴ, τὴ φαντασιακὴ –μέ βανασύτητα τελούμενη– ἀναβίωση τῆς Ρώμης (καὶ ἄλλων συναφῶν συλλήψεων) τὸν εἰκοστὸ αἰῶνα, εἶχα κινήθῃ σέ σειρὴς ἐρευνητικῶν μαθημάτων ὑπὸ τὸν τίτλο: *Κλασικιστικὲς ἀναβιώσεις*, στό Τμῆμα Ἱστορίας τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου (1990 κ.ἐ.). Ἀνάλογη ἀντίληψη διαγράφεται στὴν *τετραπέρατη* (μνήμη Τάκης Παπατσώνη...), ἂν καὶ συνοπτικὴ σύνθεση τοῦ Salvatore Settis, *Futuro del «classico»*, Τουρίνο 2004, μέ τὴν ἐπιχειρούμενη σέ εὐρύτατο πεδίο ἐγρήγορη καὶ τὴν ἀναπόφευκτα ταλαντευόμενη, ἐνίοτε, βεβαιότητα σέ συμπεράσματα μιᾶς ἁπλῆς τελούμενης σέ αὐτὸ τὸ ἀνοίγμα καὶ σέ συγκεκριμένο χρόνο ἐρευνας. Βλ. στό ἐξῆς τὴν ἑλληνικὴ ἐκδοσὴ τῆς μελέτης τοῦ Settis: *Τὸ μέλλον του «κλασικοῦ»*, Αθήνα 2006.

³ Πὰ τὸν κώδικα 139 βλ. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale, du VI^e au XIV^e siècle*, Παρίσι 1929, 4-10,

πίν. 1-14. H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter. A Study in Middle Byzantine Painting*, Λονδίνο 1938. K. Weitzmann, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Κολωνία – Opladen 1963, 7-15 (= «The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance», *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Σικάγο – Λονδίνο 1971, 176-184). A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Παρίσι 1984, 63-71, 200-205, ἀριθ. 39, εἰκ. 245-258. J. Lowden, «Observations on Illustrated Byzantine Psalters», *ArtB* 70 (1988), 250-255. A. Cutler – J.-M. Spieser, *Byzance médiévale, 700-1204*, Παρίσι 1996, 147-157, εἰκ. 113-115, 117-118. Νέα Ὑόρκη (The Metropolitan Mus. of Art) 1997, *The Glory of Byzantium. Art and Culture in the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, 240-242, ἀριθ. 163 (I. Kalavrezou). Πρβλ. *ODB* 3, 1991, 1588-1589, λ. «Paris Psalter» (A. Cutler).

⁴ Ἐπιβεβαιούμενη ἀπὸ τὴν παρουσία, αὐτοπροσώπως, τῆς Μετάνοιας· βλ. Ἐ. Antonopoulos, «*Μετάνοια*: la personne, le sentiment et le geste» (= «Μετάνοια: τὸ πρόσωπο, τὸ αἶσθημα, τὸ σχῆμα»), *ΔΧΑΕ ΚΓ'* (2002), 11-30.

⁵ Πρβλ. K. Weitzmann, «The Ode Pictures in the Aristocratic Psalter Recension», *DOP* 30 (1976), 67-84.

μας ενδιαφέροντος, έγγραφεται λοιπόν σε μίαν ευρύτερη δανιδική ακολουθία «ἐν προόδῳ»· ὄχι μόνο ὡς πρὸς τὰ βιογραφικά στοιχεία πού τήν ἀποτελοῦν στίς διαδοχικές πτυχές της, ἀλλά καί ὡς πρὸς τήν ὅλη ἐρμηνευτική της περιουσία καί δυναμική. Μὲ ἄκρα συνοπτικότητα ἐξετάζουμε τὸ εὖρος, τὸν χαρακτήρα τῆς ἐν λόγω σύνθεσης καί τήν εἰκαστική της καταγωγή, τὸ νόημα τῆς παρουσίας μιᾶς πλασματικῆς γυναικείας μορφῆς στὸ πλευρὸ τοῦ βιβλικοῦ προσώπου (Εἰκ. 1), τήν ἀνακαθαριστική κατὰ καιροὺς διαχείριση τοῦ θεματος ἢ τήν πιστὴ ἀντιγραφή του σὲ μεταγενέστερα ἔργα, καί κυρίως –μολονότι, πάντοτε, μερικῶς– ἀναδεικνύουμε ἕνια στοιχεία τῆς θεωρητικῆς ἐνδοχώρας, ὅπου τοῦτο ἐπῆγασε.

Τὰ συμπληρωματικά πρόσωπα στὴ μικρογραφία τοῦ φ. 1β ἐμφανίζονται ρητορικῇ ἀδεία. Ἡ ἀνεπίγραφη Νύμφη πού προβάλλει πίσω ἀπὸ τὸν ἀκέφαλο κίονα (ἄνω δεξ.), μὲ τὸ κομβούμενο στὸν κορμὸ ὕψασμα (τὴν ταινία) καί τὸ καδόσχημο, ὀρειχάλκινο σκεῦος στὴν κορυφή του, εἶναι ἡ μυθολογικὴ Ἥχώ; Σημειωτέον ὅτι ἀνάλογη (σὲ δευτερεύοντα ρόλο, στὸ πνεῦμα τῶν ἐκεῖ δρωμένων), ἀνεπίγραφη παρουσία ἀπαντᾷ καί στὴ μικρογραφία τοῦ φ. 2β. Ἡ καθήμενη στὸ ἔδαφος βαρύνκορμη, ἡμίγυμνη ἀνδρική μορφή (κάτω δεξ.) προσωποποιεῖ τὸ ὄρος τῆς Βηθλεέμ (ΟΡΟΣ ΒΗΘΛΕΕΜ)· ἐνῶ ἡ πόλη τῆς Βηθλεέμ (ΒΗΘΛΕ[Ε]Μ) ἀχνοφαίνεται στὸ ὑπερυψωμένο βάθος (ἀριστ.). Ἡ πολυπροσωπία τῆς σύνθεσης ζωογονεῖ τὴν εἰκόνα προικίζοντάς την σὲ «μουσικέες» ἀπληγήσεις, χωρὶς νὰ ταράζεται ἡ εὐρυθμία τῶν ἐντυπώσεων (τῶν ἀκουσμάτων). Σὲ ἐποχὴ εὐρύτερα καλλιεργούμενης λογιισμῆς καί σὲ περιβάλλον πού ἐπέτρεπε ἐλευθερία κινήσεων ἀναβιώνουν, μέσω ἀγνώστων σὲ ἡμᾶς προτύπων, ἀρχαῖοι παραστατικοὶ τύποι, πρόσωπα καί μοτίβα. Σὲ τί πρότυπο, ἐν χρήσει ἢ μαρτυρούμενο μέσω ἀρχαῖο-

τερων μνημείων, ἀναφέρονται κάθε φορὰ συγκεκριμένα εἰκονογραφούμενα –ὅπως τὰ μουσικά ὄργανα– τῆς μέσης καί τῆς ὑστερῆς περιόδου, τὰ ὁποῖα παραπέμπουν σὲ κόσμους συνολικά παρωχημένους; Ἡ συνάφεια θὰ ἦταν πειστικότερα δυνατὴ στὴ μακρόσυρτη διάρκεια τῆς ὑστερῆς ἀρχαιότητος. Ἀργότερα, ἢ κατὰ προσέγγιση ἀπόδοση ἀντλεῖ μακρόθεν τὰ σχήματα ἀπὸ προγενέστερα, διαθέσιμα καί ἀναγνωρίσιμα τεκμηριώδη στρώματα. Μιά πάγια σὲ γενικὲς γραμμὲς τακτικὴ τηρεῖται ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοση τοῦ ἐνδύματος. Σὲ μεταγενέστερες, πάντως, εἰκονογραφικὲς φάσεις μαρτυρεῖται ἡ πῶ δυναμικὴ παρουσία, στὴν ποικιλία τους, σύγχρονων στοιχείων – ἀπὸ τὸ «τρέχον» ἱστορικὸ περιβάλλον.

Ἐπισημαίνουμε καί πάλι ὅτι μετὰ τὴν εἰκόνα τοῦ ψαλμοδοῦ στὴν ἐξοχή, τὸν ὁποῖο συνοδεύει στὴν ποιητικὴ του σχολή ἡ ἀθέατη γιὰ ἐκείνον Μελωδία⁶, ἡ ἀρχικῶς δηλούμενη γαλήνη τοῦ χρόνου τῆς ζωγραφικῆς ἀκολουθίας ἀνακόπτεται ἀπὸ τὴ σύγκρουση, τὴν πάλι τοῦ συνοδευόμενου –τώρα– ἀπὸ τὴν εὐρωσση (κάπως ἀνδρόγυνη) Ἰσχὺ (ICXYC) Δαυὶδ μὲ τὸν λέοντα πού ἀπειλοῦσε τὸ ποίμνιό του (φ. 2β): εἰκονίζεται ἐδῶ ὁ προορισμένος φύλακας τῆς εἰρήνης νὰ συνοδεύεται ἀπὸ μιά ρωμαλέα, οὐρανόθεν ἐλαυνόμενη παρουσία, μὲ κοντὸ χιτῶνα, καί πάλι ἀόρατη γιὰ τὸν ἴδιο, ἡ ὁποία ἐγγυᾶται τὴ νικηφόρο ἐκβαση τῆς ἀναμέτρησης⁷. Τοῦτο –μετὰ τὴν παρεμβολή, στὸ μεταξύ, τοῦ πίνακα ὅπου εἰκονίζεται ὁ ἱερέας Σαμουήλ νὰ χρίει τὸν νεαρό ποιμένα μὲ μάρτυρες, ἐδῶ, τὴν Πραότητα (ΠΡΑΟΤΗΣ), τὸν πατέρα καί τοὺς ἀδελφούς του (φ. 3β)⁸– ἐπαναλαμβάνεται στὴν εὐρύτερη σύνθεση, μὲ ἀντάρα, τῆς πάλης τοῦ Δαυὶδ μὲ τὸν Γολιάθ, σὲ δύο χρόνους, τῆς ὁποίας ἡ ἐκβαση προεξοφλεῖται ἀπὸ τὴν παρουσία στὸ πλευρὸ τῶν δύο ἀντιπάλων, ἀντιστοίχως, τῆς περισκεπτης καί σταθερὰ προελαύνουσας Δύναμης (ΔΥΝΑΜΙC) καί τῆς πανικόβλη-

⁶ Εἰδικότερα γιὰ τὴ μικρογραφία τοῦ φ. 1β (Εἰκ. 1) βλ. Omont, ὁ.π. (ὑποσημ. 3), 6, πίν. 1. Buchthal, ὁ.π. (ὑποσημ. 3), 13-17, εἰκ. 1. Weitzmann, *Studies*, ὁ.π. (ὑποσημ. 3), 178-181, εἰκ. 160. Cutler, ὁ.π. (ὑποσημ. 3), 63, εἰκ. 245. Πά τὴν κάπως ἀκριβέστερη ἀναγνώριση τοῦ μουσικοῦ ὄργανου (ἡ λύρα, ἡ κιθάρα, ἄλλα ἔγχορδα) πού χειρίζεται ὁ Δαυὶδ πρβλ. G. Galavaris, «Musical Images in Byzantine Art. An Outline», *Λιθόστροφον. Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte, Festschrift für Marcell Restle*, ἐπιμ. B. Borkopp - Th. Steppan, Στουτγάρδη 2000, 79-91, εἰδ. 80-81. Ὁ Γαλάβαρης παραπέμπει (σημ. 5, ὁ.π.) καί στὸ ἔργο τοῦ T. Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris Bibl. Nat. Fonds latin 118*, Βέρνη 1973. Πά τὰ χορδόφωνα ὄργανα πρβλ. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τ. 10 (2001), 881 κ.έ., λ. «Harp» (S. C. DeVale

κ.ἄ.)· τ. 13, 638-640, λ. «Kithara» (M. Maas)· τ. 15, 416-418, λ. «Lyra» (M. Maas)· στὸ ἴδιο, 421 κ.έ., λ. «Lyre» (K. Wachsmann κ.ἄ.)· τ. 20, 520, λ. «Psaltèrion» (μὲ παραπομπές), καί 520 κ.έ., λ. «Psaltery» (J. McKinnon κ.ἄ.). Πρβλ. τ. 7, 44-46, λ. «David» (J. McKinnon). Σημειωτέον, τέλος, ὅτι γιὰ τὸ ἴδιο ζήτημα (Εἰκ. 1), μὲ κάπως εὐρύτερη θέα, θὰ ἀκολουθήσει δημοσίευση ἐκτενέστερης μελέτης, συντεταγμένης σὲ γαλλικὴ γλώσσα.

⁷ Βλ. Buchthal, ὁ.π., 17-18, εἰκ. 2. Πρβλ. *Βασιλ.* Α' 17, 34-35. Γιὰ κάθε μικρογραφία τῆς δανιδικῆς ἀκολουθίας, ἐκτός ἀπὸ τὴ μονογραφία τοῦ Buchthal γιὰ τὸν κώδικα, βλ. ἀντιστοίχως καί ἐκείνην τοῦ Cutler, ὁ.π., γιὰ τὴ συγκεκριμένη αὐτὴ τάξη εἰκονογραφημένων χειρογράφων.

⁸ Buchthal, ὁ.π., 18-21, εἰκ. 3. Πρβλ. *Βασιλ.* Α' 16, 13.



Εἰκ. 1. Κώδιξ *Parisinus graecus* 139 (10ος αἰ.), φ. 1β.

της καί μελανόχρωμης (ὅπως καί τό ἐνεργούμενό της ἄτομο, ὁ Γολιάθ) Ἀλαζονείας (ΑΛΑΖΟΝΕΙΑ)· ἡ ἀναμέτρηση καταλήγει στόν ἀποκεφαλισμό τοῦ «ἄλλοφύλου», μέ αὐτόπτες μάρτυρες νά ἐντάσσονται ἐκατέρωθεν τῶν δύο φάσεων, τοὺς συντασσόμενους σέ δύο ὁμίλους ὀπλίτες (ΙCΡΑΗΛΙΤΑΙ / ΑΛΛΟΦΥΛΟΙ) πού πλαισιώνουν τήν παράσταση (φ. 4β)⁹.

Ἀκολουθοῦν (φ. 5β, 6β) ἡ θριαμβική ὑπάντηση¹⁰ καί, στή συνέχεια, ἡ στέψη τοῦ Δαυίδ ἀπό ἀνώνυμη γυναικεία μορφή – ἡ ὁποία, ὥστόσο, ἐπιγράφεται: ΒΑCΙΑΕΙΑ, σέ κατά τι μεταγενέστερη (ἀρχ. 11ος αἰ.), ἀνάλογη ἐμφάνισή της¹¹.

Τέλος, τήν εἰσαγωγική τοῦ παρισινοῦ κώδικος βιογραφική ἀκολουθία κλείνει ὁ ζωγραφικός «ἀνδριάν» τοῦ

⁹ Buchthal, ὁ.π., 21-23, εἰκ. 4. Πρβλ. *Βασιλ.* Α' 17, 49 καί 49-51.

¹⁰ Buchthal, ὁ.π., εἰκ. 5. Weitzmann, *Studies*, ὁ.π. (ὑπόσημ. 3), 203-205, εἰκ. 184. Πρβλ. *Βασιλ.* Α' 18, 6-7.

¹¹ Buchthal, ὁ.π., 24-25, εἰκ. 6. Πρβλ. *Βασιλ.* Β' 5, 3 κ.ε., 12. Πά τήν ἐπώνυμη παρουσία τῆς γυναικείας μορφῆς στόν κώδικα Add. 40731, φ. 33, τῆς Βρετανικῆς Βιβλιοθήκης (τό «ψαλτήριο τοῦ Bristol»: μέ παρasedίδια μικρογραφία εἰκονογραφεῖται ἐδῶ ὁ ψαλμός 20, 4), βλ. S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age, I. Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum Add. 40731*, Παρίσι 1966, 55-56, πίν. 49.

γέροντα Δαυίδ (φ. 7β), μετωπικῶς εἰκονιζόμενου ὡς βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα καὶ πλαισιούμενου, συμμετρικῶς, ἀπὸ τὴν Σοφία (ΣΟΦΙΑ: ἐκ δεξιῶν) καὶ τὴν Προφητεία (ΠΡΟΦΗΤΙΑ: ἐξ εὐωνύμων). Τὸ Πνεῦμα, μετεωριζόμενο, ἐμφανίζεται νὰ ἰσορροπεῖ ὑπεράνω τῆς ἐστεμμένης καὶ φέγγουσας κεφαλῆς του¹².

Οἱ δύο συνοδοὶ του, «ἀγάλματα» γυναικείων μορφῶν μὲ ἀρχαῖο καὶ σεμνὸ ἔνδυμα, φέρουν καὶ ἐκεῖνες φωτοστεφάνους καί, ἀντιστοιχῶς, στοὶ ἀριστερὸ χεῖρι ἢ μία, ἓνα εἰλητό (ἢ «ἀρχαιότερη» Προφητεία), καὶ ἓναν κώδικα ἢ ἄλλη, ἀνάμεσα στοὶ ἀριστερὸ της πλευρὸ καὶ τὸν βραχίονα – κάτω ἀπὸ τὴν μασχάλη (ἢ διηνεκὴς Σοφία). Τὴ στάση τους χαρακτηρίζουν οἱ ρητορικῆς (καὶ δεικτικῆς) κινήσεις τῶν δακτύλων. Ἀμφοτέρως φθέγγονται, «διαχρονικῶς», μέσω τοῦ κεντρικοῦ προσώπου καὶ ἀναπτύσσουν περαιτέρω τὸ θέμα –σὲ καταληκτικὴ, τώρα, φάση–, τοῦ ὁποῖου τὴν παρουσία ἐγκαινιάζει μὲ τὴν ἐμφάνισή της ἡ αἰνιγματικὴ, εἰσέτι, Μελωδία τοῦ φ. 1β (Εἰκ. 1). Τὸ ἀναπτύσσουν μὲ τὴν ἀρχαιοπρεπῆ τους ἐμφάνιση ἀλλὰ καί, συνάμα, μὲ πλησιέστερη –σὲ σχέση μὲ τὴν πάρεδρο τοῦ νεαροῦ ποιμένα– πρὸς τὴν ὀρθόδοξη εὐαισθησία σοβαρότητα: ἀπευθυνόμενες, πάντως, σὲ ἐπαρκῆ ἀναγνώστη μὲ πιὸ εὐκίνητη (ἀπὸ τὴ γενικῶς παραδεκτὴ) ἀντίληψη τῆς εἰκόνας.

Ἡ τάξη ὑπερισχύει τῆς ἀταξίας καὶ ἐμπεδώνεται, μὲ τὸ κλείσιμο τοῦ κύκλου: τοῦτο προβάλλει ἡ σκηνογραφία τῆς παράστασης τοῦ φ. 7β, μέσω τῆς συμμετρικῆς σύνταξης τῶν μετεχόντων σὲ αὐτὴν προσώπων. Προβάλλε-

ται ταυτοχρόνως ἡ πληρότητα τῆς θεωρητικῆς πρότασης πού συνιστᾷ ἡ κοινὴ ἐμφάνιση τῶν πλευρικῶν δυνάμεων ἐκατέρωθεν τοῦ εἰκονιζόμενου στοὶ κέντρο τῆς σύνθεσης προσώπου· μιᾶς πρότασης πού θεμελιώνει, ἐνδεχομένως, καὶ ἓναν ἰσχυρὸ ὑπαινιγμὸ –ἀν ὅχι τὴν ἀδιάσειστη ἀπόδειξη (εὐλογία, κυρίως, γιὰ τὸν σύγχρονό της, ἐνήμερο θεατὴ)–, μέσω τῆς εἰκόνας, πού ἀναφέρεται στοὶ ἐξ ὕψους ἐπιβεβαιούμενο κύρος τῆς βασιλικῆς ἐξουσίας. Ἡ κρατούσα ἀντίληψη τῆς προεικόνισης τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα ἀπὸ τὸν βιβλικὸ βασιλέα «ἐπαληθεύεται» σὲ τρέχοντα (τότε) χρόνον, μὲ τὴν ἀναχρονιστικὴ ἐμφάνιση τοῦ Δαυίδ ὡς τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα¹³.

Εἶναι οἰκεία στὸν εἰδικὸ ἀναγνώστη ἡ παρουσία μιᾶς ἀνάλογης, σπονδυλωτῆς θεματικῆς στὰ ἐννέα ἀργυρά πινάκια τῶν ἀρχῶν τοῦ 7ου αἰώνα (613-629) πού εἶχαν βρεθεῖ τὸ 1902 στὴ Λάμπουσα τῆς Κύπρου· ἐκ τῶν ὁποίων τὰ ἔξι ἀπόκεινται στοὶ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης καὶ τὰ τρία στοὶ Κυπριακὸ Μουσεῖο τῆς Λευκωσίας¹⁴. Ἐδῶ πιστοποιεῖται ἡ ἐξαιρετικὴ συνάφεια στὴ σύλληψη καὶ ἐνίοτε στοὶ εἰκονογραφικὸ σχῆμα, πού ἐντυπωσιάζει¹⁵, ἀνάμεσα σὲ αὐτὰ τὰ παλαιότυπα συνεχόμενης ἀφήγησης ἐπεισοδίων ἀπὸ τὸν βίον τοῦ Δαυίδ καὶ τὴ μεταγενέστερη, ἀναβιωτικὴ ζωγραφικὴ ἀκολουθία τοῦ παρισινοῦ κώδικος 139. Στὸ πρόσωπο τοῦ βιβλικοῦ βασιλέα προηγούμενοι ἐρευνητές, ἀκολουθώντας τὴ γραμμὴ τῆς χριστιανικῆς ἐρμηνευτικῆς, πού συνδέει τὰ ἐμμέσως –υποτίθεται– δηλούμενα τῆς Παλαιᾶς μὲ τὴν

¹² Ἡ συμβολικὴ σύνθεση τοῦ φ. 7β ἀποτελεῖ συνάμα καὶ τὴν προμετωπίδα τοῦ κεμένου τῶν ψαλμῶν. Βλ. Omont, ὅ.π. (ὑπόσημ. 3), 7-8, πίν. 7. Buchthal, ὅ.π., 25-27, εἰκ. 7. Cutler, ὅ.π. (ὑπόσημ. 3), 66, εἰκ. 251. Ἀνάμεσα στὰ προβαλλόμενα πρόσωπα καὶ τὸ χρυσὸ βάθος παρεμβάλλεται κατὰ πλάτος ἓνα χλωρὸ φράγμα ἀπὸ φυτὰ χαμηλοῦ ὕψους, τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ καὶ τὸ ὄριο πρὸς τὰ ἔσω τοῦ διαθέσιμου παραστατικοῦ χώρου. Πά τὸν Δαυὶδ βασιλέα καὶ προφήτη πρβλ. H. Steger, *David Rex et Propheta*, Νυρεμβέργη 1961.

¹³ Στὶς σελίδες τοῦ ἀνοικτοῦ πρὸς τὸν ἀναγνώστη κώδικος (τὸ ψαλτήριον) πού κρατεῖ ὁ Δαυὶδ γράφεται ἡ ἀρχὴ τοῦ ψαλμοῦ 71 καὶ ὅχι ἐκεῖνη τοῦ πρώτου ψαλμοῦ. Βλ. τὴ μεταγενέστερη (σὲ σχέση μὲ τὴ μονογραφία τοῦ 1938, ὅ.π.) ἀναγνωριστικὴ δοκιμὴ τοῦ Hugo Buchthal, «The Exaltation of David», *JWarb* 37 (1974), 330-333. Ἐπὶ τὴ βάσει τῶν ἀναγραφόμενων δύο πρώτων στίχων τοῦ ψαλμοῦ ὁ Buchthal θεωρεῖ ὅτι ὁ κώδιξ εἶχε ἀποτελέσει δῶρο τοῦ Κωνσταντίνου Ζ' τοῦ Πορφυρογεννήτου (913-959) στὸν γιό του, τὸν μέλλοντα Ρωμανὸ Β' (γενν. 939). Πρβλ. Cutler – Spieser, ὅ.π. (ὑπόσημ. 3), 147, εἰκ. 114.

¹⁴ Πά τὸ σύνολο τῶν ἀργυρῶν αὐτῶν σκευῶν καὶ τὴ χρονολόγησή τους βλ. Νέα Ὑόρκη (The Metropolitan Mus. of Art, 1977-78) 1979, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh*

Century, 475-483, ἀριθ. 425-433 (H. L. Kessler). Πρβλ. E. C. Dodd, *Byzantine Silver Stamps*, Washington, D.C. 1961, 178-195, ἀριθ. 55-66. Ἀ. καὶ Ἱ. Στυλιανοῦ, *Οἱ θησαυροὶ τῆς Λαμπύσης*, Λευκωσία 1969, 21-41. K. Weitzmann, «Prolegomena to a Study of the Cyprus Plates», *Metropolitan Mus. Journal* 3 (1970), 97-111. S. S. Alexander, «Heraclius, Byzantine Imperial Ideology and the David Plates», *Speculum* 52 (1977), 217-237. J. Trilling, «Myth and Metaphor at the Byzantine Court (A Literary Approach to the David Plates)», *Byz.* 48 (1978), 249-263.

¹⁵ Λ.χ. στὴν ἀπόδοση τῆς ἀναμέτρησης ἀνάμεσα στὸν Δαυὶδ καὶ τὸν Γολιάθ, στὸν κεντρικὸ δίσκο (διάμ. 49,4 ἐκ.), γύρω ἀπὸ τὸν ὁποῖο συντάσσονται τὰ πινάκια τῆς σειρᾶς. Πά τὴ μικρογραφία τοῦ Parisinus βλ. παραπάνω καὶ ὑπόσημ. 9. Πά τὴν παλινδρομικὴ εὐαισθησία πού ἀνοίγεται –συμμορφώνεται συνειδητὰ– πρὸς ἀρχαιότερα πρότυπα (τῆς θεοδοσιανῆς περιόδου) καὶ τὴν ποιότητα στὴν ἐκτέλεση πρβλ. τὴν ἐμπειρὴ ἐκτίμηση τοῦ Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century*, Λονδίνο 1977, 110-111, εἰκ. 195, 197-198 (= *Η βυζαντινὴ τέχνη ἐν τῷ γενέσθαι. Τα κύρια τεχνουργικά ρεύματα στὴν περιοχὴ τῆς Μεσογείου, 3ος-7ος αἰώνας*, μτφρ.-επιστμ. επιμ. Στ. Παπαδάκη-Ökland, Ἡράκλειο 2004).

ἐπαληθευτική μαρτυρία τῆς Καινῆς Διαθήκης καί τῶν ἔκτοτε δρωμένων, ἀλλά καί τῆς αὐτοκρατορικῆς ιδεολογίας, εἶχαν ἀναγνωρίσει τήν προεικόνιση τοῦ Ἡρακλείου, τότε αὐτοκράτορα¹⁶, παραπέμποντας καί σέ συγκεκριμένα ἱστορικά περιστατικά, σέ τυπολογική ἀνταπόκριση πρὸς ἕνα βιβλικό συμβάντα· ἢ, στό πρόσωπο τοῦ τότε αὐτοκράτορα εἶχαν διακρίνει τήν ἐπιβεβαίωση τῆς προαγγελτικῆς δαυιδικῆς παρουσίας.

Σημειωτέον ὅτι σέ ἕνα ἀπό τά πινάκια τῆς σειρᾶς (Λευκωσία, Κυπριακό Μουσεῖο) ἀπαντᾷ ἡ πλησιέστερη πρὸς τή μικρογραφία τοῦ παρισινοῦ κώδικος (Εἰκ. 1) παράσταση. Τριγυρισμένος ἀπό τό ποῖμνίό του ὁ ψαλμωδός, μέ τή λύρα πού κρατεῖ στό ἄριστερό του χέρι, εἰκονίζεται σέ ἐξοχικό τοπίο νά δέχεται ἀπεσταλμένο τοῦ πατέρα του (Εἰκ. 2), πού θά τόν ὀδηγήσει στόν ἱερέα Σαμουήλ, ὁ ὁποῖος πρόκειται νά τόν χρίσει: ἄν, βέβαια, θεωρήσουμε ὅτι ἡ εἰκόνα –ἀφαιρούμενη κάπως ἀπό τίς συνεχόμενες ἀφηγηματικές στιγμές– παραπέμπει, πλαγίως, καί σέ αὐτό τό ἐπεισόδιο (Βασίλ. Α' 16, 11-12)· ἢ, μᾶλλον, ὁ εἰκονιζόμενος ἀγγελιοφόρος μεταφέρει τό κάλεσμα (μέσω ἀγγέλων) τοῦ βασιλέα Σαούλ, στό ὁποῖο καί πρόκειται ὁ Δαυὶδ νά ἀνταποκριθεῖ (πρβλ. στ. 16-20, στό ἴδιο). Ἐπισημαίνεται στό ἴδιο βιβλικό κείμενο (στ. 13) πώς, ὅταν ὁ Σαμουήλ ἔχρισε τόν νεαρό ποιμένα, ἐφήλατο πνεῦμα κυρίου ἐπὶ Δαυὶδ ἀπὸ τῆς ἡμέρας ἐκείνης καί ἐπάνω (πρβλ. Εἰκ. 7)¹⁷.

Μολονότι νοούμενη ἐπικεφαλῆς μιᾶς ἀκολουθίας παραστάσεων μέ συνεχόμενες πτυχές, ἡ μικρογραφία τοῦ κώδικος 139, μέ τήν ἐπάρκεια τῶν δηλώσεων πού διαθέτει καί μέ ταυτόχρονη τήν παρουσία τῆς Μελωδίας νά ὀρίζουν τήν αὐτονομία της, ἀποτελεῖ αὐθύπαρκτη εἰκόνα ἐμπνεόμενου συγγραφέα. Ἐνῶ στό ἀρχαιότερο κατά τρεῖς αἰῶνες πινάκιο τῆς Λευκωσίας, ἡ παριστώμενη σκηνή, μολονότι θά μπορούσε καί ἐκείνη νά τεθεῖ ἐπικεφαλῆς μιᾶς ἀφηγηματικῆς σειρᾶς, παραπέμπει ἀπευθείας σέ συγκεκριμένο βιβλικό περιστατικό (ἐμμέσως εἰκονογραφούμενο: Βασίλ. Α' 16, 19). Ὡστόσο, τό ἐν λόγω συμβάν, ὅπωςδῆποτε γνώριμο σέ ζωγράφο καί



Εἰκ. 2. Λευκωσία, Κυπριακό Μουσεῖο, ἀργυρό πινάκιο (613-629).

ἐντολοδότῃ, ἀπηχεῖται ἐμμέσως καί στή μικρογραφία τοῦ φ. 1β: δεδομένου ὅτι ὁ Σαούλ εἶχε ἀναζητήσει ἄνδρα ὀρθῶς ψάλλοντα (Βασίλ. Α' 16, 17) καί ὁ Δαυὶδ, μέ τή λύρα (τήν κινύρα) του, ἀπομάκρυνε ἀπό τόν πάσχοντα βασιλέα τὸ πνεῦμα τὸ πονηρόν: καὶ ἐλάμβανεν Δαυὶδ τὴν κινύραν καὶ ἔψαλλεν ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ, καὶ ἀνέψυχεν Σαούλ, καὶ ἀγαθὸν αὐτῷ, καὶ ἀφίστατο ἀπ' αὐτοῦ τὸ πνεῦμα τὸ πονηρόν (Βασίλ. Α' 16, 23).

Καί πάλι ὁμως, ἡ ἐρμηνευτικὴ ἐνέργεια τοῦ ζεύγους πού συνιστοῦν ὁ μελωδός καί ἡ Μελωδία τῆς μικρογραφίας τοῦ φ. 1β –παρά τήν αὐθυπαρξία της– δέν παύει νά ἰθύνει τήν ἐξέλιξη πού σημειώνεται στήν εἰσαγωγικὴ ἀκολουθία τοῦ παρισινοῦ κώδικος, ἀναδυνάμενη ἐκ νέου, καί διαφοροτρόπως, στή συμβολικὴ σύνθεση τοῦ φ. 7β, ὅπου, τῇ μνημειώδη παρουσίᾳ τοῦ προφήτη καί βα-

¹⁶ Πρβλ. S.H. Wander, «The Cyprus Plates: The Story of David and Goliath», *Metropolitan Mus. Journal* 8 (1973), 89-104. Ὁ ἴδιος, «The Cyprus Plates and the Chronicle of Fredegar», *DOP* 29 (1975), 345-347. Alexander, ὁ.π. Kitlinger, ὁ.π., 111, 150 σημ. 39. Πά τήν ἐμπειρωμένην στίς νοοτροπίες τυπολογία τῶν ἀντιστοιχιῶν μεταξὺ προσώπων πρβλ. F. Dvornik, *Early Christian and Byzantine Political Philosophy*, 2, Washington, D.C. 1966, 644-645, 736, 781-782, 784, 789, 797, 823.

¹⁷ Νέα Ὑόρκη 1979, ὁ.π., 477, ἀριθ. 426. Σημειωτέον ὅτι καί τά δύο

εἰκονιζόμενα πρόσωπα στό πινάκιο τῆς Λευκωσίας (διάμ. 14 ἐκ.) φέρουν φεγγία. Πρβλ. Στυλιανοῦ, ὁ.π., 21, 23, εἰκ. 18 στή σ. 20. Ἀθήνα (Ζάππειον Μέγαρον) 1964, *Ἡ βυζαντινὴ τέχνη, τέχνη ἐὺρωπαϊκὴ* (Ἐνάτη ἔκθεσις ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης), 380-381, 519, ἀριθ. 493. Πά τοὺς τρόπους διάταξης τῶν πινάκων τῆς σειρᾶς βλ. ἐνδεικτικῶς Wander, «The Story», ὁ.π., 95 εἰκ. 10. Trilling, ὁ.π., 250, σημ. 4· 262, σημ. 17.

σιλέα πλαισιώνουν οι φορτισμένες με νοήματα (αν και πλασματικές, στην ατομική τους εμφάνιση) Προφητεία και Σοφία, κάτω από τις φτερούγες του Πνεύματος.

Η μικρογραφία του φ. 1β εικονίζει σε έξοχικό τοπίο με ελληνίζουσα ζωγραφική φρεσκάδα τον προσωπογραφούμενο νεαρό Δαβίδ, συνθέτη των ψαλμών, συνοδευόμενο από μίαν αρχικώς αθέατη για τον ίδιο *πάρεδρο*, την Μελωδία (ΜΕΛΟΔΙΑ): εμφανιζόμενη, πάντως, με όλοφανερη πλάι του οικειότητα, αλλά και κάπως άμετοχη – παρ' όλη την εύγλωττη κινησιολογία των δακτύλων της (Εικ. 1). Προβάλλονται ωστόσο ή προς τον Δαβίδ κλίση της κεφαλής της, τό προς τον θεατή στραμμένο υπαινικτικό της βλέμμα, ή συνδυαστική ποικιλία της περιβολής (τό ποιμενικό και κτισιολογικό¹⁸: ή βύρσινι εξωμύς, πού δένει στον ώμο με πολύτιμη πόρπη, και τό «βασιλικό» στοιχείο: τό αρχαιοπρεπές, δυσανάγνωστο στους συνδυασμούς και σε λεπτομέρειές του, πορφυρό ένδυμα¹⁹ πού καλύπτει τό κάτω μέρος του σώματός της), με τά σανδάλια, και τό βαρύτιμο διάδημα πού στέφει την κεφαλή και τονίζει, για τον αναγνώστη, τό επιφανές (αλλά και πλασματικό) της παρουσίας της. Άργότερα (εκτός από τίς πιστές, αν και τεχνοτροπικά διαφοροποιημένες αντιγραφές της παλαιολόγειας περιό-

δου)²⁰, σε άλλα έργα, ή εν λόγω πάρεδρος, πότε με την ίδια – πότε με διαφορετική (ἀναθεωρημένη) ταυτότητα (Εικ. 3) – και άλλοτε ανεπίγραφη (τείνοντας όμως, στό εξής, και διακριτικώς, προς την υποδήλωση της εξ ύψους σοφίας), εμφανίζεται δρασικότερη, σε απευθείας ή σε έμμεση με τό κεντρικό πρόσωπο επικοινωνία.

Είναι χαρακτηριστική επί του προκειμένου ή αλλαγή ονόματος της παρέδρου στην παραλλαγή του ελληνικού κώδικος 565, φ. 51β, της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης²¹. Διαφοροποιείται εδώ και ή στάση του Δαβίδ απέναντί της. Σε αυτό τό ψαλτήριο του λήγοντος 11ου (ή των αρχών του 12ου;) αιώνα, ή *Σύνεσις* (ή *σύνεσις*), αντί της αινιγματικής Μελωδίας – της οποίας, ασφαλώς, ή παρουσία δέν περιορίζεται στην υπόμνηση μιās ακουστικής διάστασης της εικόνας –, μās συνδέει απευθείας²² με τίς επιγραφές των ψαλμών²³ και, παράλληλα, υπαινίσσεται την πρώιμη σοφία του ψαλμωδού²⁴, σχετιζόμενη έμμέσως με τη θεματική του *πολιού τό φρόνημα* (Έλλην. *Άνθολογία* 8, 152) παιδογέροντος (Εικ. 3)²⁵.

Στό πρόσωπο του Δαβίδ αναγνωρίζεται ό ήράκλειος άθλος, συνδυαζόμενος με τη θεοπνευστία (πρβλ. Εικ. 7)²⁶.

Έξάλλου, τό σχήμα της αποκαλυπτικής σύγκλισης των μελών του ζεύγους – εκ των οποίων, ή ανεπίγραφη τώρα πλασματική μορφή αναφέρεται σε συναφή, πάντως,

¹⁸ Παρασύρει, αναδρομικώς και έμμέσως, ή γνώριμη από ψηφιδωτά δάπεδα της ύστερης αρχαιότητας Κτίσις.

¹⁹ Ένδεικτικώς, πρβλ. H. Ladendorf, «Das zweite Gesicht der Melodia (Paris, BN Ms. gr. 139)», *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für G. Bandmann*, Βερολίνο 1978, 19-28.

²⁰ Πά τά φύλλα κώδικος της Έθνικης Βιβλιοθήκης της Ρωσίας (έλλην. χφ. 269, β' ήμ. 13ου αι.) και τό ψαλτήριο της Άποστολικής Βατικανής Βιβλιοθήκης (*Palat. gr.* 381b, π. 1300) βλ. αντίστοιχως: K. Weitzmann, «Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai», *JÖBG* 6 (1957), 125-143· H. Belting, «Zum Palatina-Psalter des 13. Jahrhunderts. Aus der Werkstattpraxis eines byzantinischen Malers», *JÖB* 21 (1972), 17-38. Πρβλ. Cutler, ό.π. (ύποσημ. 3), 44, άριθ. 27, εικ. 153· 83, άριθ. 45, εικ. 294. Νέα Έόρκη (The Metropolitan Mus. of Art) 2004, *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, Νέα Έόρκη – New Haven – Λονδίνο 2004, 273-274, άριθ. 159 (G. Parpulov): στό ίδιο, 265-266, εικ. 9.10 (J. Lowden).

²¹ Πά τη μικρογραφία του φ. 51β (9×6,8 εκ.) βλ. I. Furlan, *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana*, I, Μιλάνο 1978, 49, εικ. 38. Cutler, ό.π. (ύποσημ. 3), 88, άριθ. 49, εικ. 308.

²² Και διορθωτικώς: Με άφετηρία την υποθετικώς γνώριμη στον ζωγράφο γυναικεία μορφή ή/και την προηγούμενη ταυτότητά της;

²³ Δ.χ., πρβλ. ψαλμούς 31, 51 κ.έ., κλπ.

²⁴ Σε μία μετακίνηση προς την Καινή Διαθήκη, πρβλ. Λουκ. 2, 47. Έωστόσο, καίρια είναι ή μαρτυρία του βιβλικού κειμένου ως γεγε-

σιουργού της εικονογραφίας πού εξετάζουμε, στό όποιο έχουμε επανειλημμένως παραπέμψει. Βλ. Βασίλ. Α' 16, 17-18: (Λέγει ό Σαούλ) Έδετε δή μοι άνδρα όρθώς ψάλλοντα και εισαγάγετε αυτόν προς έμέ. και άπεκρίθη εις των παιδαρίων αυτού... Έδον έώρακα νύον τῷ Έσσαι Βηθλεεμίτην και αυτόν ειδότα ψαλμόν, και ό άνήρ συνετός, και ό άνήρ πολεμιστής και σοφός λόγῳ... και κύριος μετ' αυτού.

²⁵ Έ. Antonopoulos, «Christianisme byzantin», *École prat. des Hautes Études, Section des Sciences religieuses, Annuaire. Résumés des conférences et travaux* 99 (1990-91), 343-345. Πά τον παιδογέροντα εν γένει πρβλ. Η. Άντωνόπουλος, «Παιδαριόγερον: ή άπεικόνιση της πρώιμης σοφίας», *Οί χρόνοι της Έστορίας. Για μιιά Έστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, 17-19 Άπρ. 1997, Άθήνα 1998, 215-231.

²⁶ Πρβλ. τη μικρογραφία του φ. 2β στον *Parisinus* (ή έκβαση της αναμέτρησης ανάμεσα στον Δαβίδ και τό λιοντάρι): παραπάνω και ύποσημ. 7· και τον συνδυασμό, στον ίδιο πίνακα, άταξίας (στό κάτω μέρος) και αποκατάστασης της τάξης (της υπερισχύουσας μελωδίας), όπως δηλώνεται με τη μετωπική στάση του φωτοστεφούς ψαλμωδού, καθήμενου στό υπερυψωμένο κέντρο (τό προβαλλόμενο βάθος) της παράστασης, στη μικρογραφία του φ. 147β (ψαλμός 151) στό ψαλτήριο Χλουντόφ (Εικ. 7). Πά τά έπεισόδια πού εικονίζονται στην κάτω ζώνη του εικαστικού πεδίου, με τον Δαβίδ νά πατάσσει τον λέοντα και την άρκτο, πρβλ. Βασίλ. Α' 17, 32-37 (κυρίως 34-35).

δοντότητα—έντυπώνεται καί σέ ἔργο τῆς εὐρύτερης περιφέρειας τοῦ βυζαντινοῦ κόσμου, προερχόμενο ἀπό σταυροφορικό βιβλιογραφικό ἐργαστήρι (Ἄκρα, λατινικό βασίλειο τῆς Ἱερουσαλήμ). Σέ παλαιογαλλική Βίβλο (ἀποσπάσματα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης), τόν κώδικα 5211 (ἀρχ. γ' τέταρτο 13ου αἰ.), φ. 307, τῆς Bibliothèque de l' Arsenal, εἰκονίζονται στήν προμετωπίδα τῶν *Παροιμιῶν* ὁ Σολομών, μέ αὐτοκρατορική περιβολή, καί ἡ ἐδῶ ἀνεπίγραφη φτερωτή Σοφία, σέ ἀνακτορικό περιβάλλον, συνοδευόμενοι ἀπό ἕνα τρίτο, νεανικό πρόσωπο—(ἀναγνώστη) ἀκροατή καί μάρτυρα τῶν τεκταινομένων (Εἰκ. 4)²⁷. Στό σκηνογραφικό ὑπερῶο (ἡ Ἄνω Ἱερουσαλήμ) ἐπιφαίνονται ἄνωθεν, μέ δηλωτικές κινήσεις καί γνωρίσματα, ὁ Χριστός (ἀριστ.)—πρός τόν ὁποῖον ὁ Σολομών ὑψώνει τό βλέμμα του—καί ἡ Θεοτόκος (δεξ.). Ἐντυπωσιάζει ἡ συγγένεια τῆς κεντρικῆς σύνθεσης—μέ διαφορετικά τά συμμετέχοντα πρόσωπα, τούς ὅρους, τά περιβάλλοντα—μέ ἐκείνην τοῦ παρισινοῦ κώδικος (Εἰκ. 1). Φαίνεται ὅτι οἱ δύο παραστάσεις ἐγγράφονται σέ κοινή, ἐξελεγκτική παράδοση.

Διευρύνοντας περαιτέρω τό ἀναγνωστικό πεδίο θά ἐντάσσαμε στήν ἀναγνώρισή μας (μέ ἀκολουθίες ἐνδιάμεσων μεταξύ τους ἔργων) ὅχι μόνο προγενέστερες συνθέσεις, μέ αἰσθητά ἀπώτερη—ὅπως, δ.χ., τό ζεῦγος μουσικοῦ καί παρέδρου σέ «βομβύλιο» (18×5,5 ἐκ.) τῆς Κάτω Ἰταλίας (Γναθία < Gnathia), ἀποκείμενο σέ μουσεῖο τοῦ Lecce (Εἰκ. 5)²⁸—ἢ πλησιέστερη πρὸς τόν *Parisinus* εἰκονογραφική καί ἐννοιολογική καταγωγή, ἀλλά καί μεταγενέστερες, μέ διαφορετικά τά μετέχοντα πρόσωπα, κινούμενα ὥστόσο στό «πνεῦμα» ἐνός κοινοῦ μηχανισμοῦ: ὅπως, δ.χ., στό κάτω δεξιό τέταρτο ὁλοσέ-



Εἰκ. 3. Κώδιξ *Marcianus graecus* 565 (λήγ. 11ος αἰ.), φ. 51β.

λιδης μικρογραφίας σέ ὑστεροβυζαντινό κώδικα (14ος αἰ.) τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης (*Marcianus graecus* 516, φ. 140β)²⁹, πού εἶχε ἀποτελέσει κτῆμα τοῦ Βησσαρίωνος. Ἐδῶ (Εἰκ. 6), σέ ἕναν εὐρύτερο πίνακα μουσικῆς κοσμολογίας, πυθαγόρειας καταγωγῆς, ἡ Σοφία (ἡ σοφία), μέ κεφαλόδεσμο πού χαρακτηρίζει δευτερεύοντα πρόσωπα τῆς σύγχρονης τῆς εἰκονογραφίας³⁰, γέρνει

²⁷ Πρβλ. τοὺς ἐναρκτήριοις στίχοις τῶν *Παροιμιῶν*: ...*γινῶναι σοφίαν καὶ παιδείαν νοῆσαι τε λόγους φρονήσεως* (2) / *τῶνδε γὰρ ἀκούσας σοφὸς σοφώτερος ἔσται ...* (5) / *ἄκουε, νίε, παιδείαν πατρός σου...* (8). Πά τό χειρόγραφο (28,5×20,2 ἐκ.) καί τὴν εἰκονογραφία του βλ. H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Ὁξφόρδη 1957, 54-68, ἀριθ. 15· 146-148. Πά τὴ μικρογραφία τοῦ φ. 307 βλ. στό ἴδιο, 63-64, 67, 147, πίν. 77. Πά τίς ἄλλες δύο προσωπογραφίες τοῦ Σολομώντος, ὡς συγγραφέως, στά φφ. 332β καί 337 βλ. πίν. 78-79, στό ἴδιο. Βλ. ἐπίσης Νέα Ὑόρκη 2004, ὁ.π. (ὑποσημ. 20), 462-463, ἀριθ. 272 (H. C. Evans). Πρβλ. D. Weiss, *Art and Crusade in the Age of Saint Louis*, Cambridge 1998, 180-186. J. Folda, *Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge 2005, 282-295· εἰδ. γιά τὴ σύνθεση τοῦ φ. 307 (Εἰκ. 4) βλ. 290, 293, ἔγχρ. πίν. 3.

²⁸ Εἰκονίζονται ὁ Ἀπόλλων καί ἡ Ἀφροδίτη; Πρβλ. M. Bernardini, *Il Museo provinciale di Lecce*, Ρώμη 1958, 23, εἰκ. στή σ. 42. Ὁ ἴδιος, *Museo provinciale «Sigismondo Castromediano», Lecce: Vasi dello stile di*

Gnathia. Vasi a vernice nera, Μπάρι, χ.χρ., 21, πίν. 45, ἀριθ. 3-4.

²⁹ Furlan, ὁ.π. (ὑποσημ. 21), IV, 1981, 41-43, εἰκ. 39. E. Mioni, «Le tavole aggiunte alla Geografia di Tolomeo nel cod. Marc. gr. 516», στό P. L. Leone (ἐπιμ.), *Studi bizantini e neogreci* (Atti del IV Congresso nazionale di studi bizantini, Lecce – Galatina 1980), Galatina 1983, 63, πίν. I (εἰκ. 1).

³⁰ Ὡς ἄτομο πλασματικό. Νοεῖται ἐδῶ ἡ Σοφία ὡς πρόσωπο οὐρανόθεν ἐλαυνόμενο; Μήπως προσωποποιεῖται ἡ τεχνική ικανότητα τοῦ εἰκονιζόμενου βιβλικοῦ προσώπου; Πάντως, ἡ ἐν λόγῳ γυναίκα μορφή δέν διαθέτει τό κύρος τῆς φωτοστεφούς Συνέσεως (Εἰκ. 3), τῆς αἰνιγματικῆς Μελωδίας (Εἰκ. 1) ἢ τῆς ἀνεπίγραφης, φτερωτῆς Σοφίας (Εἰκ. 4). Καί πάλι ὅμως, θά ἀντέτεινε ὁ ἀναγνώστης, στό συγκεκριμένο ἀναφορικό πλαίσιο ὅλα λογίζονται ὡς ἐξ ὕψους πηγάζοντα. Ἀλλωστε, συνηγορεῖ καί ἡ στάση τῆς Σοφίας ἐνώπιον τοῦ Ἰουβάλ. Πά τὴν εἰκονογραφία τῆς σοφίας πρβλ. Δ. Πάλλας, «Ο Χριστός ὡς ἡ Θεία Σοφία. Η εἰκονογραφική περιπέτεια μιᾶς θεολογικῆς ἐννοίας», *ΔΧΑΕ* IE' (1991), 119-144, εἰδ. 127 κ.ε.



Εἰκ. 4. Παρίσι, Bibl. de l'Arsenal, κώδιξ 5211 (π. 1250), φ. 307.

πρός τόν κατήμενο Ἰουβάλ (ὁ ἰουβάλ) γιά νά τόν κα-
τευθύνει ἐκ τοῦ σύνεγγυς στό ἔργο του, μέ δηλωτικές κι-
νήσεις: οὗτος ἦν ὁ καταδείξας ψαλτήριον καί κιθάραν
(Γέν. 4, 21)³¹.

³¹ Πρβλ. μιὰ διαφορετική εἰκονογραφική σύλληψη, ὡς ἀνταπό-
κριση πρὸς τό ἐν λόγῳ βιβλικό χωρίο, παρατιθέμενο στή *Τερά* τοῦ
Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ στόν κώδικα *Parisinus graecus* 923 (9ος αἰ.),
φ. 335· βλ. K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela: Pari-
sinus Gr. 923*, Princeton 1979, εἰκ. 13.

Πέρα από τις αρχαιολογικές/γενεαλογικές υποθέσεις που έχουν στο παρελθόν διατυπωθεί για την –κατά το δυνατόν– πιο εϋστοχη ιχνηλασία της εικαστικής καταγωγής της Μελωδίας (K. Weitzmann, H. Buchthal, κ.ά.), ή γυναικεία αυτή μορφή παραμένει αινιγματική. Όπως-δήποτε, ή παρουσία της στο πλευρό του Δαβίδ συσχετίζεται με τό έργο του ψαλμωδοῦ· όχι όμως στην ακουστική, αποκλειστικῶς, διάστασή του. Έπιβάλλεται, και πάλι, ή επιστροφή στα προηγούμενα, όχι για την (ένδεχομένως) διαρκέστερη κατοχύρωσή τους, αλλά για τη συζήτηση και την πιθανή ανάταξη της ὀπτικής – με τη συνεκτίμηση τῶν νέων στοιχείων που μπορεί νά προκύψουν.

Άπομένει ή αναμνηστική ἀπόλαυση τοῦ ἐρευνητῆ, ή ἐν τῷ μεταξύ διεύρυνση τῆς ἀναγνωστικῆς του ἐμπειρίας με τήν προσέγγιση και τήν μακρόθεν ἀναγνώριση τῶν ἀλλεπάλληλων χρονολογικά ἐμφανίσεων τῆς ἐν λόγω σύνθεσης, κάθε φορά ἐντασσόμενης σέ διαφορετικές συνθήκες παραγωγῆς και σέ διαφορετικό ὕλικό περιβάλλον, στή μακρόσυρτη ἐπιβίωση ή τίς ἀφυπνιστικές ἀναβιώσεις τοῦ θέματος· τῆς ἐπαναλαμβανόμενης δηλαδή ζωγραφικῆς ἐμφάνισης τοῦ ζεύγους Δαβίδ και παρέδρου, και τοῦ ἄμεσου παραστατικοῦ τους περιβάλλοντος³², με προηγούμενο τό ἐκάστοτε διαθέσιμο πρότυπο. Έπιχειρεῖ ὁ ἐρευνητής νά ἐξιχνιάσει και τήν ἐνεργό ἀντίληψη τοῦ ἐντολοδότη ἤ/και τοῦ ἐκτελεστή μιᾶς συγκεκριμένης ἀποτύπωσης, τοῦ ἐκάστοτε δηλαδή –ἀπευθείας ἤ ἔμμεσου– χειριστῆ/ἀνανεωτῆ τῆς παράδοσης και τῶν δηλωτικῶν τρόπων που ἐκεῖνος χρησιμοποιοῦ: ἀντιγραφικά/αὐτοματικά (με τήν ἐξ ἀποστάσεως ἐπανάληψη γνώριμου κοινοῦ τύπου), δημιουργικά ὡς πρὸς τήν ἀπόδοση ἤ και με συγκεκριμένο ἐρμηνευτικό στόχο;

Χρειάζεται λοιπόν μία ἐγγύτερη, ἀπευθείας ἐξέταση τοῦ κώδικος –ἐνός ἐξαιρετικά δυσπρόσιτου φορητοῦ μνημείου, λόγω τῆς εὐπάθειας, ἀλλά και τῆς σπουδαιότητάς του– στήν ὕλική και τή ζωγραφική του ἐμφάνιση, και στα ἐπιμέρους ἐρμηνευτικά σχόλια τοῦ κειμένου τῶν ψαλμῶν που περιέχει· κάτι που στάθηκε εὐχερέστερο για τούς παλαιότερους, ἐνώπιον τοῦ χειρογράφου ἀναγνώστες και ἐρευνητές (Omont 1929, Weitzmann



Εἰκ. 5. Lecce, Museo Provinciale, ἀγγεῖο (4ος-3ος αἰ. π.Χ.) ἀπό τήν ἀρχαία Γναθία.

1929, Buchthal 1938)³³. Μία ἀκριβέστερη χρονολογικά (και γεωγραφικά!) διαστρωμάτωση τῶν μαρτυριῶν, και ἡ παραλλήλως ἐπιτεύξιμη μέτρηση τῆς –ἐν τόπῳ και χρόνῳ– δραστηκότητάς τους, θά ἐπέτρεπε τήν πιθανή, κατά προσέγγιση ἀποκατάσταση τῶν μεγεθῶν, τῶν εἰκονογραφικῶν ἤ ἐρμηνευτικῶν συσχετισμῶν, τῶν μιμητικῶν ἤ τροποποιητικῶν συνεχειῶν..., και οὕτω καθ' ἐξῆς.

Ἡ εἰκόνα τοῦ Δαβίδ ὡς ποιμένος/ψαλμωδοῦ (και δύο ἐπεισόδια τοῦ βιογραφικοῦ του κύκλου: νά πατάσσει τόν λέοντα και τήν ἄρκτο), ἀποτυπώνεται χωρίς περιστροφές στο φ. 147β τοῦ –ἐντασσόμενου σέ ἄλλη κατηγορία χειρογράφων: με παρασελίδια εἰκονογράφηση-ψαλτηρίου Χλουντόφ (9ος αἰ.), μεταφράζοντας εἰκαστικά τόν «ἔξωθεν τοῦ ἀριθμοῦ» ψαλμό 151 (Εἰκ. 7): ... ἐποίμεινον τὰ πρόβατα τοῦ πατρός μου. αἱ χεῖρές μου ἐποίησαν ὄργανον, οἱ δάκτυλοί μου ἤρμωσαν ψαλτήριον (στ. 1-2). Ἐπάνω στο μουσικό ὄργανο, στραμμένη πρὸς τόν ψαλμωδό, και με τό βλέμμα τοῦ Δαβίδ στραμμένο πρὸς ἐκείνην, στέκει περισσότερά: ή προεικόνιση τοῦ Πνεύματος. Στήν προμετωπίδα τοῦ ἴδιου ἄλλωστε κώδικος (φ. 1β), καθήμενος σέ λιθοκόλλητο σκίμποδα, ὁ βασιλέας Δαβίδ, γλαμυδηφόρος, ἐστεμμένος, με τό με-

³² Βλ. ὑπόσημ. 6, παραπάνω.

³³ Χωρίς νά λησμονοῦμε τόν Cutler (1984), τόν Lowden (1988), και ἄλλους «νεότερους» ἐρευνητές. Εἶχα τήν εὐκαιρία νά κοιτάξω, με δέος, τίς μικρογραφίες τοῦ *Parisinus*, ἀπό κοινοῦ με τήν Suzy Dufrenne, πρὶν ἀπό τρεῖς δεκαετίες! Εἶδα και πάλι τή μικρογραφία

τοῦ φ. 1β στήν ἀρχή τῆς τρέχουσας χιλιετίας, χάρις στή φιλόξενη προθυμία τοῦ Christian Förstel. Πά τούς Omont και Buchthal βλ. ὑπόσημ. 3, παραπάνω. K. Weitzmann, «Der Pariser Psalter Ms. gr. 139 und die mittelbyzantinische Renaissance», *JbKw* 6 (1929), 178-194.



Εἰκ. 6. Κώδιξ Marcianus graecus 516 (14ος αἰ.), φ. 140β.

³⁴ M. Ščepkina – I. Dujčev, *Miniaturi Chludovskoj Psaltyri: Grečeskij illjustrirannyj kodeks IX veka*, Μόσχα 1977. Πά μιάν ἀλληγορική ἐρμηνεία τῆς σύνθεσης τοῦ φ. 147β (οἱ εἰκονοκλάστες ὡσάν ἄγρια θηρία) πρβλ. Μ. Ευαγγελάτου, «Ἡ εἰκονογράφηση του ψαλμοῦ 151 στο ψαλτήρι Chludov και ο πιθανός εἰκονόφυλος συμβολισμός της», 21ο Συμπόσιο ΧΑΕ, Αθήνα 2001, 40-41. Πρβλ. ὑπόσημ. 26, παραπάνω. Στὴν εἰσέτι ἀδημοσίευτη διδακτορική της διατριβή, τῆς ὁποίας τὸ κείμενο γνωρίζω χάρις στὴ φιλική φροντίδα τῆς συγγραφέως, ἡ Κα Ευαγγελάτου ἐπανερχεται ἐκτενῶς στὸ ζήτημα τῆς ἀντιθετικῆς προβολῆς τάξεως καὶ ἀταξίας, καθὼς καὶ στὴν παρουσία τοῦ Πνεύματος, στὴ μικρογραφία τοῦ φ. 147β: Μ. Evangelatou, *The Illustration of the Ninth-Century Byzantine Marginal Psalters: Layers of Meaning and their Sources*, Courtauld Institute of Art, University of London 2002, 54-67 (στὸ ἴδιο, 64, ἀναφέρεται στὴ Μελωδία τοῦ Parisinus). Πά τὴ θέση τοῦ ψαλτηρίου Χλουντόφ στὸ συγκεκριμένο ἱστορικό περιβάλλον, πρβλ. K. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992.

λωδικό ψαλτήριο ἀνά χειρὰς, περιστοιχιζόμενος ἀπὸ τέσσερις ἄλλους μουσικούς, ἐμφανίζεται σὲ μνημειώδη σκηνογραφία, ἀνάμεσα στοὺς βαρύνκορμους κίονες πού στηρίζουν ἓνα τόξο, μὲ τὴν προφητικὴ (καὶ ἀποδεικτικὴ ἐκ τῶν ὑστέρων) εἰκόνα τοῦ Λόγου νὰ ἐγγράφεται σὲ ὑπερκείμενο δίσκο³⁴.

Ἐξάλλου, τὸ σχῆμα τοῦ ζεύγους πού συνδυάζει ἀνδρική καὶ γυναικεία μορφή τὴν ὥρα μιᾶς ἐμβληματικῆς (ὅπως ἐδῶ: Εἰκ. 1) μουσουργίας, εἶναι γνώριμο ἀπὸ πολὺ ἀρχαιότερες παραστάσεις (Εἰκ. 5). Διαφέρει στίς στάσεις τῶν προσώπων πού τὴν ἀποτελοῦν, στὴν ἀρχική της σύνταξη, ἢ σύνθεση τοῦ ποιητῆ μὲ τὴν ἐμπνεύσασα Μούσα πού τὸν συνοδεύει· σύνθεση ἀπ' ὅπου ἔμμεσα κατὰγεται ἡ ἀνεπίγραφη παρουσία τῆς Σοφίας, ἀντικαθιστάμενη καὶ ἐκείνη, σὲ μιὰ διορθωτικὴ κίνηση, ἀπὸ ἄλλους ἐξ ὕψους μεσάζοντες. Ἐξίσου γνώριμη, ἀπὸ μνημεῖα τῆς ὀψιμῆς ἀρχαιότητος, εἶναι ἡ ἀπευθείας ἢ μὲ ἀλληγορικὸ νόημα (γιά τὸ ἰουδαϊκὸ ἢ τὸ χριστιανικὸ κοινό· τὸ κοινὸ τῶν πιστῶν, ἐκεῖνο τῶν ἐρμηνευτῶν, ἢ τὸ κοινὸ τῶν μυθολόγων) παράσταση τοῦ μή συνοδευόμενου ἀπὸ ἄλλο πρόσωπο Ὁρφῆως· χωρὶς αὐτὴ νὰ λείπει καὶ ἀπὸ μεταγενέστερα ἔργα, μὲ μυθολογικὸ κυρίως – ἂν ὄχι ἀποκλειστικῶς – περιεχόμενο³⁵.

Ποιά εἶναι, ἐν τέλει, ἡ θεωρητικὴ σύλληψη πού προβάλλει ἡ Μελωδία τοῦ παρισινοῦ κώδικος (Εἰκ. 1), διαστῆλλοντας μὲ τὴν ὑπαινικτικὴ της παρουσία τὸ νοηματικὸ εὖρος τῆς παράστασης σὲ διαστάσεις θεο-κοσμολογικοῦ καὶ ἀνθρωπολογικοῦ βάθους; Σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ ἄλλες, κατὰ καιροὺς καὶ σὲ συνέχεια, ἐρμηνευτικῆς

³⁵ Ἐνδεικτικῶς, βλ. Π. Τρεμπέλας, «Ὁ Ὁρφεὺς ἐν τῇ παλαιοχριστιανικῇ τέχνῃ», *BNJb* 11 (1935), 270-283. Η. Stern, «Orphée dans l'art paléochrétien», *CahArch* 23 (1974), 1-16 (εἰδ. 14, γιά τὴν εἰκονογραφικὴ σχέση Δαυὶδ καὶ Ὁρφῆως). Πρβλ. τὸν σχολιασμὸ τῆς Sister Charles Murray, «The Christian Orpheus», *CahArch* 26 (1977), 19-27, καὶ τὴν ἀπάντησιν τοῦ Stern, «De l'Orphée juif et chrétien», στὸ ἴδιο, 28. Πά τὴν εἰκονογραφία τοῦ Ὁρφῆως στὴν τέχνη τῆς ὑστερῆς ἀρχαιότητος πρβλ. Νέα Ὑόρκη 1979, δ.π. (ὑπόσημ. 14), σποράδην. Βλ. ἐπίσης L. Vieillefont, *La figure d'Orphée dans l'antiquité tardive. Les mutations d'un mythe: du héros païen au chantre chrétien*, Παρίσι 2003. Πά τὴν κατὰ προσέγγισιν ἀναγνώρισιν τοῦ ἔγχορδου ὄργανου (ἢ λύρα, ἢ κιθάρα) στίς παραστάσεις τοῦ Ὁρφῆως βλ. 57-58, στὸ ἴδιο. Πρβλ. Galavaris, ὑπόσημ. 6, παραπάνω. Πά τὰ μουσικά ὄργανα στὴν ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα πρβλ. Σ. Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς*, Ἀθήνα 1989, λ. «ἄρπα», «κιθάρα», «κινύρα», «λύρα», «μάγαδις», «νάβλας» (ὁ) / «νάβλα» (ἡ), «ψαλτήριον».

μαρτυρίες, ένα ασφαλές δρομολόγιο για την αναγνώριση του προσώπου και τη σημασία της θέσης του στο πλευρό του ψαλμωδοῦ, ἀνοίγεται μέ τις ἐκτιμήσεις τοῦ Γρηγορίου Νύσσης (4ος αἰ.) στο ἔργο του *Εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τῶν ψαλμῶν*. Ἡ διάταξη τοῦ σύμπαντος ἀποτελεῖ μιάν ἁρμονία μουσική (I, 3: 30.27 McDonough)³⁶. Ἀντίκρου στὸν μεγάλο κόσμο, πλασμένος μέ τὰ ὑλικά του καὶ συμμετοχὸς σέ ὅ,τι τὸν ἀποτελεῖ στέκει ὁ ἄνθρωπος, ὁ μικρὸς κόσμος (I, 3: 30.25-26). Καὶ στή φύση τοῦ ἀνθρώπου ἀναγνωρίζεται ἡ μουσικὴ τοῦ σύμπαντος (I, 3: 32.22-33.1). Τοῦτο καταδεικνύει καὶ ἡ ὄργανική τοῦ σώματός μας διασκευὴ πρὸς ἐργασίαν μουσικῆς φιλοτεχνηθεῖσα (I, 3: 33.1 κ.έ.). Ἀλλωστε, καὶ ἡ εὐρυθμία τῆς ζωῆς, πού φαίνεται νά συμβουλευε δι' αἰνιγμάτων ἡ μελωδία, δέν ἀποτελεῖ παρὰ θεραπεία φύσεως (I, 3: 33.12-13). Ἐπειδὴ λοιπὸν τό κατὰ φύσιν εἶναι καὶ φίλον πρὸς τὴ φύση, ὁ μέγας Δανὶδ τῇ περὶ τῶν ἀρετῶν φιλοσοφία τὴν μελωδίαν κατέμειξε (I, 3: 33.7-9). Καὶ ὁ Θεός, τὸν σὸν βίον ψαλμὸν εἶναι διακελεύεται (II, 3: 75.17). Κοντολογίς, ἐπισημαίνεται στο γρηγοριανὸ κείμενο:

οἷον γὰρ ἐπὶ τοῦ πλήκτρου γίνεται τοῦ τεχνικῶς ἀπτομένου τῶν τόνων καὶ τὸ μέλος ἐν τῇ ποικιλίᾳ τῶν φθόγων προάγοντος, ὡς εἶγε μονοειδὴς τις ἐν πᾶσιν ὁ φθόγος ἦν, οὐδ' ἂν συνέστη πάντως τὸ μέλος· οὕτως καὶ ἡ τοῦ παντὸς κρᾶσις ἐν ποικίλοις τῶν καθ' ἕκαστον ἐν τῷ κόσμῳ θεωρουμένων διὰ τινος τεταγμένου τε καὶ ἀπαρτάτου ἔνθμου αὐτὴ ἐαυτῆς ἀπτομένη καὶ τὴν τῶν μερῶν πρὸς τὸ ὅλον εὐαρμωσίαν ἐργαζομένη τὴν παν-



Εἰκ. 7. Μόσχα, Κρατ. Ἱστορ. Μουσείο, ἑλλην. κώδιξ 129 (9ος αἰ.), φ. 147β.

αρμόνιον ταύτην ἐν τῷ παντὶ μουσουργεῖ μελωδίαν, ἥς ἀκροατὴς ὁ νοῦς γίνεται κατ' οὐδὲν τῇ ἀκοῇ ταύτῃ συγχρώμενος, ἀλλ' ὑπερκύπτων τὰ τῆς σαρκὸς αἰσθητήρια καὶ ἄνω γενόμενος, οὕτως ἐπαίει τῆς τῶν οὐρανῶν ὕμνωδίας. ὥς μοι δοκεῖ καὶ ὁ μέγας ἀκηκοέναι Δανίδ, ὅτε διὰ τῆς θεωρουμένης αὐτοῖς τεχνικῆς τε καὶ πανσόφου κινήσεως, τὴν δόξαν τοῦ ἐν αὐτοῖς ταῦτα ἐνεργοῦντος θεοῦ διηγουμένων ἐπηκροάσατο (I, 3: 31.1-16).

Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, 2007

³⁶ Παραπέμπουμε στήν ἔκδοση Jaeger / McDonough. Βλ. *Gregorii Nysseni In inscriptiones psalmodum*, ἔκδ. J. McDonough, στὸ: *Gregorii Nysseni Opera*, ἔκδ. W. Jaeger κ.ά., V, Leiden 1962, 24 κ.έ. Ὁ ἀναγνώστης ἔχει στή διάθεσή του καὶ τὴν εἰδικὴ ἔκδοση τοῦ γρηγοριανοῦ κειμένου *Εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τῶν ψαλμῶν*, μέ γαλλικὴ μετάφραση, τοῦ J. Reynard: Grégoire de Nysse, *Sur les titres des psaumes*, Παρίσι 2002 (SC, ἀριθ. 466).

Προέλευση φωτογραφικοῦ ὑλικοῦ

Εἰκ. 1: Παρίσι, Bibliothèque nationale de France. Εἰκ. 2: Λευκωσία, Κυπριακὸ Μουσείο. Εἰκ. 3 καὶ 6: Βενετία, Biblioteca nazionale Marciana. Εἰκ. 4: Παρίσι, Bibliothèque de l'Arsenal. Εἰκ. 5: Lecce, Museo provinc. «Sigismondo Castromediano». Εἰκ. 7: Παρίσι, EPHE / Section des Sciences religieuses, Collection Gabriel Millet (cl. B1530).

L'ÉNIGME DE MÉLODIE.
L'AUTEUR DES PSAUMES ET SA PARÈDRE
DANS LE CODEX *PARISINUS GRAECUS* 139, FOL. 1^v

(...) le mélange universel des réalités singulières observées dans le cosmos, uni à lui-même selon un certain rythme ordonné et immuable et produisant la belle harmonie des parties avec le tout, fait résonner dans l'univers cette mélodie pleinement harmonieuse (Greg. Nyss. *In inscript. psalmodum* I, 3 ; trd. Reynard, 177 : n. 36, *supra*).

Une composition picturale figurant en tête de la suite des miniatures qui précèdent le texte des psaumes, accompagnés de commentaires patristiques, dans le célèbre codex grec 139 (X^e s.) de la Bibliothèque nationale de France, retiendra notre attention de lecteur. Privilégiant une démarche dictée par certains développements de Grégoire de Nysse sur « l'énigme de la mélodie », il suffira de procéder à une approche brève et condensée – limitée aux principaux personnages de la composition – du mécanisme démonstratif dans sa fixation « instantanée » de l'image, sans s'étendre, par conséquent, à une présentation détaillée des éléments divers du bagage iconographique de celle-ci, tels qu'ils apparaissent dans la composition du *Parisinus*, fol. 1^v (Fig. 1). L'auteur des psaumes y figure accompagné de Mélodie à son insu ; or la présence de la parèdre vis-à-vis du spectateur, outre les tonalités pastorales et idylliques tissées dans l'image, constitue pour celui-ci une garantie d'autorité – pourtant rhétorique par excès.

Dépendant de loin d'un type de composition remontant à l'antiquité gréco-romaine (cf. Fig. 5), la miniature en ques-

tion épouse en même temps le mouvement deictique que l'on reconnaît dans un type d'image certes différent, mais toujours familier et apparenté à celle-ci : le poète ou l'auteur d'un texte, devant lequel se dresse la Muse ou la puissance personnifiée qui l'inspire. À ce propos et dans un contexte chrétien – du moins en ce qui concerne la chronologie – le lecteur se souviendra de la figure nimbée, mais anépigraphue (la Sagesse), apparaissant debout, devant Marc, dans les Évangiles de la cathédrale de Rossano (VI^e s. ; *codex purpureus*, fol. 121) ; ou, même, il se souviendra des figures féminines devant l'auteur assis, ou le peintre (en la présence de l'auteur, dans le même atelier), dans le Dioscoride de Vienne (v. 512, cod. *med. gr.* 1) : EYPECIC (fol. 4^v) et ΕΠΙΝΟΙΑ (fol. 5^v).

En dehors de la survivance de l'image, avec des modifications et des accommodements dans des œuvres postérieures (Fig. 3), ainsi que de sa réactivation tardive (XIV^e s.), identique à la composition du *Parisinus* mais d'un style mis à jour, on constate le rayonnement persistant de la formule (Fig. 1), dont la Bible en vieux français de la Bibliothèque de l'Arsenal (Acre, XIII^e s.) nous fournit un éloquent exemple (Fig. 4). Notre itinéraire s'achève avec le témoignage de Grégoire de Nysse dans son ouvrage sur les titres des psaumes, qui nous procure un moyen pour la détection de l'identité d'une parèdre « énigmatique », siégeant auprès du mélode biblique.