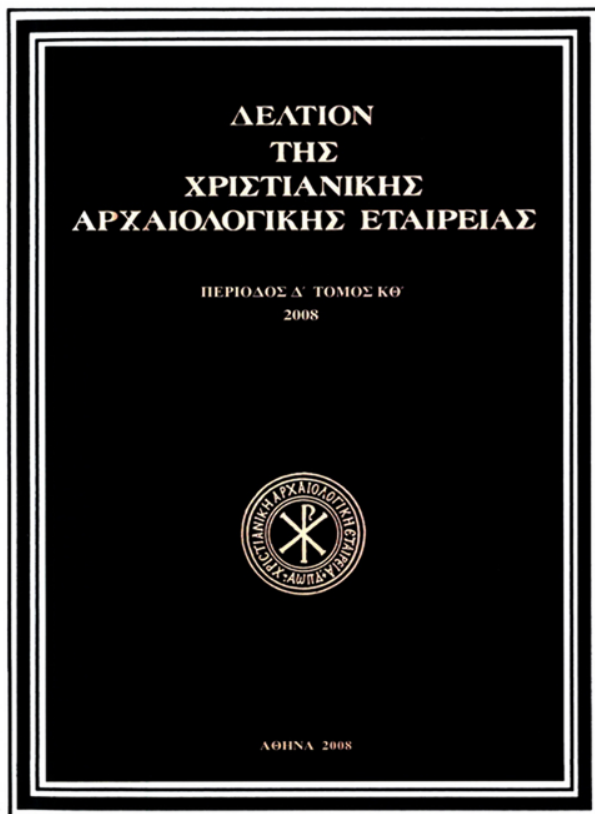


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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

Ἡλίας Ἀντωνόπουλος

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

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

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

δηλώνεται μέσω τοῦ μελανοῦ χρώματος τῆς μορφῆς· φ. 4β)· ὑπαντῶμενο θριαμβικά στήν Ἱερουσαλήμ, μετά τὴ νίκη του, ἀπό τίς γυναῖκες τοῦ Ἰσραὴλ (φ. 5β)· ὑψούμενο ἐπὶ ἀσπίδος καί στεφόμενο μέ λιθοκόλλητο διάδημα, ἀπό δαφνοστεφῆ γυναικεία μορφή μέ γυμνοὺς τοὺς ὄμους (φ. 6β)· ἠλικιωμένο, τέλος, βασιλέα καί προφήτη (φ. 7β). Πρόκειται γιὰ τὴν προμετωπίδα τοῦ κεμένου τῶν ψαλμῶν πού ἀκολουθεῖ. Ἐξάλλου, ὡς προμετωπίδα τοῦ ψαλμοῦ 50 εἰκονίζεται ξεχωριστά καί ἔξω ἀπὸ τὴν εἰσαγωγικὴ ἀκολουθία, στό φ. 136β, ἡ σκηνὴ τῆς μετάνοιας τοῦ Δαυίδ<sup>4</sup>, καί ἔπονται ἄλλες, ἐξωδαυιδικές σκηνές<sup>5</sup>. Ἡ ἐναρκτήρια σύνθεση τοῦ φ. 1β, τῆς ὁποίας ἡ ἀναγνώριση ἀποτελεῖ τὸ κίνητρο τοῦ ἀναγνωστικοῦ

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

<sup>2</sup> Πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, ἀνακεφαλαιώνοντας, σέ χρονολογικὴ σειρά, ἀνάλογες κινήσεις ἀπὸ τοὺς χρόνους τοῦ Αὐγούστου ὡς καί τὴν ἐποχὴ τοῦ νεοκλασικισμοῦ (18ος-19ος αἰ.), ἀκόμη καί ὡς τὴ θεατρικὴ, τὴ φαντασιακὴ –μέ βαναυσότητα τελούμενη– ἀναβίωση τῆς Ρώμης (καί ἄλλων συναφῶν συλλήψεων) τόν εἰσοστό αἰώνα, εἶχα κινήθῃ σέ σειρὴς ἐρευνητικῶν μαθημάτων ὑπὸ τόν τίτλο: *Κλασικιστικὲς ἀναβιώσεις*, στό Τμῆμα Ἱστορίας τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου (1990 κ.ἐ.). Ἀνάλογη ἀντίληψη διαγράφεται στήν *τετραπέρατη* (μνημὴ Τάκη Παπατσώνη...), ἂν καί συνοπτικὴ σύνθεση τοῦ Salvatore Settis, *Futuro del «classico»*, Τουρίνο 2004, μέ τὴν ἐπιχειρούμενη σέ εὐρύτατο πεδίο ἐγρήγορη καί τὴν ἀναπόφευκτα ταλαντευόμενη, ἐνίοτε, βεβαιότητα σέ συμπεράσματα μιᾶς ἄπαξ τελούμενης σέ αὐτὸ τὸ ἀνοιγμα καί σέ συγκεκριμένο χρόνο ἐρευνας. Βλ. στό ἐξῆς τὴν ἑλληνικὴ ἐκδοσὴ τῆς μελέτης τοῦ Settis: *Τὸ μέλλον του «κλασικοῦ»*, Αθήνα 2006.

<sup>3</sup> Πά τόν κώδικα 139 βλ. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale, du VI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> 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 – Opladem 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).

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

<sup>5</sup> 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 προόδω»· 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 στό 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 ἐπήγασε.

Τὰ συμπληρωματικά πρόσωπα στὴ μικρογραφία τοῦ φ. 1β ἐμφανίζονται ρητορικῆ ἀδεία. Ἡ ἀνεπίγραφη Νύμφη πού προβάλλει πίσω ἀπὸ τὸν ἀκέφαλο κίονα (ἄνω δεξ.), μὲ τὸ κομβούμενο στὸν κορμὸ ὕφασμα (τὴν ταινία) καί τὸ καδόσχημο, ὀρειχάλκινο σκεῦος στὴν κορυφή του, εἶναι ἡ μυθολογικὴ Ἥχώ; Σημειωτέον ὅτι ἀνάλογη (σὲ δευτερεύοντα ρόλο, στό πνεῦμα τῶν ἐκεῖ δρωμένων), ἀνεπίγραφη παρουσία ἀπαντᾷ καί στὴ μικρογραφία τοῦ φ. 2β. Ἡ καθήμενη στό ἔδαφος βαρύνκορμη, ἡμίγυμνη ἀνδρική μορφή (κάτω δεξ.) προσωποποιεῖ τὸ ὄρος τῆς Βηθλεέμ (ΟΡΟΣ ΒΗΘΛΕΕΜ)· ἐνῶ ἡ πόλη τῆς Βηθλεέμ (ΒΗΘΛΕ[Ε]Μ) ἀχνοφαίνεται στό ὑπερυψωμένο βάθος (ἀριστ.). Ἡ πολυπροσωπία τῆς σύνθεσης ζωογονεῖ τὴν εἰκόνα προικίζοντάς την σὲ «μουσικές» ἀπληγήσεις, χωρὶς νὰ ταράζεται ἡ εὐρυθμία τῶν ἐντυπώσεων (τῶν ἀκουσμάτων). Σὲ ἐποχὴ εὐρύτερα καλλιεργούμενης λογιουσίνης καί σὲ περιβάλλον πού ἐπέτρεπε ἐλευθερία κινήσεων ἀναβιώνουν, μέσω ἀγνώστων σὲ ἐμᾶς 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 ἀρχαιότητας. 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 πιὸ 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 ἢ ἀθέατη γιὰ ἐκείνον Μελωδία<sup>6</sup>, ἡ ἀρχικῶς δηλούμενη γαλήνη τοῦ χρόνου τῆς ζωγραφικῆς ἀκολουθίας ἀνακόπτεται ἀπὸ τὴ σύγκρουση, τὴν πάλι τοῦ συνοδευόμενου –τώρα– ἀπὸ τὴν εὐρωσθη (κάπως ἀνδρογύνη) Ἰσχὺ (ICXYC) Δαυὶδ μὲ τὸν λέοντα πού ἀπειλοῦσε τὸ ποιμνίον 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, ἢ ὁποῖα ἐγγυᾶται τὴ νικηφόρο ἔκβαση τῆς ἀναμέτρησης<sup>7</sup>. Τοῦτο –μετὰ τὴν παρεμβολή, στό 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)<sup>8</sup>– ἐπαναλαμβάνεται στὴν εὐρύτερη σύνθεση, μὲ ἀντάρα, τῆς πάλης τοῦ Δαυὶδ μὲ τὸν Γολιάθ, σὲ δύο χρόνους, τῆς ὁποίας ἡ ἔκβαση προεξοφλεῖται ἀπὸ τὴν παρουσία στό πλευρὸ τῶν δύο ἀντιπάλων, ἀντιστοίχως, τῆς περισκεπτης καί σταθερᾶ προελαύνουσας Δύναμης (ΔΥΝΑΜΙΚ) καί τῆς πανικόβλη-

<sup>6</sup> 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. Πὰ τὴν κάπως ἀκριβέστερη ἀναγνώριση τοῦ μουσικοῦ ὄργανου (ἡ λύρα, ἡ κιθάρα, ἀλλὰ ἔγχορδα) πού χειρίζεται ὁ Δαυὶδ πρβλ. G. Galavaris, «Musical Images in Byzantine Art. An Outline», *Λιθόστρωτον. Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte, Festschrift für Marcell Restle*, ἐπιμ. Β. Borkopp - Th. Steppan, Στουτγάρδη 2000, 79-91, εἰδ. 80-81. Ὁ Γαλάβαρης παραπέμπει (σημ. 5, ὁ.π.) καί στό 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. Πὰ τὰ χορδόφωνα ὄργανα πρβλ. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τ. 10 (2001), 881 κ.έ., λ. «Harp» (S. C. DeVale

κ.ᾶ.)· τ. 13, 638-640, λ. «Kithara» (M. Maas)· τ. 15, 416-418, λ. «Lyra» (M. Maas)· στό ἴδιο, 421 κ.έ., λ. «Lyre» (K. Wachsmann κ.ᾶ.)· τ. 20, 520, λ. «Psaltèrion» (μὲ παραπομπές), καί 520 κ.έ., λ. «Psaltery» (J. McKinnon κ.ᾶ.). 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.

<sup>7</sup> Βλ. Buchthal, ὁ.π., 17-18, εἰκ. 2. Πρβλ. *Βασιλ.* Α' 17, 34-35. Πὰ 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.

<sup>8</sup> 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 ὄμιλους ὄπλιτες (ΙΣΡΑΗΛΙΤΑΙ / ΑΛΛΟΦΥΛΟΙ) πού πλαισιώνουν τήν παράσταση (φ. 4β)<sup>9</sup>.

Ἀκολουθοῦν (φ. 5β, 6β) ἡ θριαμβική ὑπάντηση<sup>10</sup> καί, στή συνέχεια, ἡ στέψη τοῦ Δαυίδ ἀπό ἀνώνυμη γυναικεία μορφή – ἡ ὁποία, ὠστόσο, ἐπιγράφεται: ΒΑΣΙΛΕΙΑ, σέ κατά τι μεταγενέστερη (ἀρχ. 11ος αἰ.), ἀνάλογη ἐμφάνισή της<sup>11</sup>.

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

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

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

<sup>11</sup> 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 παρασελίδια 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 του<sup>12</sup>.

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

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

ται ταυτοχρόνως ἢ πληρότητα τῆς θεωρητικῆς πρότασης πού συνιστᾶ ἢ κοινὴ ἐμφάνιση τῶν πλευρικῶν δυνάμεων ἐκατέρωθεν τοῦ εἰκονιζόμενου στοὺ κέντρο τῆς σύνθεσης προσώπου: μᾶς πρότασης πού θεμελιώνει, ἐνδεχομένως, καὶ ἓναν ἰσχυρὸ ὑπαινιγμὸ –ἂν ὄχι τὴν ἀδιάσειστη ἀπόδειξη (εὐλογία, κυρίως, γιὰ τὸν σύγχρονό της, ἐνήμερο θεατῆ)–, μέσω τῆς εἰκόνας, πού ἀναφέρεται στοὺ ἐξ ὕψους ἐπιβεβαιούμενο κύρος τῆς βασιλικῆς ἐξουσίας. Ἡ κρατούσα ἀντίληψη τῆς προεικόνισης τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα ἀπὸ τὸν βιβλικὸ βασιλέα «ἐπαληθεύεται» σέ τρέχοντα (τότε) χρόνον, μὲ τὴν ἀναχρονιστικῆ ἐμφάνιση τοῦ Δαυίδ ὡς τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα<sup>13</sup>.

Εἶναι οἰκεία στὸν εἰδικὸ ἀναγνώστη ἢ παρουσία μᾶς ἀνάλογης, σπονδυλωτῆς θεματικῆς στά 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 στοὺ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης καὶ τὰ τρία στοὺ Κυπριακὸ Μουσεῖο τῆς Λευκωσίας<sup>14</sup>. Ἐδῶ πιστοποιεῖται ἡ ἐξαιρετικῆ συνάφεια στὴ σύλληψη καὶ ἐνίοτε στοὺ εἰκονογραφικὸ σχῆμα, πού ἐντυπωσιάζει<sup>15</sup>, ἀνάμεσα σέ αὐτὰ τὰ παλαιότυπα συνεχόμενης ἀφήγησης ἐπεισοδίων ἀπὸ τὸν βίον τοῦ Δαυίδ καὶ τὴ μεταγενέστερη, ἀναβιωτικῆ ζωγραφικῆ ἀκολουθία τοῦ παρισιοῦ κώδικος 139. Στοὺ πρόσωπο τοῦ βιβλικοῦ βασιλέα προηγούμενοι ἐρευνητῆς, ἀκολουθώντας τὴ γραμμὴ τῆς χριστιανικῆς ἐρμηνευτικῆς, πού συνδέει τὰ ἐμμέσως –ὑποτίθεται– δηλούμενα τῆς Παλαιᾶς μὲ τὴν

<sup>12</sup> Ἡ συμβολικῆ σύνθεση τοῦ φ. 7β ἀποτελεῖ συνάμα καὶ τὴν προμετωπίδα τοῦ κεμένου τῶν ψαλμῶν. Βλ. Omont, ὀ.π. (ὑπόσημ. 3), 7-8, πίν. 7. Buchthal, ὀ.π., 25-27, εἰκ. 7. Cutler, ὀ.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. Γιὰ τὸν Δαυίδ βασιλέα καὶ προφήτη πρβλ. H. Steger, *David Rex et Propheta*, Νυρεμβέργη 1961.

<sup>13</sup> Στὶς σελίδες τοῦ ἀνοικτοῦ πρὸς τὸν ἀναγνώστη κώδικος (τὸ ψαλτήριον) πού κρατεῖ ὁ Δαυίδ γράφεται ἡ ἀρχὴ τοῦ ψαλμοῦ 71 καὶ ὄχι ἐκείνη τοῦ πρώτου ψαλμοῦ. Βλ. τὴ μεταγενέστερη (σέ σχέση μὲ τὴ μονογραφία τοῦ 1938, ὀ.π.) ἀναγνωριστικῆ δοκιμῆ τοῦ Hugo Buchthal, «The Exaltation of David», *JWarb* 37 (1974), 330-333. Ἐπὶ τὴ βᾶσει τῶν ἀναγραφόμενων δύο πρώτων στίχων τοῦ ψαλμοῦ ὁ Buchthal θεωρεῖ ὅτι ὁ κώδιξ εἶχε ἀποτελέσει δῶρο τοῦ Κωνσταντίνου Ζ' τοῦ Πορφυρογεννήτου (913-959) στὸν γιὸ του, τὸν μέλλοντα Ρωμανὸ Β' (γενν. 939). Πρβλ. Cutler – Spiesser, ὀ.π. (ὑπόσημ. 3), 147, εἰκ. 114.

<sup>14</sup> Γιὰ 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. Ἄ. 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.

<sup>15</sup> Ἀ.χ. στὴν ἀπόδοση τῆς ἀναμέτρησης ἀνάμεσα στὸν Δαυίδ καὶ τὸν Γολιάθ, στὸν κεντρικὸ δίσκο (διάμ. 49,4 ἐκ.), γύρω ἀπὸ τὸν ὁποῖο συντάσσονται τὰ πινάκια τῆς σειρᾶς. Γιὰ τὴ μικρογραφία τοῦ *Parisinus* βλ. παραπάνω καὶ ὑπόσημ. 9. Γιὰ τὴν παλινδρομικῆ εὐαισθησία πού ἀνοίγεται –συμμορφώνεται συνειδητᾶ– 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 (= *Ἡ βυζαντινὴ τέχνη ἐν τῷ γενέσθαι. Τα κύρια τεχνολογικὰ ρεύματα στὴν περιοχὴ τῆς Μεσογείου, 3ος-7ος αἰώνας*, μτφρ.-επιστημ. 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 αὐτοκράτορα<sup>16</sup>, παραλέμποντας καί σέ συγκεκριμένα ἱστορικά περιστατικά, σέ τυπολογική ἀνταπόκριση πρός ἓνα βιβλικά συμβάντα· ἢ, στό πρόσωπο τοῦ τότε αὐτοκράτορα εἶχαν διακρίνει τήν ἐπιβεβαίωση τῆς προαγγελτικῆς δαυιδικῆς παρουσίας.

Σημειωτέον ὅτι σέ ἓνα ἀπό τά πινάκια τῆς σειρᾶς (Λευκωσία, Κυπριακό Μουσείο) ἀπαντᾷ ἡ πλησιέστερη πρός τή μικρογραφία τοῦ παρισινοῦ κώδικος (Εἰκ. 1) παράσταση. Τριγυρισμένος ἀπό τό ποιμνίό 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 (Βασιλ. Α' 16, 11-12)· ἢ, μᾶλλον, ὁ εἰκονιζόμενος ἀγγελιοφόρος μεταφέρει τό κάλεσμα (μέσω ἀγγέλων) τοῦ βασιλέα Σαούλ, στό ὁποῖο καί πρόκειται ὁ Δαυίδ 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 Δαυίδ ἀπὸ τῆς ἡμέρας ἐκείνης καί ἐπάνω (πρβλ. Εἰκ. 7)<sup>17</sup>.

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: Βασιλ. Α' 16, 19). Ὡστόσο, τό ἐν λόγῳ συμβάν, ὅπωςδήποτε γνώριμο σέ ζωγράφο καί



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

ἐντολοδότη, ἀπηχεῖται ἐμμέσως καί στή μικρογραφία τοῦ φ. 1β: δεδομένου ὅτι ὁ Σαούλ εἶχε ἀναζητήσει ἄνδρα ὀρθῶς ψάλλοντα (Βασιλ. Α' 16, 17) καί ὁ Δαυίδ, μέ τή λύρα (τήν κινύρα) του, ἀπομάκρυνε ἀπό τόν πάσχοντα βασιλέα τὸ πνεῦμα τὸ πονηρόν: καί ἐλάμβανεν Δαυίδ τὴν κινύραν καί ἔψαλλεν ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ, καί ἀνέψυχεν Σαούλ, καί ἀγαθὸν αὐτῷ, καί ἀφίστατο ἀπ' αὐτοῦ τὸ πνεῦμα τὸ πονηρόν (Βασιλ. 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 αὐθύπαρξία της– δέν παύει νά ἰθύνει τήν ἐξέλιξη πού σημειώνεται στήν εἰσαγωγικὴ ἀκολουθία τοῦ παρισινοῦ κώδικος, ἀναδυόμενη ἐκ νέου, καί διαφοροτρόπως, στή συμβολικὴ σύνθεση τοῦ φ. 7β, ὅπου, τῆ μνημειώδη παρουσία τοῦ προφήτη καί βα-

<sup>16</sup> 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. Kitinger, ὁ.π., 111, 150 σημ. 39. Πά τήν ἐμπεδωμένην 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.

<sup>17</sup> 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 εὐρωπαϊκὴ* (Ἐνάτη ἔκθεσις ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης), 380-381, 519, ἀριθ. 493. Πά τούς 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 άτομική τους εμφάνιση) Προφητεία και Σοφία, κάτω από τις φτερούγες του Πνεύματος.

Η μικρογραφία του φ. 1β εικονίζει σε έξοχικό τοπίο με έλληνίζουσα ζωγραφική φρεσκάδα τον προσωπογραφούμενο νεαρό Δαβίδ, συνθέτη των ψαλμών, συνοδευόμενο από μίαν αρχικώς άθεατη 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 ποιικιλία της περιβολής (τό πομενικό και κτισολογικό<sup>18</sup>: ή βύρσινη έξωμής, πού δένει στον ώμο με πολύτιμη πόρπη, και τό «βασιλικό» στοιχείο: τό αρχαιοπρεπές, δυσανάγνωστο στους συνδυασμούς και σε λεπτομέρειές του, πορφυρό ένδυμα<sup>19</sup> πού καλύπτει τό κάτω μέρος του σώματός της), μέ τά σανδάλια, και τό βαρύτιμο διάδημα πού στέφει την κεφαλή και τονίζει, για τον αναγνώστη, τό επιφανές (αλλά και πλασματικό) της παρουσίας της. Άργότερα (έκτός από τίς πιστές, αν και τεχνοτροπικά διαφοροποιημένες αντιγραφές της παλαιολόγιας περιο-

δου)<sup>20</sup>, σε άλλα έργα, ή εν λόγω πάρεδρος, πότε μέ την ίδια – πότε μέ διαφορετική (ανάθεωρημένη) ταυτότητα (Εικ. 3) – και άλλοτε ανεπίγραφη (τείνοντας όμως, στό έξής, και διακριτικώς, προς την υποδήλωση της έξ ύψους σοφίας), εμφανίζεται δραστικότερη, σε άπευθείας ή σε έμμεση μέ τό κεντρικό πρόσωπο επικοινωνία.

Είναι χαρακτηριστική επί του προκειμένου ή αλλαγή ονόματος της παρέδρου στην παραλλαγή του έλληνικού κώδικος 565, φ. 51β, της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης<sup>21</sup>. Διαφοροποιείται έδω και ή στάση του Δαβίδ άπέναντί της. Σε αυτό τό ψαλτήριο του λήγοντος 11ου (ή των αρχών του 12ου;) αιώνα, ή *Σύνεσις* (ή *σύνεσις*), αντί της αινιγματικής Μελωδίας – της οποίας, άσφαλώς, ή παρουσία δέν περιορίζεται στην ύπόμνηση μιάς άκουστικής διάστασης της εικόνας–, μάς συνδέει άπευθείας<sup>22</sup> μέ τίς επιγραφές των ψαλμών<sup>23</sup> και, παράλληλα, υπαινίσσεται την πρώιμη σοφία του ψαλμωδού<sup>24</sup>, σχετιζόμενη έμμέσως μέ τη θεματική του *πολιού τό φρόνημα* (*Έλλην. Άνθολογία* 8, 152) παιδογέροντος (Εικ. 3)<sup>25</sup>.

Στό πρόσωπο του Δαβίδ άναγνωρίζεται ό ήράκλειος άθλος, συνδυαζόμενος μέ τη θεοπνευστία (πρβλ. Εικ. 7)<sup>26</sup>.

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

<sup>18</sup> Παρασύρει, άναδρομικώς και έμμέσως, ή γνώριμη από ψηφιδωτά δάπεδα της ύστερης αρχαιότητας Κτίσις.

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

<sup>20</sup> 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. άντιστοιχώς: Κ. Weitzmann, «Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai», *JÖBG* 6 (1957), 125-143· Η. 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 Ύόρκη (The Metropolitan Mus. of Art) 2004, *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, Νέα Ύόρκη – New Haven – Λονδίνο 2004, 273-274, άριθ. 159 (G. Papulov): στό ίδιο, 265-266, εικ. 9.10 (J. Lowden).

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> Και διορθωτικώς: Μέ άφτηρία την ύποθετικώς γνώριμη στον ζωγράφο γυναικεία μορφή ή/και την προηγούμενη ταυτότητά της;

<sup>23</sup> Δ.χ., πρβλ. ψαλμούς 31, 51 κ.έ., κλπ.

<sup>24</sup> Σε μία μετακίνηση προς την Καινή Διαθήκη, πρβλ. Λουκ. 2, 47. Ύωστόσο, καίρια είναι ή μαρτυρία του βιβλικού κειμένου ως γενε-

σιουργού της εικονογραφίας πού έξετάζουμε, στό όποιο έχουμε επανειλημμένως παραπέμψει. Βλ. *Βασίλ. Α'* 16, 17-18: (Λέγει ό Σαούλ) *Ίδτε δή μοι άνδρα όρθώς ψάλλοντα και εισαγάγετε αυτόν προς έμέ. και άπεκρίθη είς των παιδαρίων αυτού... Ίδου έώρακα υϊόν τω Ίεσοι Βηθλεεμίτην και αυτόν ειδότα ψαλμόν, και ό άνήρ συννετός, και ό άνήρ πολεμιστής και σοφός λόγφ... και κύριος μετ' αυτού.*

<sup>25</sup> 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 Ίστορίας. Για μία Ίστορία της παιδικής ήλικίας και της νεότητας*, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, 17-19 Άπρ. 1997, Άθήνα 1998, 215-231.

<sup>26</sup> Πρβλ. τη μικρογραφία του φ. 2β στον *Parisinus* (ή έκβαση της άναμέτρησης ανάμεσα στον Δαβίδ και τό λιοντάρι): παραπάνω και ύποσημ. 7· και τον συνδυασμό, στον ίδιο πίνακα, άταξίας (στό κάτω μέρος) και άποκατάστασης της τάξης (της υπερισχύουσας μελωδίας), όπως δηλώνεται μέ τη μετωπική στάση του φωτοστεφούς ψαλμωδού, καθήμενου στό ύπερυψωμένο 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, μέ τον Δαβίδ νά πατάσει τον λέοντα και την άρκτο, πρβλ. *Βασίλ. Α'* 17, 32-37 (κυρίως 34-35).



δντότητα— έντυπώνεται καί σέ ἔργο τῆς εὐρύτερης περιφέρειας τοῦ βυζαντινοῦ κόσμου, προερχόμενο ἀπό σταυροφορικό βιβλιογραφικό ἐργαστήρι (Ἄκρα, λατινικό βασιλεῖο 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)<sup>27</sup>. 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 ὄρους, τά περιβάλλοντα— μέ ἐκείνην τοῦ παρισινοῦ κώδικος (Εἰκ. 1). Φαίνεται ὅτι οἱ δύο παραστάσεις ἐγγράφονται σέ κοινή, ἐξελικτική παράδοση.

Διευρύνοντας περαιτέρω τό ἀναγνωστικό πεδίο θά ἐντάσσαμε στήν ἀναγνώρισή μας (μέ ἀκολουθίες ἐνδιάμεσων μεταξύ τους ἔργων) ὅχι μόνο προγενέστερες συνθέσεις, μέ αἰσθητά ἀπώτερη—ὄπως, δ.χ., τό ζεῦγος μουσικοῦ καί παρέδρου σέ «βομβύλιο» (18x5,5 ἐκ.) τῆς Κάτω Ἰταλίας (Γναθία < Gnathia), ἀποκείμενο σέ μουσεῖο τοῦ Lecce (Εἰκ. 5)<sup>28</sup>— ἡ πλησιέστερη πρὸς τόν *Parisinus* εἰκονογραφική καί ἐννοιολογική καταγωγή, ἀλλά καί μεταγενέστερες, μέ διαφορετικά τά μετέχοντα πρόσωπα, κινούμενα ὡστόσο στό «πνεῦμα» ἐνός κοινοῦ μηχανισμοῦ: ὄπως, 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)<sup>29</sup>, πού εἶχε ἀποτελέσει κτήμα 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 εἰκονογραφίας<sup>30</sup>, γέρνει

<sup>27</sup> Πρβλ. τούς ἐναρκτήριοις στίχους τῶν *Παροιμιῶν*: ...*γνώναι σοφίαν καί παιδείαν νοῆσαι τε λόγους φρονήσεως* (2) / *τῶνδε γὰρ ἀκούσας σοφὸς σοφώτερος ἔσται ...* (5) / *ἄκουε, νίε, παιδείαν πατρός σου...* (8). Πά τό χειρόγραφο (28,5x20,2 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. γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ φ. 307 (Εἰκ. 4) βλ. 290, 293, ἔγχρ. πίν. 3.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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).

<sup>30</sup> Ὡς ἄτομο πλασματικό. Νοεῖται ἐδῶ ἡ Σοφία ὡς πρόσωπο οὐρανόθεν ἐλαυνόμενο; Μήπως προσωποποιεῖται ἡ τεχνική ἱκανότητα τοῦ εἰκονιζόμενου βιβλικοῦ προσώπου; Πάντως, ἡ ἐν λόγῳ γυναίκα μορφή δέν διαθέτει τό κύρος τῆς φωτοστεφοῦς Συνέσεως (Εἰκ. 3), τῆς αἰνιγματικῆς Μελωδίας (Εἰκ. 1) ἢ τῆς ἀνεπίγραφης, φτερωτῆς Σοφίας (Εἰκ. 4). Καί πάλι ὁμως, θά ἀντέτεινε ὁ ἀναγνώστης, στό συγκεκριμένο ἀναφορικό πλαίσιο ὅλα λογίζονται ὡς ἐξ ὕψους πηγάζοντα. Ἄλλωστε, 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 μᾶς θεολογικῆς ἐννοίας», *ΔΧΑΕ* ΙΕ' (1991), 119-144, εἰδ. 127 κ.έ.



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

πρός τόν καθήμενο Ἰουβάλ (ὁ *Ιουβάλ*) 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)<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> 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 τό δυνατόν– πιο εύστοχη ιχνηλασία της εικαστικής καταγωγής της Μελωδίας (K. Weitzmann, H. Buchthal, κ.ά.), ή γυναικεία αυτή μορφή παραμένει αινιγματική. Όπωςδήποτε, η παρουσία της στο πλευρό του Δαβίδ συσχετίζεται με τό έργο του ψαλμοδοῦ· ὄχι ὅμως στήν ἀκουστική, ἀποκλειστικῶς, διάστασή του. Ἐπιβάλλεται, καί πάλι, ἡ ἐπιστροφή στά προηγούμενα, ὄχι γιά τήν (ἐνδεχομένως) διαρκέστερη κατοχύρωσή τους, ἀλλά γιά τή συζήτηση καί τήν πιθανή ἀνάταξη τῆς ὀπτικῆς – μέ τή συνεκτίμηση τῶν νέων στοιχείων πού μπορεῖ νά προκύψουν.

Ἀπομένει ἡ ἀναμνηστική ἀπόλαυση τοῦ ἐρευνητῆ, ἡ ἐν τῷ μεταξύ διεύρυνση τῆς ἀναγνωστικῆς του ἐμπειρίας μέ τήν προσέγγιση καί τήν μακρόθεν ἀναγνώριση τῶν ἀλλεπάλληλων χρονολογικά ἐμφανίσεων τῆς ἐν λόγῳ σύνθεσης, κάθε φορά ἐντασσόμενης σέ διαφορετικές συνθήκες παραγωγῆς καί σέ διαφορετικό ὕλικό περιβάλλον, στή μακρόσυρτη ἐπιβίωση ἢ τίς ἀφυπνιστικές ἀναβιώσεις τοῦ θέματος· τῆς ἐπαναλαμβανόμενης δηλαδή ζωγραφικῆς ἐμφάνισης τοῦ ζεύγους Δαβίδ καί παρέδρου, καί τοῦ ἄμεσου παραστατικοῦ τους περιβάλλοντος<sup>32</sup>, μέ προηγούμενο τό ἐκάστοτε διαθέσιμο πρότυπο. Ἐπιχειρεῖ ὁ ἐρευνητής νά ἐξιχνιάσει καί τήν ἐνεργό ἀντίληψη τοῦ ἐντολοδότη ἢ/καί τοῦ ἐκτελεστή μιᾶς συγκεκριμένης ἀποτύπωσης, τοῦ ἐκάστοτε δηλαδή –ἀπευθείας ἢ ἔμμεσου– χειριστῆ/ἀνανεωτῆ τῆς παράδοσης καί τῶν δηλωτικῶν τρόπων πού ἐκεῖνος χρησιμοποιοῦ: ἀντιγραφικά/αὐτοματικά (μέ τήν ἐξ ἀποστάσεως ἐπανάληψη γνώριμου κοινοῦ τόπου), δημιουργικά ὡς πρὸς τήν ἀπόδοση ἢ καί μέ συγκεκριμένο ἐρμηνευτικό στόχο;

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



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

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

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

<sup>32</sup> Βλ. ὑπόσημ. 6, παραπάνω.

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

τοῦ φ. 1β στήν ἀρχή τῆς τρέχουσας χιλιετίας, χάρις στή φιλόξενη προθυμία τοῦ Christian Förstel. Πά τούς Omont καί 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.

<sup>34</sup> M. Ščepkina – I. Dujčev, *Miniaturi Chludovskoj Psaltyri: Grečeskij illjustrirannyj kodeks IX veka*, Μόσχα 1977. Πά μίαν ἀλληγορική ἐρμηνεία τῆς σύνθεσης τοῦ φ. 147β (οἱ εἰκονοκλάστες ὡσάν ἄγρια θηρία) πρβλ. Μ. Ευαγγελάτου, «Ἡ εἰκονογράφηση του ψαλμοῦ 151 στο ψαλτήρι Chludon και ο πιθανός εἰκονόφιλος συμβολισμός της», *21ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα 2001, 40-41. Πρβλ. ὑποσημ. 26, παραπάνω. Στὴν εἰσέτι ἀδημοσίευτη διδακτορική τῆς διατριβῆ, τῆς ὁποίας τό κείμενο γνωρίζω χάρι στή φιλική φροντίδα τῆς συγγραφέως, ἡ Κα Εὐαγγελάτου ἐπανερχεται ἐκτενῶς στό ζήτημα τῆς ἀντιθετικῆς προβολῆς τάξεως καί ἀταξίας, καθώς καί στήν παρουσία τοῦ Πνεύματος, στή 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 (στό ἴδιο, 64, ἀναφέρεται στή Μελωδία τοῦ *Parisinus*). Πά τή θέση τοῦ ψαλτηρίου Χλουντόφ στό συγκεκριμένο ἱστορικό περιβάλλον, πρβλ. Κ. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992.

λωδικό ψαλτήριο ἀνά χειρῶν, περιστοιχιζόμενος ἀπό τέσσερις ἄλλους μουσικούς, ἐμφανίζεται σέ μνημειώδη σκηνογραφία, ἀνάμεσα στούς βαρύκορμους κίονες πού στηρίζουν ἓνα τόξο, μέ τήν προφητική (καί ἀποδεικτική ἐκ τῶν ὑστέρων) εἰκόνα τοῦ Λόγου νά ἐγγράφεται σέ ὑπερκείμενο δίσκο<sup>34</sup>.

Ἐξάλλου, τό σχῆμα τοῦ ζεύγους πού συνδυάζει ἀνδρική καί γυναικεία μορφή τήν ὥρα μιᾶς ἐμβληματικῆς (ὅπως ἐδῶ: Εἰκ. 1) μουσουργίας, εἶναι γνώριμο ἀπό πολύ ἀρχαιότερες παραστάσεις (Εἰκ. 5). Διαφέρει στίς στάσεις τῶν προσώπων πού τήν ἀποτελοῦν, στήν ἀρχική τῆς σύνταξη, ἢ σύνθεση τοῦ ποιητῆ μέ τήν ἐμπνέουσα Μούσα πού τόν συνοδεύει· σύνθεση ἀπ' ὅπου ἔμμεσα κατάγεται ἡ ἀνεπίγραφη παρουσία τῆς Σοφίας, ἀντικαθιστάμενη καί ἐκείνη, σέ μιᾶ διορθωτική κίνηση, ἀπό ἄλλους ἐξ ὕψους μεσάζοντες. Ἐξίσου γνώριμη, ἀπό μνημεῖα τῆς ὄψιμης ἀρχαιότητας, εἶναι ἡ ἀπευθείας ἢ μέ ἀλληγορικό νόημα (γιά τό ἰουδαϊκό ἢ τό χριστιανικό κοινό· τό κοινό τῶν πιστῶν, ἐκεῖνο τῶν ἐρμηνευτῶν, ἢ τό κοινό τῶν μυθολόγων) παράσταση τοῦ μή συνοδευόμενου ἀπό ἄλλο πρόσωπο Ὀρφῆως· χωρίς αὐτή νά λείπει καί ἀπό μεταγενέστερα ἔργα, μέ μυθολογικό κυρίως – ἄν ὄχι ἀποκλειστικῶς – περιεχόμενο<sup>35</sup>.

Ποιά εἶναι, ἐν τέλει, ἡ θεωρητική σύλληψη πού προβάλλει ἡ Μελωδία τοῦ παρισινοῦ κώδικος (Εἰκ. 1), διαστῆλλοντας μέ τήν ὑπαινικτική τῆς παρουσία τό νοηματικό εὖρος τῆς παράστασης σέ διαστάσεις θεο-κοσμολογικοῦ καί ἀνθρωπολογικοῦ βάθους; Σέ συνδυασμό καί μέ ἄλλες, κατά καιροῦς καί σέ συνέχεια, ἐρμηνευτικῆς

<sup>35</sup> Ἐνδεικτικῶς, βλ. Π. Τρεμπέλας, «Ὁ Ὀρφεὺς ἐν τῇ παλαιοχριστιανικῇ τέχνῃ», *BNJb* 11 (1935), 270-283. Η. Stern, «Orphée dans l'art paléochrétien», *CahArch* 23 (1974), 1-16 (εἰδ. 14, γιά τήν εἰκονογραφική σχέση Δαυὶδ καί Ὀρφῆως). Πρβλ. τόν σχολιασμό τῆς Sister Charles Murray, «The Christian Orpheus», *CahArch* 26 (1977), 19-27, καί τήν ἀπάντηση τοῦ Stern, «De l'Orphée juif et chrétien», στό ἴδιο, 28. Πά τήν εἰκονογραφία τοῦ Ὀρφῆως στήν τέχνη τῆς ὑστερης ἀρχαιότητας πρβλ. Νέα Ὑόρκη 1979, ὁ.π. (ὑποσημ. 14), σποράδην. Βλ. ἐπίσης L. Vieillefon, *La figure d'Orphée dans l'antiquité tardive. Les mutations d'un mythe: du héros païen au chantre chrétien*, Παρίσι 2003. Πά τήν κατά προσέγγιση ἀναγνώριση τοῦ ἔγχορδου ὄργανου (ἢ λύρα, ἢ κιθάρα) στίς παραστάσεις τοῦ Ὀρφῆως βλ. 57-58, στό ἴδιο. Πρβλ. Galavaris, ὑποσημ. 6, παραπάνω. Πά τά μουσικά ὄργανα στήν ἐλληνική ἀρχαιότητα πρβλ. Σ. Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς*, Ἀθήνα 2<sup>η</sup> 1989, λ. «ἄρπα», «κιθάρα», «κινύρα», «λύρα», «μάγαδις», «νάβλας» (ὁ) / «νάβλα» (ἡ), «ψαλτήριον».

μαρτυρίες, ένα ασφαλές δρομολόγιο για τήν αναγνώριση του προσώπου και τή σημασία τῆς θέσης του στό πλευρό του ψαλμωδοῦ, ἀνοίγεται μέ τίς ἐκτιμήσεις του Γρηγορίου Νύσσης (4ος αἰ.) στό ἔργο του *Εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τῶν ψαλμῶν*. Ἡ διάταξη του σύμπαντος ἀποτελεῖ μίαν ἁρμονία μουσική (I, 3: 30.27 McDonough)<sup>36</sup>. Ἄντικρου στόν μεγάλο κόσμο, πλασμένος μέ τὰ ὑλικά του καί συμμετοχος σέ ὅ,τι τόν ἀποτελεῖ στέκει ὁ ἄνθρωπος, ὁ μικρός κόσμος (I, 3: 30.25-26). Καί στή φύση του ἄνθρωπου ἀναγνωρίζεται ἡ μουσική του σύμπαντος (I, 3: 32.22-33.1). Τοῦτο καταδεικνύει καί ἡ ὄργανική του σώματός μας διασκευῆ πρός ἐργασίαν μουσικῆς φιλοτεχνηθεῖσα (I, 3: 33.1 κ.έ.). Ἄλλωστε, καί ἡ εὐρυθμία τῆς ζωῆς, πού φαίνεται νά συμβουλεύει δι' αἰνιγμάτων ἡ μελωδία, δέν ἀποτελεῖ παρά θεραπεία φύσεως (I, 3: 33.12-13). Ἐπειδή λοιπόν τό κατά φύσιν εἶναι καί φίλον πρός τή φύση, ὁ μέγας Δαβὶδ τῆ περι τῶν ἀρετῶν φιλοσοφία τήν μελωδίαν κατέμειξεν (I, 3: 33.7-9). Καί ὁ Θεός, τόν σὸν βίον ψαλμὸν εἶναι διακελεύεται (II, 3: 75.17). Κοντολογίς, ἐπισημαίνεται στό γρηγοριανό κείμενο:

*οἷον γὰρ ἐπὶ τοῦ πλήκτρον γίνεται τοῦ τεχνικῶς ἀπτομένου τῶν τόνων καὶ τὸ μέλος ἐν τῇ ποικιλίᾳ τῶν φθόγγων προάγοντος, ὡς εἶγε μονοειδῆς τις ἐν πᾶσιν ὁ φθόγγος ἦν, οὐδ' ἂν συνέστη πάντως τὸ μέλος· οὕτως καὶ ἡ τοῦ παντός κρᾶσις ἐν ποικίλοις τῶν καθ' ἕκαστον ἐν τῷ κόσμῳ θεωρουμένων διὰ τινος τεταγμένων τε καὶ ἀπαράβατου ἔνθμου αὐτῆ ἑαυτῆς ἀπτομένη καὶ τὴν τῶν μερῶν πρός τὸ ὄλον εὐαρμοσίαν ἐργαζομένη τὴν παν-*



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

*αρμόνιον ταύτην ἐν τῷ παντὶ μουσουργεῖ μελωδίαν, ἥς ἀκροατῆς ὁ νοῦς γίνεται κατ' οὐδὲν τῆ ἀκοῆ ταύτη συγκρῶμενος, ἀλλ' ὑπερκύπτων τὰ τῆς σαρκὸς αἰσθητήρια καὶ ἄνω γενόμενος, οὕτως ἐπαίει τῆς τῶν οὐρανῶν ὕμνωδίας. ὡς μοι δοκεῖ καὶ ὁ μέγας ἀκηκοέναι Δαβὶδ, 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

<sup>36</sup> Παραπέμπουμε στήν ἔκδοση Jaeger / McDonough. Βλ. *Gregorii Nysseni In inscriptiones psalmonum*, ἔκδ. J. McDonough, στό: *Gregorii Nysseni Opera*, ἔκδ. W. Jaeger κ.ά., V, Leiden 1962, 24 κ.έ. Ὁ ἀναγνώστης ἔχει στή διάθεσή του καί τήν εἰδική ἔκδοση τοῦ γρηγοριανοῦ κειμένου *Εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τῶν ψαλμῶν*, μέ γαλλική 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, Κυπριακό Μουσείο. Εἰκ. 3 καί 6: Βενετία, Biblioteca nazionale Marciana. Εἰκ. 4: Παρίσι, Bibliothèque de l' Arsenal. Εἰκ. 5: Lecce, Museo provinc. «Sigismondo Castromediano». Εἰκ. 7: Παρίσι, EPHÉ / Section des Sciences religieuses, Collection Gabriel Millet (cl. B1530).

Élias Antonopoulos

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

(...) 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<sup>e</sup> 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<sup>v</sup> (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 anépigraphie (la Sagesse), apparaissant debout, devant Marc, dans les Évangiles de la cathédrale de Rossano (VI<sup>e</sup> 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<sup>v</sup>) et EΠΙΝΟΙΑ (fol. 5<sup>v</sup>).

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.