ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

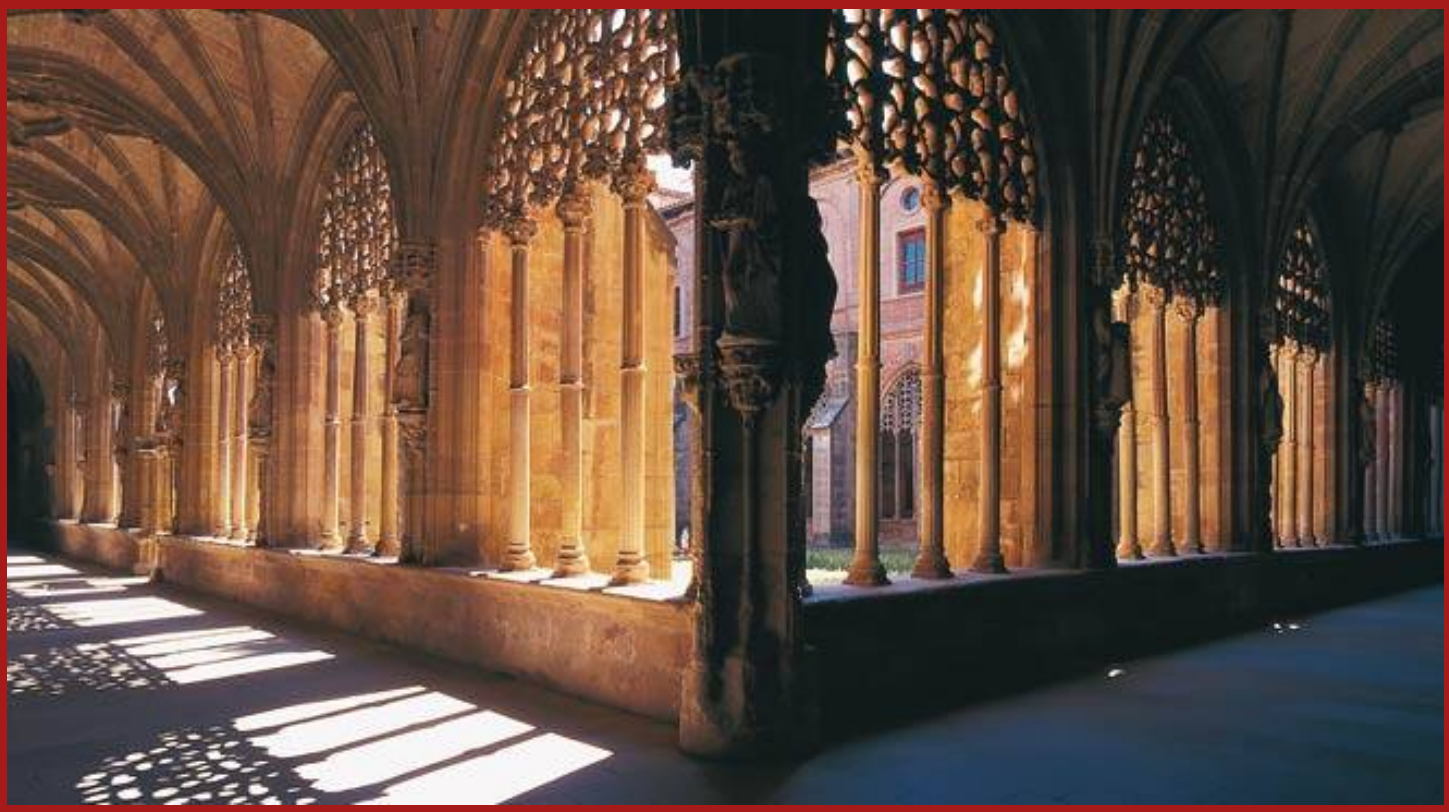
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΑΝΔΡΕΑ ΧΡΗΣΤΑΚΗ

Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΙΟΥ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΕ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΦΛΑΜΑΝΔΙΚΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ:

ΟΙ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΟΥ *ΠΟΛΥΠΤΥΧΟΥ ΤΗΣ ΓΑΝΔΗΣ* (1432) ΤΟΥ JAN VAN EYCK ΚΑΙ ΤΟΥ *ΤΡΙΠΤΥΧΟΥ ΤΗΣ NÁJERA* (περ. 1490) ΤΟΥ HANS MEMLING



ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Αθήνα, Οκτώβριος 2017

Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΙΟΥ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΕ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΦΛΑΜΑΝΔΙΚΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ:

ΟΙ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΟΥ *ΠΟΛΥΠΤΥΧΟΥ ΤΗΣ ΓΑΝΔΗΣ* (1432) ΤΟΥ JAN VAN EYCK ΚΑΙ ΤΟΥ *ΤΡΙΠΤΥΧΟΥ ΤΗΣ NÁJERA* (περ. 1490) ΤΟΥ HANS MEMLING

Ανδρέα Χρηστάκη

Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΙΟΥ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΕ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΦΛΑΜΑΝΔΙΚΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ:

ΟΙ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΟΥ *ΠΟΛΥΠΤΥΧΟΥ ΤΗΣ ΓΑΝΔΗΣ* (1432) ΤΟΥ JAN VAN EYCK ΚΑΙ ΤΟΥ *ΤΡΙΠΤΥΧΟΥ ΤΗΣ NÁJERA* (περ. 1490) ΤΟΥ HANS MEMLING

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία
στην Ιστορία της Τέχνης

Αθήνα, Οκτώβριος 2017

Εικόνα εξωφύλλου
Στοά των Ιπποτών, 1528, Nájera, Μοναστήρι Santa Maria la Real.

Εικόνα οπισθόφυλλου
Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo (λεπτομέρεια).

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ Α΄ ΚΥΚΛΟΥ

Ανδρέας Χρηστάκης

Αριθ. Μητρώου: 201247

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία στην Ιστορία της Τέχνης

Επιβλέπουσα: Ευθυμία Μαυρομιχάλη
Επίκουρος Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης

Copyright © Ανδρέα Χρηστάκη, Αθήνα 2017

Με επιφύλαξη παντός νόμιμου δικαιώματος. All rights reserved.

ηλεκτρονική διεύθυνση: axristakis@hotmail.com

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ..... σελ. 8

ΕΙΣΑΓΩΓΗ..... σελ. 11

ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ ΦΛΑΝΔΡΑ

ΚΑΤΑ ΤΟΝ 15ο ΑΙ. .....σελ. 16

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΟΛΟΓΙΑ

ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΥΣΤΕΡΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ..... σελ. 25

ΤΟ ΜΟΤΙΒΟ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ

ΟΥΡΑΝΙΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ..... σελ. 36

ΤΟ ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΗΣ ΓΑΝΔΗΣ

Ο JAN VAN EYCK ΚΑΙ ΤΟ ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΗΣ ΓΑΝΔΗΣ..... σελ. 48

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΠΟΛΥΠΤΥΧΟΥ

α) ΤΟ ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΚΛΕΙΣΤΟ..... σελ. 50

β) ΤΟ ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΑΝΟΙΧΤΟ..... σελ. 50

ΑΓΓΕΛΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ..... σελ.53

ΤΟ ΤΡΙΠΤΥΧΟ ΤΗΣ NÁJERA

Ο HANS MEMLING ΚΑΙ ΤΟ ΤΡΙΠΤΥΧΟ ΤΗΣ NÁJERA..... σελ. 63

ΜΙΑ ΟΥΡΑΝΙΑ ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΜΕ ΓΗΙΝΟΥΣ ΟΡΟΥΣ..... σελ. 66

ΜΙΑ ΜΥΣΤΙΚΗ ΣΥΝΟΜΙΛΙΑ ΠΑΘΟΥΣ ΚΑΙ ΛΥΤΡΩΣΗΣ..... σελ. 73

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ..... σελ. 81

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... σελ. 84

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η μουσική αποτελεί πάντα ένα καλό εφαλτήριο για φυγή αλλά και επικοινωνία με έναν κόσμο που υπερβαίνει την τετριμμένη πραγματικότητα. Η πραγματικότητα είναι περατή, η μουσική ποτέ.

Όποτε ακούμε για τη σύνδεση μεταξύ μουσικής και ζωγραφικής, αμέσως έρχονται στο μυαλό μας όλες εκείνες οι απεικονίσεις μουσικών οργάνων στους πίνακες των Μεγάλων Δασκάλων της ζωγραφικής.

Όλες αυτές οι εικόνες μας διηγούνται ιστορίες για ξεχασμένα όργανα, μουσικές πρακτικές, συμπληρώνοντας έτσι τη γνώση μας που βασίζεται σε γραπτές πηγές και μουσειακά εκθέματα. Έτσι, λοιπόν, η Ιστορία της Τέχνης πολλές φορές συνεργάζεται σε μια αμφίδρομα εποικοδομητική σχέση με την Ιστορία της Μουσικής. Όταν, μάλιστα, η εποχή προς διερεύνηση τοποθετείται σε μια τόσο περίπλοκη χρονική περίοδο, όπως είναι εκείνη του Ύστερου Μεσαίωνα και της αυγής της Αναγέννησης, η διαθεματική προσέγγιση, εμπλουτισμένη με Ιστορία και Θεολογία, καθίσταται αναγκαία και, εντέλει, μέσα από μια υπαρξιακή διύλιση, ζητούμενη.

Παίζοντας πιάνο ποτέ δε μου είχε δοθεί η ευκαιρία για ουσιαστική και συνειδητή ενασχόληση με τον μαγικό κόσμο της αναγεννησιακής μουσικής, εκτός από μεμονωμένες ακροάσεις και ασύνδετες πληροφορίες κατά τη διάρκεια των θεωρητικών μαθημάτων στα ωδεία. Ακόμη, όμως, και τότε δεν έπαυε να με γοητεύει ο απόκοσμος μυστικισμός που απέπνεε η μουσική της εποχής εκείνης.

Αναζητώντας, λοιπόν, θέμα για μια εκτεταμένη εργασία, όπως είναι μια διπλωματική και όντας μετέωρος ανάμεσα σε μια χαοτική πληθώρα επιλογών, την προσοχή μου έκλεψαν οι πάμπολλες ζωγραφικές μουσικές απεικονίσεις της εποχής της Φλαμανδικής Αναγέννησης. Έτσι, ενέκυψα σε ένα γοητευτικό μονοπάτι μιας μυστηριακής σύνδεσης δύο σπουδαίων τεχνών, όπου νόμιζες ότι ο πίνακας ζωντανεύει και γίνεσαι κι εσύ μέτοχος.

Με αφορμή το *Πολύπτυχο της Γάνδης* (1432) του Jan Van Eyck καθώς και το *Τρίπτυχο της Nájera* (περ. 1490) του Hans Memling, στα οποία υπάρχει σαφής μουσική απεικόνιση, προσπάθησα να συνθέσω μια μικρή μουσική και θεολογική τοιχογραφία της εποχής του Ύστερου Μεσαίωνα ή κατ' άλλους της Φλαμανδικής Αναγέννησης, υπό την έννοια του «period eye», το πώς «έβλεπαν» δηλαδή τα έργα τέχνης οι σύγχρονοί τους. Την έννοια αυτή εισήγαγε ο Michael Baxandall το 1972 με το έργο του *Painting*

and Experience in Fifteenth Century. Έτσι, θα αναδειχτεί η μουσική διάσταση των πινάκων, η οποία εξυπηρετεί το θείο μέσω μιας καλυμμένης πολιτικής αλλά, κυρίως, θρησκευτικής και φιλοσοφικής προπαγάνδας. Θα αναδειχτεί πώς αυτοί οι δύο πίνακες είναι δύο κορυφές στα παγόβουνα μιας μακραίωνης εξελικτικής πορείας σε όλα τα επίπεδα. Είναι αλήθεια τόσο αλλόκοτα υπέροχο αλλά ταυτόχρονα τόσο λογικό, σαν αόρατοι συνεκτικοί κρίκοι να είναι πλεγμένοι στις διάφορες εποχές και σε όσα αυτές κουβαλούν. Βαβυλωνιακές θεότητες, Χερουβείμ, Μούσες, άγγελοι μπλέκονται σε έναν χορό που δεν διαχωρίζει παραδόσεις και πολιτισμούς, αλλά που τα εμπερικλείει όλα ως οργανικά μέρη μιας αδιόρατης γραμμής που ενώνει τα πράγματα και συγκροτεί το όλον.

Η πορεία δεν ήταν καθόλου εύκολη καθώς είχα να αντεπεξέλθω με μια σωρεία διιστάμενων πληροφοριών από διαφορετικούς τομείς . Η Ιστορία της Τέχνης έπρεπε να συνδυαστεί με τη Θεολογία-επίσημη κι απόκρυφη-και τη Μουσική. Παρόλα αυτά το νήμα ήταν υπαρκτό και μαγικά ελκυστικό.

Άλλωστε η μουσική και η ζωγραφική ως τέχνες αποτελούν εκφάνσεις της ίδιας πραγματικότητας. Πόσες υφολογικές ομοιότητες μπορούμε να βρούμε για παράδειγμα στην πομπώδη και συγκινησιακή ρητορική ενός πίνακα ή γλυπτού του μπαρόκ με αυτήν ενός χορωδιακού του Haendel ή του σπουδαίου J.S.Bach; Πόσο σχέση δεν έχει η άνθηση της όπερας με τη θεατρικότητα της *Έκστασης της Αγίας Τερέζας* του Μπερνίνι; Όλα είναι απόρροια των ίδιων ζυμώσεων˙ από κει και πέρα το αποτέλεσμα εναποτίθεται στην ιδιοσυγκρασία αλλά και την τεχνική του κάθε καλλιτέχνη. Κάθε τέχνη, άλλωστε, χρησιμοποιεί τα μέσα της για να επικοινωνήσει κάτι και να το καταστήσει αισθητηριακά αντιληπτό. Επίσης, ψάχνει να προκαλέσει συναισθήματα και να πυροδοτήσει σκέψεις. Η προσέγγιση του ρυθμού, της αρμονίας, των αναλογιών είναι κοινά συστατικά όλων των τεχνών και ποικίλλει από εποχή σε εποχή. Υπάρχει, δηλαδή, η εποχή που προβαίνει σε μια πιστή αποτύπωση του ορατού κόσμου (με ενορατικές προεκτάσεις, όπως προκύπτει π.χ. από την ιδιοφυή μαεστρία του Van Eyck, με την οποία θα ασχοληθούμε στη συνέχεια) και στην παραγωγή μουσικής με τέλειες αναλογίες. Στον αντίποδα υπάρχουν και πιο “μοντέρνες” (για τα δεδομένα της εποχής που θα εξετάσουμε) εκφάνσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Alexander Scriabin (Ρώσος συνθέτης 1871-1915), ο οποίος επηρεασμένος από το αντιληπτικό

φαινόμενο της synesthesia[1], συσχέτισε τα χρώματα με τους τόνους της ατονικής του κλίμακας, ενώ ο κωδικοποιημένος κύκλος πεμπτών που επινόησε, επηρεάστηκε από θεοσοφικές ανησυχίες.

Αν και είναι αδύνατο να προσεγγίσουμε το θέμα μας αναλύοντας διεξοδικά τα προβλήματα που προκύπτουν από τομείς όπως η Αισθητική ή η Φιλοσοφία της Τέχνης, βασικός πυλώνας της εργασίας θα είναι το ερώτημα: Ποιον ρόλο παίζει η Μουσική στην κατανόηση της ζωγραφικής αυτής της εποχής; Έτσι, λοιπόν, αυτόματα, η εργασία υιοθετεί την εικονογραφική-εικονολογική μέθοδο του Erwin Panofsky, ο οποίος πρότεινε έναν επαναστατικό τρόπο για τη μελέτη και την ερμηνεία της Πρώιμης Φλαμανδικής Ζωγραφικής.

Ευχαριστώ ειλικρινά όλους όσοι συνέβαλαν με οποιονδήποτε τρόπο αλλά κυρίως με την ιδιαίτερη άποψη και καλλιτεχνική ευαισθησία τους στο ταξίδι της δημιουργίας του πονήματος. Αισθάνομαι ιδιαίτερη υποχρέωση να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα Καθηγήτριά μου, κα Ευθυμία Μαυρομιχάλη, η οποία με την υποστήριξή της, ηθική και επιστημονική, συνέβαλε τα μέγιστα στην πραγματοποίηση αυτής της εργασίας. Ένα μεγάλο ευχαριστώ, επίσης, στον Καθηγητή κο Δημήτρη Παυλόπουλο για την ενθάρρυνσή του. Τέλος, ευχαριστώ θερμά το οικογενειακό και φιλικό μου περιβάλλον για την αμέριστη συμπαράσταση οιασδήποτε μορφής που μου προσέφεραν.

[1] *Synesthesia*: το αντιληπτικό φαινόμενο, κατά το οποίο η κάθε αίσθηση όταν ερεθίζεται οδηγεί αυτόματα σε εμπειρίες που σχετίζονται με ένα δεύτερο αισθητηριακό επίπεδο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Έτσι με κάθε ειδικό πρόβλημα προκύπτει και η δυσκολία ότι ο ερευνητής- ανεξάρτητα από τη θεολογική του και φιλολογική του παιδεία- πρέπει να ξέρει τη λογοτεχνία, τη γλώσσα και την παράδοση των διαφόρων πολιτισμών. Ανάλογα με τον χαρακτήρα του και την εκπαίδευσή του, ο ένας θα εστιάσει πολύ στα αιγυπτιακά, άλλος στα βαβυλωνιακά, ένας τρίτος στα περσικά και ότι ο κάθε ερευνητής θα πάσχει από μια σίγουρη αχρωματοψία, καθιστώντας τον ασυγκίνητο σε σημαντικές αποχρώσεις.

Μόνο η συνεργασία πολλών μπορεί να μας επιτρέψει να επιτύχουμε το σκοπό της αποσαφήνισης του ελληνιστικού πολιτισμού».

Με αυτό το απόσπασμα από το ερμητικό έργο *Poimandres* (1904) του σπουδαίου ερευνητή Richard Reitzenstein η Kathy Meyer- Baer μας εισάγει στο θεμελιώδες της βιβλίο για την επιστήμη της μουσικής εικονογραφίας *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*. Αυτή θα είναι και η ερευνητική μας γραμμή στην εργασία αυτή. Με μια πολυσυλλεκτική διάθεση- πάντα όμως στα πλαίσια της θεματικής μας και με κεραίες τεταμένες όσον αφορά στην ένταση του επιμέρους που φωτίζει το όλον, θα κινηθούμε στις επόμενες σελίδες.

Το 1860 ο Jacob Burckhardt, Ελβετός ιστορικός τέχνης, με το βιβλίο του *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*[2] εμμένει στο βασικό του επιχείρημα-κορμό, ότι με την Αναγέννηση κατέστημεν μάρτυρες της "ανακάλυψης του ανθρώπου και του κόσμου", θέτοντας, δηλαδή, χάρη στον ουμανιστικό μανδύα, τον άνθρωπο στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Αν και η κομβική του συμβολή στην ιστοριογραφία δεν αμφισβητείται, πρέπει να σημειωθεί ότι ο αντίκτυπος αυτού του ένθερμου, ούτως ειπείν Ιταλοκεντρισμού είχε επηρεάσει αρνητικά μετέπειτα θέσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Ολλανδός μελετητής Johan Huizinga, ο οποίος με το βιβλίο του *The waning of the Middle Ages* το 1919 επαναπροσδιόρισε την Ιταλία ως λίκνο της Αναγέννησης και του σύγχρονου πολιτισμού, υποβιβάζοντας στην ουσία τη Φλάνδρα του 15ου αι. σε ένα κοινωνικό και πολιτισμικό λυκόφως ενός κόσμου που φυλλορροεί και παρακμάζει. Ο πολιτισμός της Φλάνδρας, κατά τον Huizinga, δεν ήταν δηλαδή ένα καλά δομημένο πρελούδιο, με λαμπερά ύψη, που προλογίζει κι εμπλουτίζει τη μετέπειτα έκρηξη της ιταλικής Αναγέννησης, αλλά το φινάλε, ο επιθανάτιος ρόγχος μιας σκοτεινής

[2] Burckhardt 1997.

περιόδου, του Μεσαίωνα.[3] Βέβαια, η Ιστορία της Μουσικής υπήρξε νωρίτερα πιο γενναιόδωρη, όσον αφορά στην απόδοση των ανάλογων ευσήμων στη συμβολή της Γαλλοφλαμανδικής μουσικής παραγωγής.[4]

Στα μέσα του 15ου αι. η στρατηγική θέση της Φλάνδρας, καθώς και η ακμάζουσα οικονομική της ισχύς την είχαν καταστήσει κραταιά δύναμη σε ολόκληρη την Ευρώπη. Ένας ανώνυμος Γάλλος ιστορικός αναφέρεται στη Βουργουνδία ως «έναν κόσμο ανάμεσα σε ποτάμια, μια μικρή Μεσοποταμία».[5] Το δουκάτο της Βουργουνδίας είχε ξεπεράσει τη Γαλλία τόσο σε δύναμη όσο και σε έκταση, μιας και περιελάμβανε το μεγαλύτερο κομμάτι των σημερινών Βελγίου και Ολλανδίας, καθώς και περιοχές όπως το Λουξεμβούργο, την Artois, τη Boulogne, σημαντικές πόλεις όπως η Μπρυζ, η Γάνδη, οι Βρυξέλλες, η Λιλ και η Χάγη. Οι πόλεις αυτές αποτελούσαν διαδοχικούς σταθμούς για περιπλανώμενους μουσικούς. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου ακμής, η υπεροχή της Βουργουνδίας εντοπιζόταν επίσης και στο πολιτιστικό κομμάτι. Ήδη από πολύ νωρίς, από τη δεκαετία του 1420, το καλλιτεχνικό στίγμα του Δουκάτου της Βουργουνδίας ανταγωνιζόταν τις βασιλικές Αυλές της Γαλλίας και της Αγγλίας, παρουσιάζοντας την εικόνα μιας αβρής και ιπποτικής-κυριολεκτικά και μεταφορικά-κοινωνίας που ευημερεί *(vivre noblement)*. Έτσι λοιπόν, ούσα εύπορη και κάπως επιδεικτική, η Βουργουνδία διαμορφώνει ένα μοντέλο ιπποτικής μεγαλοπρέπειας αλλά και ευπρέπειας, το οποίο άλλοι Ευρωπαίοι ηγεμόνες επεδίωξαν να μιμηθούν.[6]

Αυτή η εκπληκτική πολιτική και καλλιτεχνική άνθηση οφειλόταν εν μέρει σε μια παράδοση που συνέδεε την αυλική ζωή με τις καλλιτεχνικές δεξιότητες σε συνάρτηση με υψηλά ιπποτικά ιδεώδη. Ο Φίλιππος ο Καλός ανακήρυξε και την ίδρυση ενός δικού του τάγματος,[7] αυτού του Χρυσόμαλλου Δέρατος, [8] αποτελούμενο από το απαύγασμα των

---

[3] Συγκεκριμένα, η λεγόμενη περίοδος του Ύστερου Μεσαίωνα χαρακτηρίζεται εν προκειμένω ως "παραγινωμένο φρούτο". Fenlon 1989, σελ. 16

[4] Ακόμη και ο Burckhardt αναφέρει ότι «στα τέλη του 15ου αι. η μουσική παραγωγή βρισκόταν κατά κύριο λόγο στα χέρια της Φλαμανδικής Σχολής» και όχι για παράδειγμα στην Αυλή της Φερράρας ή της Μάντουας. Burckhardt 1997, σελ. 123. Fenlon 1989, σελ. 16. Στις προαναφερθείσες Αυλές, βέβαια, εργάστηκαν αργότερα πολλοί Γαλλοφλαμανδοί συνθέτες, όπως ο Josquin και μετέπειτα ο Adrian Willaert.

[5] Tyler 1971, σελ. 3.

[6] Fenlon 1989, σελ. 16-17.

[7] Το Τάγμα του Χρυσόμαλλου Δέρατος πήρε το όνομά του από τον αρχαιοελληνικό μύθο της Αργοναυτικής Εκστρατείας και ιδρύθηκε με πρότυπο τους Ιππότες της Στρογγυλής Τραπέζης του Βασιλιά Αρθούρου. Όπως οι Ιππότες στον Αρθουριανό Κύκλο αναζητούσαν το Άγιο Δισκοπότηρο, έτσι και οι ιππότες του εν λόγω Τάγματος έθεσαν ως στόχο μια Σταυροφορία για την κατάληψη και "απελευθέρωση" των Αγίων Τόπων, μια εκστρατεία που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Vaugnan 2010, σελ. 8. Στο *Πολύπτυχο της Γάνδης* υπάρχει ως "μετακείμενο" διάχυτη μια θρησκευτική αισιοδοξία για την Ένωση και επανάκαμψη του Χριστιανικού Κόσμου.

[8] Ο Φίλιππος χρησιμοποίησε το μυθικό Χρυσόμαλλο Δέρας ως σύμβολο δυναμικής και υψηλής καταγωγής, συνδέοντας τον εαυτό του αρχικά με τον Αινεία, όπως πολλοί ηγεμόνες της εποχής εκείνης κι εν προκειμένω με τον πρόγονο του Αινεία, τον Ιάσωνα. Επιπροσθέτως, οι προγονικοί πολιτικοί “ιδεασμοί” εμποτίστηκαν με τις

μελών της αριστοκρατίας, για πολλά από τα οποία σπουδαίοι μουσικοί όπως ο Guillaume Dufay και ο Gilles Binchois είχαν γράψει μουσική για τις τελετές τους. Έτσι, λοιπόν, όπως συνέβη με τους ζωγράφους και γενικά με τους καλλιτέχνες, έτσι συνέβη και με τους μουσικούς, πολλοί από τους οποίους συνδέονται με την αυλή κάποιου Φλαμανδού Δούκα. Ο Erwin Panofsky ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε, δανειζόμενος από τη μουσική της εποχής, τον όρο *ars nova*, για να αναφερθεί στη ζωγραφική της Φλάνδρας του15ου αι.[9] Μέχρι τότε η έρευνα χρησιμοποιούσε τον όρο *primitif flamands*, ονομασία που προερχόταν από την πρώτη έκθεση με έργα Φλαμανδών στη Μπρυζ το 1902. Άλλωστε, και ο Otto Pächt μίλησε για μια «νέα ομορφιά», για μια τέχνη που «απεικονίζει το ορατό προκειμένου να προσεγγίσει τον μεταφυσικό κόσμο».[10]

Ars nova (Νέα Τέχνη) ονομάζεται γενικά η μουσική του 14ου αι. και μέρους του 15ου. Ο όρος χρησιμοποιείται σε αντιδιαστολή με την *Ars Antiqua* (Παλαιά Τέχνη), ο οποίος αναφέρεται στην αμέσως προηγούμενη εποχή περίπου από το 1170 έως το 1320, την περίοδο δηλαδή της Πολυφωνίας της Παναγίας των Παρισίων με τον Λεονίνο (Léonin) και τον Περοτίνο (Pérotin), με την-για πρώτη φορά-τετράφωνη πολυφωνία. Ο όρος Ars nova προέρχεται από την-αμφισβητούμενη-πραγματεία του Phillip de Vitry *Ars nova notandi*, που αφορούσε στις καινοτομίες της σημειογραφίας της μουσικής κι εν γένει στις νέες τάσεις. Η μουσική της Ars Nova παρουσιάζεται αρκετά απελευθερωμένη- αμφισβήτηση των εκκλησιαστικών τρόπων, καθιέρωση της λύσης με ημιτόνιο του προσαγωγέα προς την τονική, κάνοντας έτσι πιο αισθητή τη διαφορά μείζονα κι ελάσσονα τρόπου. Επίσης, η μουσική επηρεάζεται από το κοσμικό τραγούδι και το λειτουργικό μέλος. Με τις ανωμαλίες που σημειώθηκαν στον θρησκευτικό κόσμο με τους εξόριστους πάπες της Αβινιόν (πόλη που υπήρξε μεγάλο κέντρο της Ars nova, καθώς και της Ars subtilior, μιας αβαν-γκαρντ υποκατηγορίας της Ars Nova, ένα είδος μουσικού μανιερισμού) επιτάσσουν κοινωνικές αλλαγές καθώς και μια τάση για απαλλαγή από τον εκκλησιαστικό κανόνα, αίσθηση που αποπνέεται ήδη από το σατιρικό *Roman de Fauvel* του 1310.

διηγήσεις της χριστιανικής παράδοσης, όπως με τον Μυστικό Αμνό της Αποκάλυψης, ο οποίος προοιωνίζεται τη Δευτέρα Παρουσία και την αναβίωση του Χρυσού Αιώνα. Σύμφωνα με την μεσαιωνική πρόσληψη των μύθων, η άλωση της Τροίας και η επιτυχής Αργοναυτική Εκστρατεία για την απόκτηση του Χρυσόμαλλου Δέρατος στην Κολχίδα σηματοδότησαν την αποδυνάμωση της Ασίας καταλήγοντας στην ίδρυση της Ρώμης.
Η άλωση της Κωνσταντινούπολης αποτέλεσε πλήγμα από έναν καινούριο «Αντίχριστο», συγκεκριμένα τον Μωάμεθ Β’, όχι μόνο για τον Χριστιανικό κόσμο, αλλά και για τους «απογόνους του Αινεία στη Δύση».

[9] Panofsky 1969, σελ. 165.

[10] Pächt 1997, σελ. 12.

Στη ζωγραφική της εποχής αντανακλάται η διττή τάση της κοινωνίας της Φλάνδρας. Αριστοκρατική αισθητική τάση και έντονη πνευματικότητα στη ζωή, ρεαλισμός και συμβολισμός στις τέχνες. Ο Erwin Panofsky στο άρθρο του 1934 «Jan van Eyck's Arnolfini Portrait»[11] εισάγει για πρώτη φορά τους όρους του «κεκαλυμμένου συμβολισμού» (*disguised symbolism*) και της «μεταμορφωμένης πραγματικότητας» (*transfigured reality*). Στους όρους αυτούς βασίστηκε η θεωρία του, σύμφωνα με την οποία πίσω από τη λεπτομερειακά ρεαλιστική απόδοση του σκηνικού του πίνακα, αποκαλύπτεται ένας ολόκληρος κόσμος συμβόλων και εννοιών. Ο Van Eyck συγκεκριμένα χρησιμοποιεί τη θέαση της υλικής πραγματικότητας, δανείζεται στοιχεία από αυτήν, όχι όμως για να αποδώσει φωτογραφικά το περιβάλλον του, αλλά για να συγκροτήσει ένα δικό του ενορατικό σκηνικό, τη θέαση της δικής του πραγματικότητας. Άλλωστε, σύμφωνα με τον θεολόγο Jean Gerson ο οποίος με τις απόψεις του περί ευλαβούς διαλογισμού επηρέασε πολύ τη θεολογία της εποχής και συνεπώς και την καλλιτεχνική της αποτύπωση: «*εμείς έτσι πρέπει να μάθουμε να μεταβαίνουμε από αυτά τα ορατά αντικείμενα στο αόρατο, από το υλικό στο πνευματικό. Αυτός είναι ο σκοπός του αντικειμένου*» (περ. 1400). Ο Gerson είχε βασιστεί σε μια ολόκληρη θεωρία που έχει τις ρίζες της στον Ιερό Αυγουστίνο και μετέπειτα στον Άγιο Βερνάρδο του Clairvaux, οι οποίοι αναφερόμενοι στον μυστικό διαλογισμό μίλησαν για τρία στάδια διαλογιστικής διαδικασίας. Η διαδικασία αυτή ξεκινά με τη θέαση του υλικού αντικειμένου, συνεχίζει με την πνευματική ενόραση (μέσω της φαντασίας) και τέλος, καταλήγει στη διανοητική εικόνα, δηλαδή τις αφηρημένες ιδέες.[12]

Στην εργασία αυτή θα ασχοληθούμε με δύο μεγάλης κλίμακας έργα της Φλαμανδικής Αναγέννησης: το *Πολύπτυχο της Γάνδης*, κυρίως με τα δύο μέρη του με τους αγγέλους μουσικούς, του Jan Van Eyck και το *Τρίπτυχο της Nájera* του Hans Memling. Προϊούσης της εργασίας θα γίνει αναφορά σε βιογραφικές πληροφορίες των δύο καλλιτεχνών, θα γίνει ένταξη των δύο έργων στην ιστορική, καλλιτεχνική, θεολογική αλλά και φιλοσοφική πραγματικότητα τόσο του Ύστερου Μεσαίωνα αλλά, ακροθιγώς, και των προγενέστερων αιώνων που μοιραία και ως φυσικό ακόλουθο επηρέασαν πολυεπίπεδα. Από τη στιγμή που ένας από τους βασικούς άξονες της εργασίας είναι η μουσική, καθίσταται αναγκαία η σκιαγράφηση του μουσικού κλίματος της εποχής, ώστε να παράσχουμε τις αναγκαίες βάσεις για τον εικονογραφικό συσχετισμό. Στη συνέχεια, και αφού πρώτα αναλύσουμε το μοτίβο των αγγέλων από

[11] Panofsky 1934, σελ. 117-119, 122-127.

[12] Nash 2008, σελ. 271. Περισσότερα για το κίνημα της *Devotio Moderna*, στο οποίο εμπεριέχονται οι ανωτέρω απόψεις βλ. παραπομπή 30.

άποψη προέλευσης και αποτύπωσής του στην εικονογραφία, θα εστιάσουμε τη μελέτη μας στις δύο συνθέσεις με τους αγγέλους, εκεί όπου ουσιαστικά ενυπάρχει και όλη η μουσικοθεολογική υπόσταση του πολύπτυχου. Θα προβούμε σε λεπτομερή ανάλυση των μυστικών συμβόλων και θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε τις μελωδίες των αγγέλων με βάση τόσο τη μουσική πρακτική της εποχής όσο και την πλούσια θεολογία.

Τέλος, ολοκληρώνουμε με τα συμπεράσματα, απόσταγμα της έρευνας, την καταγραφή μιας πολυθεματικής βιβλιογραφίας, που προσεγγίζει σφαιρικά το θέμα και με πλούσιο φωτογραφικό παράρτημα.

ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ ΦΛΑΝΔΡΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 15Ο ΑΙ.

Βρισκόμαστε στη Φλάνδρα των πρώτων δεκαετιών του 15ου αιώνα. Επί της ηγεμονίας του Φιλίππου του Καλού (1419-1467) (εικ. 1) η κατακερματισμένη περιφέρεια των Κάτω Χωρών φθάνει στο απόγειο της ακτινοβολίας της. Το κέντρο βάρους του βασιλείου της Βουργουνδίας μετατίθεται στη Φλάνδρα, γεγονός που την καθιστά πολιτικό και πνευματικό πυρήνα. Το Παρίσι έχει καταρρεύσει από μεγάλο πολιτιστικό κέντρο. Ο Φίλιππος ξεπερνά σε ισχύ τα γειτονικά κράτη και το εμπόριο ακμάζει. Σε μια εποχή θορυβημένη από εμφυλίους πολέμους και τον επαπειλούμενο κίνδυνο των Οθωμανών, ο Φίλιππος κατάφερε να επεκτείνει τα εδάφη του, ενώ μεταφέρει την πρωτεύουσα από την Ντιζόν στη Λιλ κι έπειτα το 1430 στη Μπρυζ, καθιστώντας την το σπουδαιότερο λιμάνι του Βορρά. Μάλιστα, ένας Ισπανός ταξιδευτής, ο Pero Tafur μένει έκθαμβος από την ομορφιά της πόλης, όταν σε κάποιο ταξίδι του την επισκέπτεται το 1438 και την επαινεί σημειώνοντας χαρακτηριστικά: (Η Μπρυζ είναι) «μια μεγάλη και πολύ πλούσια πόλη και μια από τις καλύτερες αγορές του κόσμου [...], όποιος έχει χρήματα κι επιθυμεί να τα ξοδέψει, θα βρει σε αυτήν την πόλη και μόνο, όλα όσα παράγει ολόκληρος ο κόσμος».[13] Με επιπρόσθετες περιοχές όπως η Αινώ και η Αρτουά (1420-1433) ο Φίλιππος έφερε μια νέα εποχή στο Βουργουνδικό βασίλειο.

Μέχρι τότε, οι λεγόμενες Κάτω Χώρες ήταν ένα κατακερματισμένο σύνολο (εικ. 2), που γύρω στις αρχές του 15ου αι. βρίσκονταν υπό την ηγεμονία δύο δυναστικών οίκων: του οίκου των Wittelsbach και των Valois. Αφότου ο Φίλιππος ο Καλός ανέλαβε την εξουσία επικράτησε για τουλάχιστον μια εικοσαετία ειρήνη κι ενότητα (pais et union), μια εποχή που είναι γνωστή ως Pax Burgundica.[14]

Η ιστορία, βέβαια, της ενοποίησης μας πηγαίνει πιο πίσω, όταν το 1384 η Φλάνδρα περιήλθε στην κυριαρχία του Φιλίππου του Τολμηρού (εικ. 3), ως κληρονομιά της συζύγου του Μαργαρίτας του Νταμπιέρ. Σταδιακά, λοιπόν, κι άλλες επαρχίες όπως η Βραβάντη το 1390 και το Λιμβούργο το 1393 προσαρτήθηκαν, κάτι που συνεχίστηκε

[13] Ο Pero Tafur (π. 1410-π. 1484), Ισπανός ευγενής από την Κόρδοβα της Καστίλλης, ταξιδευτής, συγγραφέας και ιστορικός πραγματοποίησε ένα μεγάλο ταξίδι σε περιοχές της Ευρώπης, Ασίας και Αφρικής κατά τα χρόνια 1435-9. Μεταξύ άλλων επισκέφθηκε το Μαρόκο, την Κωνσταντινούπολη, τους Αγίους Τόπους, τη Ρόδο, την Αίγυπτο, την Τένεδο, την Τραπεζούντα, καθώς και πόλεις των Κάτω Χωρών, όπως η Μπρυζ, η Γάνδη, η Αμβέρσα και οι Βρυξέλλες, από τις οποίες έμεινε έκθαμβος. Αργότερα έγραψε το βιβλίο *Andanças e viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo avidos (Ταξίδια και περιπέτειες του Πέρο Ταφούρ σε διάφορα μέρη του κόσμου*), το οποίο όμως έμεινε ανέκδοτο μέχρι το 1874. Το περιηγητικό του συγγραφικό έργο είναι από τα λίγα της εποχής εκείνης και παρέχει σημαντικές πληροφορίες για τον μεσαιωνικό κόσμο. Richardson, Woods, Franklin, 2012, σελ. 181-183, απ' όπου προέρχεται και το απόσπασμα. Tafur 1926, σελ. 198-204.

[14] Schoenaers 2017, σελ. 256.

και από τον Ιωάννη τον Άφοβο, μέχρι να φθάσουμε στην ηγεμονία του Φιλίππου του Καλού και στη συγκρότηση του βουργουνδικού κράτους.

Βασικός πυλώνας της πολιτικής του Φιλίππου ήταν το όραμα μιας Σταυροφορίας προς την Ανατολή ενάντια στους Οθωμανούς. Η Greamme Small γράφει χαρακτηριστικά στην εισαγωγή της έκδοσης του 2002 της βιογραφίας του Vaughan για τον Δούκα: «η υπόθεση (buisiness) του Χριστού βρισκόταν στην πρώτη γραμμή των σκέψεών του, ειδικά στα πρώτα στάδια της βασιλείας του».[15] Ένα από τα οφέλη που αποκόμισε από το εν λόγω πάθος του ήταν μια βελτιωμένη σχέση με τους εκκλησιαστικούς κύκλους, καθώς και μια περαιτέρω εδραίωση στο διεθνές πολιτικό στερέωμα. Επίσης, το γεγονός που επισφράγισε τη βασιλεία του Φιλίππου του Καλού ήταν η ίδρυση ενός νέου τάγματος.

Ο Φίλιππος ο Καλός ίδρυσε το τάγμα του Χρυσόμαλλου Δέρατος την ημέρα του γάμου του με την Ισαβέλλα της Πορτογαλίας το 1431. Σύμφωνα με τον Georges Chastellain, τον σύγχρονο αυλικό χρονικογράφο, το τάγμα δεν δημιουργήθηκε αυθόρμητα: «η ίδρυση του τάγματος από τον Δούκα επεξεργαζόταν πολύ καιρό, αλλά κρατήθηκε μυστική μέχρι αυτήν την ώρα». Κι όντως, η επιλογή της χρονικής στιγμής από τον Φίλιππο δεν θα μπορούσε να είναι καλλίτερη. Επέλεξε να κοινοποιήσει την ίδρυση του νέου Τάγματος, όταν όλα τα μάτια της Ευρώπης ήταν στραμμένα πάνω του. Με την κατάρρευση των ιπποτικών ταγμάτων, στην Ευρώπη παρατηρήθηκε η παρακμή των στρατιωτικών μοναστικών ταγμάτων, η οποία οδήγησε στην εγκατάλειψη του ιπποτικού ιδεώδους, δίνοντας θέση σε ασήμαντες εσωτερικές έριδες σε κύκλους ευγενών. Ο Φίλιππος χρειάστηκε, λοιπόν, να ιδρύσει μια αδελφότητα, που θα σφυρηλατούσε έναν ισχυρό σύνδεσμο ανάμεσα στον ίδιο και σε αυτούς που τον υπηρετούσαν.

Το Τάγμα του Χρυσόμαλλου Δέρατος ήταν ένας μηχανισμός σχεδιασμένος για να βοηθήσει τον Φίλιππο να ελέγξει τις σημαντικές εκτάσεις που είχαν αρχίσει να προστίθενται ήδη από το 1425. Η δεκαετία 1425-1435 θα ήταν η τελευταία περίοδος ειρήνης μεταξύ Φλάνδρας και Γαλλίας. Αυτήν την περίοδο ο Φίλιππος εστίασε την προσοχή του στην παγίωση των εδαφών του. Ο Δούκας έχοντας τη Γαλλία ως πρότυπο, εφάρμοσε τρείς τρόπους για να επιφέρει την πολυπόθητη ομοιομορφία στο δουκάτο του: πρώτον, ίδρυσε έναν αριθμό από συντονιστικές οργανώσεις στα διάφορα

[15] Vaughan 2002, σελ. 29-53.

επιμέρους πριγκηπάτα. Δεύτερον, επέφερε μεγαλύτερη ομοιομορφία στην εσωτερική διοίκηση διαφορετικών περιοχών. Τρίτον, προσπάθησε να χαλιναγωγήσει την τοπική αντίδραση μέσω της παραχώρησης προνομίων σε τοπικούς άρχοντες, ή χρησιμοποιώντας, ως έσχατη λύση, τη στρατιωτική επέμβαση.[16]

Οι πληροφορίες για τις δραστηριότητες του τάγματος είναι λίγες, όμως οι περισσότερες από αυτές προέρχονται από τα επίσημα αρχεία. Η μουσική έπαιζε πρωτεύοντα ρόλο στις διεργασίες του τάγματος, ιδιαίτερα κατά την τελετή ένταξης των υποψηφίων μελών. Τότε, οι υποψήφιοι έπρεπε να παρακολουθήσουν τη Λειτουργία. Αρχικά, οι μόνες ακολουθίες που προσφέρονταν ήταν οι Εσπερινοί του Αγίου Ανδρέα και μια Νεκρώσιμη Ακολουθία (Requiem) σε περίπτωση θανάτου κάποιου μέλους. Την επόμενη μέρα, τα μέλη που γίνονταν δεκτά παρακολουθούσαν τη Λειτουργία της Θεοτόκου.[17] Ο Φίλιππος, τελικά, καθιέρωσε επτά συνεχόμενες αφιερωματικές λειτουργίες στο St. Chapelle στη Ντιζόν:

Δευτέρα	Λειτουργία των Νεκρών
Τρίτη	Λειτουργία των Αγγέλων
Τετάρτη	Λειτουργία του Αγίου Ανδρέα
Πέμπτη	Λειτουργία του Αγίου Πνεύματος
Παρασκευή	Λειτουργία του Τιμίου Σταυρού
Σάββατο	Λειτουργία της Παρθένου
Κυριακή	Λειτουργία της Αγίας Τριάδας

Όσον αφορά στην πολιτική, ο Φίλιππος έστρεψε την προσοχή του στην κατάσταση που επικρατούσε στην Ανατολή. Ο Δούκας έστειλε δύο κατασκόπους για να συλλέξουν πληροφορίες για την κατάσταση στη Συρία, την Παλαιστίνη, την Κωνσταντινούπολη και την Αδριανούπολη. Με τις πληροφορίες αυτές ο Φίλιππος πήγε στον Βασιλιά της Γαλλίας, Κάρολο τον 8ο, για να τον παρακινήσει να μετάσχει στην Σταυροφορία. Παρόλο που ο Κάρολος δέχθηκε να στείλει στρατεύματα και να μετάσχει προσωπικώς, η εσωτερική κατάσταση κατά τη διάρκεια της τελευταίας περιόδου του Εκατονταετούς πολέμου τον απέτρεψε από το να λάβει μέρος. Ο Φίλιππος από την πλευρά του είχε προβλήματα κατοχύρωσης των νέων εδαφών που προσήρτησε στο Βουργουνδικό δουκάτο και του ήταν δύσκολο να την αναλάβει καθ' ολοκληρία μόνος

[16] Blockmans, Prevenier 1999, σελ. 103.
[17] Dawson-Marsh 2004, σελ. 8.

του. Βέβαια, η άλωση της Κωνσταντινούπολης του αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον για εκστρατευτικά σχέδια. Πράγματι, εκείνη την εποχή η Βουργουνδία ήταν το μόνο ουσιαστικά βασίλειο που θα είχε μια τέτοια δυνατότητα να πραγματοποιήσει μια μεγάλη και πολυδάπανη εκστρατεία, καθώς η Αγγλία από τη μια πλευρά βρισκόταν προ των πυλών του Πολέμου των Ρόδων και η Γαλλία έβγαινε από τον Εκατονταετή Πόλεμο· και τα δύο βασίλεια, δηλαδή, στερούνταν οικονομικής δεινότητας καθώς και πολιτικής σταθερότητας, ώστε να υπάρχει η ευημερία κι ως εκ τούτου και η βούληση για κάτι τόσο μεγαλεπήβολο.[18]

Διάφοροι παράγοντες συνέβαλαν ώστε η Βουργουνδία να αποτελεί την κραταιά δύναμη της περιόδου εκείνης. Η οικονομική έκρηξη των Κάτω Χωρών μαζί με την εμφάνιση σοβαρών προβλημάτων στην πολιτική ζωή άλλων σημαντικών βασιλείων αποτελεί έναν βασικό άξονα. Συγκεκριμένα, τα βασίλεια της Αγγλίας, της Γαλλίας και της Αραγονίας ήρθαν αντιμέτωπα με σοβαρές εσωτερικές κρίσεις. Από το 1380 μέχρι το 1422, κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Καρόλου του VI του Αγαπητού (*le Bien-Aimé*) ή του Κακού-Τρελού (*le Fou ή le Fol*)[19] η Γαλλία δεινοπάθησε από εμφυλίους πολέμους υποκινούμενους από τους Βουργουνδούς και τους Armagnacs. Η καταστροφή που προκλήθηκε από τον Εκατονταετή Πόλεμο εξαπλώθηκε στις αρχές του 15ου αι. Η Αγγλία βρέθηκε υπό την εξουσία του Ερρίκου VI το 1422. Επί της βασιλείας του η Αγγλία βίωσε εμφύλιο πόλεμο, συμπεριλαμβανομένου του Πολέμου των Ρόδων. Στην Ισπανία, τέλος, η περίοδος από το 1461-1472 ήταν μια μεγάλη δοκιμασία για το βασίλειο της Αραγονίας εξαιτίας της εξέγερσης των Καταλανών ενάντια στον Ιωάννη VI της Αραγονίας ή Μεγάλο (*el Gran*) ή Άπιστο (*Senza Fe*). Ο γάμος, βέβαια, του δεύτερού του γιου, Φερδινάνδου με την Ισαβέλλα της Καστίλης αποτέλεσε έναν σημαντικό καταλύτη που συνέβαλε στη βελτίωση της ισπανικής ενότητας και την ενδυνάμωση της ισπανικής μοναρχίας. [20]

Κατά τα έτη 1360-1480, τα ανωτέρω βασίλεια θα άλλαζαν ραγδαία. Με τη Γαλλία να βγαίνει εντέλει νικήτρια στον Εκατονταετή Πόλεμο, οι κτήσεις της Αγγλίας στην περιοχή χάθηκαν, με μοναδική εξαίρεση μια μικρή κτήση στο Καλαί. Μετά το 1461, επί

---

[18] Tyler, 1971, σελ. 115.

[19] Το προσωνύμιο «κακός» ή «τρελός» του αποδόθηκαν εξαιτίας διαφόρων ψυχωσικών διαταραχών που παρουσίαζε (σχιζοφρένειας, σύμφωνα με σύγχρονες μελέτες). Για τον Κάρολο VI, εσωτερική κατάσταση της Γαλλίας, καθώς και σχέσεις της με άλλα σύγχρονα βασίλεια βλ. "Biography of Charles VI the mad of France (1368-1422". guusbeltman.nl. Sumption 2007. Green 1994. Vaugnan 1975, σελ. 6-7.

[20] Vaughan 2002, σελ. 8-9.

της βασιλείας του Λουδοβίκου VI, η δύναμη της Γαλλίας ανακτήθηκε.[21] Κατά τις δεκαετίες 1430, 1440, 1450 και 1460, η Ευρώπη βίωσε τρομερή αναταραχή αλλά και μια υπόσχεση για ειρήνη και αλληλοκατανόηση, κάτι που θα διαχώριζε αισθητά τη Βουργουνδία από τα υπόλοιπα βασίλεια.

Στις 17 Φεβρουαρίου του 1454, ο Φίλιππος ο Καλός έδωσε ένα από τα πιο πλούσια και γνωστά επίσημα δείπνα του 15ου αι., το λεγόμενο *Δείπνο του Φασιανού*,[22] γιορτή που έλαβε χώρα στη Λιλ. Το αντικείμενο αυτού του δείπνου ήταν η επίσημη ανακοίνωση του Φιλίππου για τη Σταυροφορία που σχεδίαζε. Η διοργάνωση του δείπνου προέβλεπε ομιλία του Δούκα προς στους βασιλείς και αυλικούς και ανταλλαγή όρκων μεταξύ των συμμετεχόντων. Το ακόλουθο γράμμα εστάλη προς άγνωστο παραλήπτη, που δεν σχετιζόταν απαραίτητα με την Βουργουνδική αυλή. Έχει ενδιαφέρον, όμως, η περιγραφή της τρυφής και της υπερβολής του Δείπνου.

«Αγαπημένε και αξιότιμε κύριε…..τα σέβη μου. Μιας και σας αρέσει να έχετε νέα από εδώ, θα σας ευχαριστούσε να μάθετε ότι ο κύριός μου ο δούκας, η κυρία μου η δούκισσα και ο Λόρδος του Σαρολέ (Charolait) είναι καλά στην υγεία τους…καθώς γράφω αυτό. Την προηγούμενη Κυριακή ο κύριός μου ο δούκας παρέθεσε δείπνο στο La Salle στην πόλη….Τα πιάτα ήταν τόσο πολλά, ώστε χρειάστηκε να έχουν καροτσάκια, κι έμοιαζαν ατελείωτα στον αριθμό. Υπήρχαν τόσα συνοδευτικά πιάτα κι ήταν τόσο αλλόκοτα, που είναι δύσκολο να τα περιγράψω. Υπήρχε μέχρι κι ένα παρεκκλήσι στο τραπέζι, μέσα στο τραπέζι, μια πίτα με φλογεροπαίχτες, κι ένας πυργίσκος, απ' όπου έβγαινε ο ήχος εκκλησιαστικού οργάνου κι άλλη μουσική. Η μορφή ενός κοριτσιού, ημίγυμνου, στεκόταν δίπλα σε έναν στύλο. Ψέκασε με «Ιπποκράτη»[23] από το δεξί της στήθος. Ένα ζωντανό λιοντάρι τη φύλαγε, που κάθισε δίπλα της σε ένα κυκλικό τραπέζι μπροστά από τον κύριό μου τον δούκα. Σε μια υπερυψωμένη σκηνή γινόταν αναπαράσταση του μύθου του Ιάσωνα από ηθοποιούς που δεν μιλούσαν. Τον κύριό μου

---

[21] Vaughan 2002, σελ. 6-7.

[22] Το επίσημο *Δείπνο του Φασιανού* (εικ. 11) ήταν το τρίτο κατά σειρά από τα δείπνα που είχαν προγραμματιστεί, προκειμένου να εξετασθεί η πιθανότητα για μια Σταυροφορία εναντίον των Τούρκων. Εκείνη την εποχή στη Βουργουνδία υπήρχε το έθιμο, όταν οι ευγενείς επρόκειτο να κάνουν κάτι ριψοκίνδυνο, ορκίζονταν σε κάποιο "ευγενές" και σπάνιο πτηνό, όπως το παγόνι ή ο ερωδιός. Ο φασιανός επελέγη από τον Φίλιππο, καθώς κατά την αρχαιότητα πίστευαν ότι οι Αργοναύτες τον έφεραν στην Ευρώπη από την Κολχίδα και συγκεκριμένα από τον ποταμό Φάσι (ο οποίος σύμφωνα με το έκτο βιβλίο του Ηροδότου ήταν το όριο μεταξύ Ευρώπης και Ασίας), απ' όπου και πήρε το όνομά του. Tyler 1971, σελ. 133.

[23] *Hippocras (vinum Hippocraticum*), ποτό με βότανα, ζάχαρη και μπαχαρικά. Η συνταγή απαντάται αρχικά στον Ιπποκράτη, απ' όπου πήρε και το όνομά του. Το ποτό ήταν πολύ δημοφιλές στη Ρωμαϊκή εποχή καθώς και στην Μεσαιωνική και μετέπειτα Ευρώπη μέχρι τον 19ο αι. Το ποτό αυτό φημιζόταν για τις διάφορες θεραπευτικές καθώς και αφροδισιακές του ιδιότητες. Για hypocras βλ. αντίστοιχο λήμμα σε Oxford English Dictionary (3rd ed.).

τον δούκα τον σέρβιρε σε ένα τραπέζι ένα δικέφαλο άλογο με αναβάτες δύο άνδρες, που κάθονταν πλάτη με πλάτη κι ο καθένας τους κρατούσε από μια τρομπέτα, παίζοντας όσο πιο δυνατά μπορούσαν, κι έπειτα, (τον σέρβιρε) ένα τέρας, που αποτελείτο από έναν άνδρα πάνω σε έναν ελέφαντα κι έναν άλλον, του οποίου τα πόδια ήταν κρυμμένα στους ώμους. Έπειτα, ήρθε ένα αρσενικό ελάφι, πάνω στο οποίο ανέβαινε ένα νεαρό αγόρι που τραγουδούσε υπέροχα, ενώ το ελάφι το συνόδευε τραγουδώντας το μέρος του τενόρου.[24] *Στη συνέχεια, ήρθε ένας ελέφαντας…..που κουβαλούσε ένα κάστρο, πάνω στο οποίο καθόταν η Αγία Εκκλησία, η οποία έκανε αξιολύπητα παράπονα εκ μέρους των Χριστιανών που διώχθηκαν από τους Τούρκους, κι εκλιπαρούσε για βοήθεια. Μετά, δύο ιππότες του Τάγματος του Χρυσόμαλλου Δέρατος έφεραν μέσα δύο νεανίδες, μαζί με έναν φασιανό, ο οποίος φορούσε ένα χρυσό περιλαίμιο, διακοσμημένο με ρουμπίνια και εξαιρετικά μαργαριτάρια. Αυτές οι κοπέλες ζήτησαν από τον κύριό μου τον δούκα να πει τον όρκο του, τον οποίον έδωσε γραμμένο στον αρχηγό του στρατού (Golden Fleece King-At-Arms) για να τον διαβάσει δυνατά. Έγινε κατανοητό, ότι, εάν ο βασιλιάς (της Γαλλίας) συμμετέσχε στη Σταυροφορία, ο δούκας θα τον ακολουθούσε προσωπικά και με όλες του τις δυνάμεις. Εάν ο βασιλιάς δεν πήγαινε προσωπικά, αλλά έστελνε κάποιον πρίγκιπα στη θέση του, ο δούκας θα υπάκουε σε αυτόν· και αν ούτε ο βασιλιάς πήγαινε, ούτε έστελνε άλλον πρίγκιπα, αλλά άλλοι πρίγκιπες προθυμοποιούνταν να b πάνε, θα πήγαινε μαζί τους παραχωρώντας τα εδάφη του που ήταν σε ειρήνη. Αν, ενώ ήταν εκεί, οι Τούρκοι τον προκαλούσαν σε μονομαχία, ο κύριός μου ο δούκας μου θα δεχόταν. Όλοι εντυπωσιάστηκαν από αυτό, η Αγία Εκκλησία ήταν πανευτυχής και προσκάλεσε και άλλους πρίγκιπες και ιππότες να ορκιστούν. Αμέσως μετά, ο λόρδος του Σαρολαί, ο λόρδος της Κλεβ (Cleves), ο λόρδος του Σαιντ Πολ (St. Pol), ο λόρδος του Εστάμπ (Éstampes) και πολλοί άλλοι έδωσαν τον όρκο. Και ανακοινώθηκε ότι όσοι έδωσαν όρκο, αλλά και όσοι σκοπεύουν να το κάνουν, πρέπει να υποβάλουν γραπτώς τους όρκους τους στο Τάγμα του Χρυσόμαλλου Δέρατος. Όλα αυτά είδα, έμεινα μέχρι τις 4π.μ. και πιστεύω ότι τίποτε πιο μεγαλειώδες και θαυμαστό δεν έχει γίνει*

---

[24] Το τραγούδι (*chanson*) που λέει το δωδεκάχρονο αγόρι πάνω στο ελάφι είναι του Gilles Binchois κι έχει τίτλο *Je ne vis onques la pareilles de vous, ma gracieuse dame* (Δεν έχω δει ποτέ παρόμοια με εσάς, χαριτωμένη μου κυρία) (εικ. 4, 5). Πρόκειται για ένα ποίημα εκστατικής λατρείας και θαυμασμού για την «χαριτωμένη κυρία», η οποία στους παρακάτω στίχους εμφανίζεται ως ενσάρκωση της Παναγίας (*En vous regardant m'esmerveille et dis: "Qu'est cecy Nostre Dame*?) (Όταν σας βλέπω αναρωτιέμαι και λέω «Είναι δυνατόν Αυτή να είναι η Κυρία μας;»). Το κομμάτι ρέει όμορφα με τα διαστήματα παράλληλων τριτών κι εκτών που σχηματίζει η αντίστιξή του. Bloxam 2006, σελ. 391-407. Cartellieri 1996, σελ. 146.

προηγουμένως. Οι ιππότες φορούσαν τηβέννους δαμασκηνούς,[25] μισές γκρι, μισές μαύρες· οι υπόλοιποι κύριοι φορούσαν σατέν υφάσματα στα ίδια χρώματα...[26]Ο κύριός μου ο δούκας είχε τόσο πολλά διαμάντια, ρουμπίνια και μεγάλα εκπληκτικά μαργαριτάρια στο καπέλο του, ώστε δεν υπήρχε άλλος χώρος για τίποτε άλλο και φορούσε κι ένα υπέροχο περιδέραιο. Ειπώθηκε ότι τα κοσμήματά του άξιζαν 100.000 nobles.[27] Δεν έχω άλλα να σου πω για την ώρα.

J.D.PLEINE[28]

Η γενικότερη οικονομική ευημερία και ειδικότερα η έντονη δραστηριότητα του Φιλίππου ως πάτρωνα ευνοούν την καλλιτεχνική ευφορία. Από την άλλη παρατηρείται έντονη αστικοποίηση, έχοντας ως αποτέλεσμα την υιοθέτηση του πολυτελούς κι "εκλεπτυσμένου" τρόπου ζωής των ευγενών και από τα χαμηλότερα στρώματα που είτε είχαν ήδη ανελιχθεί, είτε φιλοδοξούσαν να ανέλθουν στους κύκλους της αριστοκρατίας. Έτσι, η φιλοδοξία της αστικής τάξης οδηγεί σε έναν μιμητισμό της δουκικής αυλής, όσον αφορά στο στιλ τους και την ενασχόλησή τους με τις τέχνες. Η Αυλή του Φιλίππου αλλά και μέλη της αστικής τάξης αναθέτουν έργα σε σπουδαίους καλλιτέχνες, ζωγράφους και μουσικούς, ανάμεσά τους και ο Jan Van Eyck.[29]

Στην υπόλοιπη Ευρώπη κορυφώνεται μια μακραίωνη περίοδος πολιτικοθρησκευτικού αναβρασμού. Η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία, σταθερά μία από τις κυριότερες εξουσίες της μεσαιωνικής ζωής κυρίως στον πνευματικό τομέα,

---

[25] Το damask (από την πόλη Δαμασκό) αναφέρεται σε υφαντικής τεχνοτροπία, με την οποία επαναλαμβανόμενα μοτίβα σχεδιάζονται πάνω στο ύφασμα, κάτι σαν το μπροκάρ. Η τεχνοτροπία ήταν πολύ διαδεδομένη στο Βυζάντιο και τις Ισλαμικές περιοχές, στη νότια Ισπανία επί της εποχής των Αράβων και αργότερα στη Μεσαιωνική Ευρώπη.Monnas 2008, 295-299. Χαρακτηριστική απεικόνιση τέτοιων υφασμάτων έχουμε στα άμφια των αγγέλων μουσικών στο *Πολύπτυχο του Μυστικού Αμνού* του Van Eyck, καθώς και στους αγγέλους του *Τριπτύχου της Nájera* του Memling.

[26] Ενδιαφέρον παρουσιάζει το σκεπτικό πίσω από την επιλογή των ρούχων των ευγενών. Πέραν του ότι ο ρουχισμός του ευγενούς προέβαλε το ότι ήταν οικονομικά ευκατάστατος αλλά και στιλιστικά μοντέρνος, έδειχνε και πράγματα όσον αφορά στην πολιτική, τα συναισθήματα αλλά και την κοινωνική θέση. Για παράδειγμα, στις αρχές του 15ου αι., στη Γαλλία, δύο βασιλικοί δούκες εκμεταλλευόμενοι τις ψυχικές διαταραχές του Καρόλου VI ανταγωνίζονταν στο να κυβερνήσουν τη χώρα. Έτσι, ο δούκας της Ορλεάνης κέντησε πάνω στο ρούχο του ένα σχέδιο ενός ξύλινου ροπάλου και τις λέξεις «Σε προκαλώ» στα γαλλικά. Ο δούκας της Βουργουνδίας, σε απάντηση, διακόσμησε τα ρούχα του με τις λέξεις «Αποδέχομαι την πρόκληση», στα φλαμανδικά, μαζί με μικρά ξυλουργικά ροκάνια, στέλνοντας το μήνυμα ότι τα ροκάνια θα τροχίσουν το ξύλινο ρόπαλο του δούκα της Ορλεάνης. Scott 2004. σελ. 35.

[27] Αγγλικό χρυσό νόμισμα.

[28] Vaugnan 2002, σελ. 144-5.

[29] Σμιθ, 2005, σελ. 9-10.

αντιτασσόταν πάντοτε στις απόπειρες επιβολής των ελεγκτικών διαθέσεων της κοσμικής εξουσίας.

Έτσι, λοιπόν, με την άνθηση των βασιλείων, παρατηρούνται έντονες αποσχιστικές τάσεις των βασιλέων από την επιρροή της Αγίας Έδρας. Απόρροια αυτής της πολιτικοθρησκευτικής διελκυστίνδας αποτελούν οι δύο συγκρούσεις του Βατικανού:[30] η μία με τον Γερμανό αυτοκράτορα και την «έριδα της περιβολής» το 1075 (όταν ο Πάπας απαγορεύει τον διορισμό των επισκόπων από τον αυτοκράτορα) λήγει συμβιβαστικά με τη Συμφωνία της Βορμς[31] (1122)· η δεύτερη, με τον Γάλλο βασιλιά, είχε πιο περιπετειώδη εξέλιξη και έκβαση: ο Πάπας αναγκάζεται να μεταφέρει την έδρα του από το Βατικανό στην Αβινιόν το 1305 εγκαινιάζοντας την εβδομηντάχρονη «Βαβυλωνιακή αιχμαλωσία της Αβινιόν»,[32] περίοδο κατά την οποία η παπική εξουσία χάνει την αξιοπιστία της και ταλανίζεται κλυδωνιζόμενη από παπικές διαμάχες. Σημάδια σήψης ενσκήπτουν καθιστώντας έτσι έντονη την ανάγκη για μια ανανεωτική μεταρρύθμιση.

Μέσα λοιπόν σε ηθικοθρησκευτική δίνη συγκαλείται το 1414 σύνοδος στην ελβετική πόλη της Κωνσταντίας, που διαρκεί τέσσερα χρόνια και αποτελεί μια προσπάθεια εξυγίανσης της νοσηρής κατάστασης που είχε διαμορφωθεί, μια προσπάθεια επούλωσης του Δυτικού σχίσματος. Παραιτείται σύσσωμος ο παπικός κλήρος, Πάπας, Αντίπαπες και χάριν της ενότητας της Εκκλησίας Πάπας εκλέγεται ο Μαρτίνος ο Ε΄, στο πρόσωπο του οποίου συνοψίζονται προσωρινά οι έννοιες της τάξης, της οικουμενικής αρμονίας και ασφάλειας.

Έχοντας προσωρινά διαμορφώσει μια επίφαση θρησκευτικής ένωσης και σύμπνοιας, η Ρωμαιοκαθολική εκκλησία στρέφει το βλέμμα της προς την Ανατολή, σε

---

[30] Ήδη μερικούς αιώνες πριν από την ανάρτηση των «Θέσεων» του Λουθήρου είχε παρατηρηθεί η σταδιακή αποξένωση του Βορρά με την Αγία Έδρα. Ένα θρησκευτικό κίνημα που εμφανίστηκε στα τέλη του 14ου αι. από τον Ολλανδό Geert Groote, αποτυπώθηκε έντονα στη Φλαμανδική ζωγραφική και στο οποίο κατά πολλούς εμφιλοχωρούσαν προδρομικά ψήγματα του Λουθηρανισμού και του Καλβινισμού ήταν το κίνημα της Devotio Moderna (Νέα Ευσέβεια). Το κίνημα άνθησε κυρίως στον Βορρά και κήρυττε τον εσωτερισμό και το στοχασμό στον αντίποδα των λαμπερών τελετουργιών και της κερδοσκοπικής παπικής πνευματικότητας. Βασικό μέσο του πιστού ήταν ο διαλογισμός. Ο Λοδόλφος της Σαξονίας (Ludolph of Saxony) , Γερμανός θεολόγος του 14ου αι., στο έργο του *Vita Christi* το 1374 αναλύει την άποψη που θέλει τον πιστό να βυθίζεται και να προβάλει τον εαυτό του μέσα σε κάποια βιβλική σκηνή κατά τη διάρκεια της προσευχής-διαλογισμού. Επίσης, στο *Imitatio Christi*, έργο κομβικό για τη νέα αυτή πνευματικότητα, ο Θωμάς εκ του Κέμπις (Thomas à Kempis) αναλύει τις ιδέες της Devotio Moderna, μέσα από την προσωπική του επαφή με τον Θεό και τις πράξεις αγάπης προς Εκείνον. McGrath 1999, σελ. 84-90.

[31] Αρβελέρ- Aynard 2003, σελ. 245.

[32] Zutschi 2000, σελ. 653- 673.

μια προσπάθεια για την ένωση των εκκλησιών (Σύνοδος Φερράρας – Φλωρεντίας 1431-1439).[33]

[33] Nicholas 1999, σελ. 698, 676.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΟΛΟΓΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΥΣΤΕΡΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ

Όπως πολύ εύστοχα έχει διατυπωθεί, η αναγεννησιακή μουσική δεν είναι απλώς ένα σύνολο από τεχνικές σύνθεσης, αλλά ένα σύμπλεγμα από κοινωνικές συνθήκες, μονοπάτια υψηλής διανόησης, έμπνευση που αποτυπώνεται με διαφορετικές καλλιτεχνικές στάσεις, δίκτυα καλλιτεχνικής πατρωνίας, ενδοπολιτισμική καλλιτεχνική επικοινωνία και πολλά άλλα συστατικά που εμφιλοχωρούν σε μια διαρκώς αναπτυσσόμενη και παραγωγική καλλιτεχνική μήτρα.[34]

Η μουσική εξέλιξη της εποχής εκείνης ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τις αυλές των ευγενών. Η αυλή επανδρωνόταν γύρω από τον πυρήνα της που ήταν ο Δούκας, σε ένα γραφειοκρατικό σύστημα δούναι και λαβείν. Ως εκ τούτου, γύρω από τον Δούκα υπήρχε ένα ολόκληρο δίκτυο υπηρεσιών (δικηγόροι, διπλωμάτες, λογιστές), που είχαν να κάνουν με τα συμφέροντα των Δουκών, γιατροί για την υγεία τους, όπως επίσης δάσκαλοι για τα παιδιά τους και κληρικοί για πνευματική καθοδήγηση και ηθική επίβλεψη. Τα μέλη της αυλής ευελπιστούσαν σε άνωθεν αναγνώριση των υπηρεσιών τους, είτε με τη μορφή αύξησης του μισθού και παραχώρησης γης, είτε με την παροχή κάποιου τίτλου. Όλο αυτό το σύστημα της φλαμανδικής αυλής αποτέλεσε πρότυπο για όλες τις μετέπειτα ευρωπαϊκές αυλές.[35]

Ανάμεσα σε αυτούς που επάνδρωναν την αυλή της Φλάνδρας υπήρχαν και οι μουσικοί. Η Αυλή δίνει οικονομική ασφάλεια στους καλλιτέχνες και, καθώς έχει ιδρύσει πληθώρα παρεκκλησίων, διαπρεπείς συνθέτες και μουσικοί γίνονται περιζήτητοι, προκειμένου να επανδρώσουν το μουσικό δυναμικό παπών, βασιλέων και αυτοκρατόρων.

Έτσι, λοιπόν, πολλοί Γάλλοι μουσικοί κυρίως μετά την ήττα στο Αζενκούρ (1415) και την έλευση των Άγγλων καταφεύγουν στην περιοχή της Φλάνδρας, η οποία αναδεικνύει σπουδαίους αρχιμουσικούς με λαμπρότερα παραδείγματα τον Guillaume Dufay,[36] τον Johannes Ockeghem[37] και τον Josquin des Prez,[38] εκπροσώπους των τριών γαλλοφλαμανδικών σχολών, που δημιουργούν σπουδαία παράδοση.

---

[34] Fenlon 1989, σελ. 1.

[35] Vaugnan 2010. Fenlon 1989, σελ. 18.

[36] Ο G. Dufay (εικ. 6) (π. 1397-1474) υπήρξε ο εδραιωτής του πολυφωνικού τρόπου γραφής. Επί της εποχής του καθιερώθηκε η ακολουθία των παλαιότερα κατακερματισμένων μερών της Θ. Λειτουργίας (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei), τα οποία ενώθηκαν σε μια αλληλουχία, προκειμένου να υπάρξει συνοχή. Burkholder, 2009, σελ. 191.

Από την άλλη πλευρά μπορούμε να πούμε ότι ένα μεγάλο κομμάτι της μουσικής πραγματικότητας υπήρχε και δρούσε έξω από τα κλειστά όρια της αυλής. Για παράδειγμα, όταν το 1467 ο Gilles Binchois ήταν μουσικός στην Αυλή του Καρόλου του Ριψοκίνδυνου, ο Guillaume Dufay δεν βρίσκονταν στη Φλάνδρα. Μέρος της μουσικής παραγωγής προοριζόταν για ενοριακές εκκλησίες και αδελφότητες. Στη Μπρυζ, σημαντική θέση στη μουσική πραγματικότητα του 15ου αι. κατείχε η εκκλησία του Αγίου Δονάτου, όπου είχαν διατελέσει ως Κανονικοί ο Dufay και ο Binchois, ενώ ο Obrecht ως κάντορας. Άλλο κέντρο της πολυφωνίας ήταν η πανεπιστημιακή εκκλησία της Παναγίας, ενώ μικρότερα κύτταρα δραστηριοποιούνταν σε μικρότερες ενοριακές εκκλησίες και νοσοκομεία.

Τον 15ο αι. οι περισσότεροι συνθέτες είχαν εξ' απαλών ονύχων εκπαιδευτεί σε παιδικές χορωδίες και στη συνέχεια προσλαμβάνονταν για να επανδρώσουν το μουσικό

---

[37] Ο Johannes Ockeghem (π. 1410-1497) έγραψε λειτουργίες, μοτέτα, chansons και το θεωρούμενο ως το παλαιότερο σωζόμενο Requiem. Έζησε μεταξύ Γαλλίας και Φλάνδρας με ενδιάμεσο χαρακτηριστικό του ταξίδι στην Ισπανία το 1470, ως μέλος της διπλωματικής αποστολής του Λουδοβίκου XI με σκοπό τη σύναψη γάμου μεταξύ της Ισαβέλλας της Καστίλης και του Καρόλου, αδελφού του Λουδοβίκου και δούκα της Guyenne. Χρησιμοποίησε ευρέως την τεχνική της μίμησης. Μάλιστα, δύο από τις λειτουργίες του, η *Missa ma maistresse* και η *Missa Fors seulement* βασίζονται σε δικής του σύνθεσης chanson, ενώ συνέθεσε και λειτουργίες δίχως μουσικά δάνεια. Η μουσική του χαρακτηρίζεται από μαθηματική πολυπλοκότητα και εκφραστικότητα. Brown, Stein 1996: σελ. 60-79. Ο Ockeghem ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής ανά την Ευρώπη. Μάλιστα, ενδιαφέρον ως προς την ακτίνα της δημοφιλίας του προκαλεί ένα ξύλινο κομμάτι με ένα chanson σε μορφή κανόνα, που περιλαμβανόταν στην επιχρυσωμένη stucco διακόσμηση της *grotta nuova* του studiolo της Isabella d'Este στη Μάντοβα της Ιταλίας. Ο τίτλος του chanson ήταν *Prenez sur moy (vostre exemple amoureux)* δηλ. Πάρτε με (ως παράδειγμα στον έρωτα), όπου μια έμπειρη "φωνή" υποδεικνύει στους ακολούθους της τα σκαμπανεβάσματα του έρωτα (αλλά και της μελωδίας). Alden 2010, σελ. 176. Ο αινιγματικός αυτός κανόνας παραμένει χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός μουσικού μυστικισμού, καθώς φαινομενικά δεν υπάρχει μουσικό κλειδί ώστε να καθοριστεί το τονικό ύψος της κάθε νότας. Περισσότερα γι' αυτόν τον κανόνα και αυτού του είδους μουσικής σημειογραφίας δίχως κλειδί βλ. Christoffersen 2009, σελ. 13-38.

[38] Ο Josquin des Prez ή απλώς Josquin (π. 1450-1521) υπήρξε επί των ημερών του ο διασημότερος συνθέτης θρησκευτικής μουσικής στην Ευρώπη. Αν και ελάχιστα πράγματα είναι γνωστά για τα πρώτα χρόνια της ζωής του, πιθανολογείται ότι καταγόταν από την περιοχή της Αινώ και υπήρξε μαθητής του Ockeghem. Όταν ο τελευταίος πέθανε τον Φεβρουάριο του 1497, ο Josquin συνέθεσε έναν υπέροχο θρήνο (σε ποίηση Jean Mollinet), το *La déploration sur la mort de Johannes Ockeghem (Nymphes des bois)*, όπου καλούνται διάφορες νύμφες καθώς και δεινοί μουσικοί, μεταξύ των οποίων και ο Josquin, για να θρηνήσουν "car d'Atropos les molestations vostre Ockeghem par sa rigueur attrappe", για τον Ocheghem, του οποίου η Άτροπος επιτέθηκε και αδυσώπητα τον παγίδευσε, τον "vray trèsoir de musicque", αληθινό θησαυρό της μουσικής και "vostre bon père", καλό σας (τους) πατέρα. Πολυταξιδεμένος, ο Josquin ξεκίνησε από τη Φλάνδρα για να ζήσει στο Μιλάνο, τη Ρώμη, τη Φερράρα, τη Γαλλία και να καταλήξει κοντά στη Λιλ, όπου και πέθανε. Ως αρχιμουσικός σε αυλές φημισμένων οικογενειών, όπως των Este, των Sforza και των Gonzaga συνέθεσε αριστοτεχνικά δείγματα αναγεννησιακής πολυφωνίας, όπως λειτουργίες, μοτέτα κλπ. Ενδιαφέρουσα περίπτωση αποτελεί μια λειτουργία του, η λεγόμενη *Missa Hercules dux Ferrariae*, την οποία συνέθεσε προς τιμήν του δούκα Ercole d' Este, χρησιμοποιώντας ένα πρωτότυπο μουσικό τέχνασμα-γρίφο- αντλημένο από τα φωνήεντα του ονόματος του δούκα, βάσει των οποίων ο ερμηνευτής έβρισκε και τη μελωδική γραμμή. Το τέχνασμα αυτό είναι το λεγόμενο soggetto cavato (πλήρης όρος: soggetto cavato dalle parole, δηλ. διαμορφωμένο από φωνήεντα) του οποίου εισηγητής υπήρξε ο Josquin με την εν λόγω λειτουργία. Είναι κάτι σαν πρώιμο μουσικό κρυπτόλεξο, όπου η βασική μελωδία-cantus firmus- "κείται" κάτω από τα φωνήεντα του τίτλου. Εν προκειμένω, Hercules dux Ferrariae- τα φωνήεντα: e-u-e-u-e-a-i-ae, ως εκ τούτου η γραμμή της μελωδίας διαρθρώνεται ως εξής: R**e**-**U**t-R**e**-**U**t-R**e**-F**a**-M**i**-R**e**(ae). Grout-Palisca 1988, σελ. 227.

επιτελείο των εκκλησιών και των αυλικών παρεκκλησίων. Σε κάποιους καθεδρικούς ναούς και παρεκκλήσια , οι μαθητευόμενοι διδάσκονταν όχι μόνο τραγούδι αλλά και μουσική θεωρία, γραμματική, μαθηματικά, καθώς και άλλα γνωστικά αντικείμενα. Πόλεις όπως το Καμπραί, η Μπρυζ και η Αμβέρσα ήταν φημισμένες για τη μουσική εκπαίδευση υψηλού επιπέδου που παρείχαν. Η Ιταλία θα πάρει αργότερα τη σκυτάλη της μουσικής εκπαίδευσης. Γι' αυτό, άλλωστε, πολύ φημισμένοι συνθέτες της εποχής εκείνης (Dufay, Ockeghem) προέρχονται από τη Φλάνδρα και τη Βόρεια Γαλλία. Βέβαια, οι γυναίκες ήταν σχετικά αποκλεισμένες από τη μουσική καριέρα, καθώς μόνο οι μοναχές και οι δόκιμες είχαν πρόσβαση στη μουσική διαπαιδαγώγηση (στις χορωδίες μόνο αγόρια γίνονταν δεκτά) και ορισμένες από αυτές ξεχώριζαν ως συνθέτες.[39] Άλλωστε, για πολλούς αιώνες οι γυναίκες απαγορευόταν να ψέλνουν στις εκκλησιαστικές χορωδίες, εκτός από τις μοναχές στα μοναστήρια. Αυτή η πραγματικότητα είχε τις θεολογικές της ρίζες στον Απόστολο Παύλο:[40] «*Ὡς ἐν πάσαις ταῖς ἐκκλησίαις τῶν ἁγίων, αἱ γυναῖκες ὑμῶν ἐν ταῖς ἐκκλησίαις σιγάτωσαν· οὐ γὰρ ἐπιτέτραπται αὐταῖς λαλεῖν. ἀλλ᾽ ὑποτάσσεσθαι, καθὼς καὶ ὁ νόμος λέγει*».[41]

Η μουσική στην Ευρώπη του 15ου αι. θεωρείται συνοδευτικό και όχι αυτόφωτο είδος τέχνης.[42] Παρόλο που έχουν πραγματοποιηθεί κάποιες πρώιμης μορφής ανεξάρτητες μουσικές συναυλίες στη Μπρυζ του β΄ μισού του 15ου αι, η μουσική κατά βάση προλογίζει, συνοδεύει κάποια πομπή ή κάποιο δρώμενο, αποσκοπώντας έτσι στο

---

[39] Φωτεινό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση της Βενεδικτίνης ηγουμένης Hildergard von Bingen (εικ. 7) (1078-1179). Γνωστή για τα οράματά της, η Αγία - κατά πολλά ρωμαιοκαθολικά παρακλάδια,Hildergard, παρήγε πλούσιο και πολυσχιδές έργο, που περιλαμβάνει ποιήματα, θεολογικά καθώς και ιατρικά βιβλία. Το γραπτό της έργο δημιουργεί έναν ενωτικό ιστό μεταξύ της επιστήμης, της τέχνης και της θρησκείας. Μέσω της παρατήρησης ψάχνει να αντλήσει από τα τρία ξεχωριστά πεδία, σημάδια, ώστε να κατανοήσει βαθύτερα τα υπόλοιπα. Καθιστώντας την παραβολή, την αλληγορία, τη συμβολική οπτικοποίηση και το άρρητο, ως μέσα επικοινωνίας, κοινωνεί με έναν αναπάντεχο, για τους πιο συμβατικούς, τρόπο τις ενορατικές της διηγήσεις. Η Hildergard μίλησε για την κοινωνική αδικία καθώς και την εν δυνάμει θέωση του ανθρώπου. Η μουσική της αντλεί κάποιες φορές μελωδίες από το Γρηγοριανό Μέλος, χρησιμοποιώντας διαστήματα πέμπτης ή βηματική κάθοδο. Άλλες φορές εμφανίζονται πιο «προκλητικές» μελωδικές επιλογές, όπως ξαφνικά άλματα (ασυνήθιστα έως και απαγορευμένα για την εποχή) ή μελωδικά σχήματα που υπερβαίνουν την οκτάβα. Η μουσική της έχει ως σκοπό να παρατείνει τις λέξεις, έτσι ώστε ο πιστός να διαλογίζεται πάνω στο νόημά τους. Οι ύμνοι της, τα αντίφωνα κλπ της Hildergard συνδέονται με τις λειτουργικές πρακτικές της εποχής, όμως εν γένει το έργο της είναι ιδιόμορφο, περίπλοκο και ξεχωριστό. Η πολυδιάστατη και πολυμαθής Hildergard von Bingen κατείχε σημαίνουσα θέση στον ανδροκρατούμενο κόσμο του Μεσαίωνα, έχοντας συμμετοχή σε αποφάσεις παπών, επισκόπων και βασιλέων. Το έργο της μελετήθηκε και επαναπροσλήφθηκε ποικιλοτρόπως (κοινωνικά, μουσικά, θεολογικά) τον 20 αι. Για Hildergard von Bingen βλ. Burkholder 2014, σελ. 34. Burkholder 2010, σελ. 65-66. Westermeyer 1998, σελ. 132. Bent 1980, σελ. 553-556.

[40] Wright 2015, σελ. 53.

[41] Αποστόλου Παύλου, *Προς Κορινθίους Α' Επιστολή* 14, 34-35.

[42] Westermeyer, 1998, σελ. 118.

να στρέψει τη ματιά του θεατή στο συμβάν και όχι στη μουσική αυτή καθεαυτή.[43] Επίσης, οι διάφορες ομάδες μουσικών οργάνων συνδέονταν με συγκεκριμένο πλαίσιο η καθεμιά. Για παράδειγμα, οι τρομπέτες συχνά συνδέονταν με την είσοδο των αρχηγών στις πόλεις, ενώ τα υπόλοιπα πνευστά[44] όπως πίπιζες, φλογέρες, κλπ συνδέονταν περισσότερο με την κοσμική μουσική και τον χορό. Όσον αφορά στις θρησκευτικές τελετές, όπως έχει προαναφερθεί, το εκκλησιαστικό όργανο κυρίως συνόδευε τις φωνές. Ανεξαρτήτως είδους, όμως, η μουσική ήταν το πλαίσιο ενός δρώμενου, που πολλές φορές όμως η υπαινικτική του σημασία ήταν τέτοια, ώστε να το νοηματοδοτεί.

Η τέχνη για την τέχνη είναι κάτι ασύλληπτο για την εποχή αυτή. Ο μουσικός θεωρείται λίγο πολύ ως τεχνίτης. Κανείς επίσης δε δίνει ιδιαίτερη σημασία στο υψηλό δεξιοτεχνικό επίπεδο του εκτελεστή. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο αληθινός μουσικός -musicus- είναι αυτός που διέπεται από κάποια υπερβατική συνθετική ικανότητα, είναι κατά κάποιον τρόπο ένας μουσικός φιλόσοφος, ο οποίος προσπαθεί ενορατικά να αφουγκρασθεί το θείο και να εμφυσήσει την ενέργειά του στη μουσική, ώστε να προσεγγίσει την αιτία, το "γιατί" της μουσικής.[45]

Ο χοράρχης, ο τραγουδιστής, ο οργανοπαίκτης που αντιλαμβάνονται το "πώς" της μουσικής θεωρούνται ήσσονος σημασίας,[46] "διαμεσολαβητές", ανάμεσα στον μουσικά επενδυμένο Θείο Λόγο και στο εκκλησίασμα.

Όσον αφορά στα όργανα, ανάλογα με την περίσταση, χρησιμοποιούνται και διαφορετικά. Οι τρομπέτες π.χ. έχουν συνδεθεί με τους νικητές τους οποίους πλαισιώνουν,[47] τα τύμπανα και τα φλάουτα συνδέονται περισσότερο με την κοσμική

---

[43] Strohm, 1985, σελ. 34- 37.

[44] Οι φλογέρες και γενικά τα πνευστά θεωρούνταν σύμφωνα με τη νεοπλατωνική θεωρία της εποχής, που έγινε ευρέως γνωστή τους μετέπειτα αιώνες κυρίως στην Ιταλία, όργανα άξεστα, βουκολικά, ίσως και προκλητικά, καθώς είχαν συνδεθεί είτε με τους βοσκούς και τους ακόλουθους του Διονύσου, είτε με τις παλλακίδες. Τα πιο ευγενή όργανα θεωρούνταν η viola da gamba και γενικά τα έγχορδα, η σπινέτα (μικρό είδος τσέμπαλου) (εικ. 8) και οπωσδήποτε η ανθρώπινη φωνή. Τα πνευστά στους ουμανιστικούς κύκλους θεωρούνταν άξεστα. Ίσως γι' αυτό, πολύ αργότερα, επέλεξε ο Veronese να απεικονίσει στο *Γάμο της Κανά* (εικ. 9) τον εξαίρετο αλλά υποτιμημένο ζωγράφο Jacopo Bassano να παίζει φλάουτο με ράμφος, ενώ οι σύγχρονοί του ομότεχνοι απεικονίζονται με αστικά όργανα όπως viola da gamba (Tiziano, Veronese) και lira da braccio (Tintoretto). Ο Jacopo Bassano επέλεξε να ζήσει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη μικρή πόλη, όπου γεννήθηκε και από την οποία υιοθέτησε και το όνομά του, στο Bassano. Η αποστασιοποίησή του από το πολύβουο καλλιτεχνικό κέντρο της Βενετίας ήγειρε κάποια υποτίμηση ως επαρχιώτη από τους συγχρόνους του. Τα πνευστά επίσης συνδέονταν με τη σαρκική επιθυμία και τον ερωτισμό, όπως διαφαίνεται στις *Τρεις Ηλικίες* του Tiziano (εικ. 10), όπου η νεαρή κοπέλα στα αριστερά, έχοντας αφήσει την παιδική ηλικία (δεξιά) πλησιάζει ερωτικά έναν νεαρό κρατώντας δύο φλογέρες.

[45] Westermeyer, 1998, σελ. 118.

[46] Westermeyer, 1998, σελ. 118.

[47] Strohm, 1985, σελ. 4- 7, 76, 80. Ο Φίλιππος ο Καλός διατηρούσε εκτός από το παρεκκλήσι του ορχήστρα με τρομπέτες, κρουστά, βιέλες, λαούτα, άρπα, εκκλησιαστικό όργανο και όμποε (shawm=αναγεννησιακή εκδοχή του όμποε). Την ορχήστρα αποτελούσαν μουσικοί με διαφορετικές εθνικότητες, δημιουργώντας μια διεθνή μουσική σκηνή με μεγάλη επιρροή. Burkholder, 2009, σελ. 185.

χορευτική μουσική,[48] ενώ ορισμένα όργανα εξυπηρετούν αμιγώς θρησκευτικούς σκοπούς. Σημαντικό ρόλο στη διεξαγωγή της Λειτουργίας κατέχει το εκκλησιαστικό όργανο,[49] όπως και σήμερα. Πρωταρχικό όμως ρόλο κατέχει η φωνητική μουσική,[50] η οποία θεωρείται το υψηλότερο μέσο για να συνδιαλεχθεί ο άνθρωπος με το υπερβατικό θείο.

Η μουσική τέχνη της περιόδου αυτής έχει φτάσει σε τόσο πρωτόγνωρα για την εποχή επίπεδα τελειότητας, ώστε ο Martin Le Franck, Γάλλος ποιητής των μέσων του 15ου αι. εξαίρει σε έργο του,[51] αφιερωμένο στον Φίλιππο τον Καλό, τους συγχρόνους του αρπιστές και βιολιστές, καθώς έχουν ξεπεράσει τον Ορφέα και συναγωνίζονται τους αγγέλους::[52] *Ne face on mention d'Orphée*

Dont les poetes tant escripvent
Ce n'est d'une droicte faffée
Au regards des harpeurs qui vivent
Que sy parfaittement avivent
Leurs accors et leurs armonyes
Qu'il semble de fait qu'ilz estrivent
Aux angeliques melodyes.

Εύλογη, λοιπόν, είναι η λεπτομερής και ρεαλιστική απόδοση των αγγέλων μουσικών στο *Πολύπτυχο της Γάνδης* καθώς και στο *Τρίπτυχο της Nájera*. Αναμφισβήτητα, όλη αυτή η μουσική υπερδραστηριότητα μαζί με τις θεολογικές και φιλοσοφικές ζυμώσεις που θα δούμε στη συνέχεια συντείνουν στο πολυπρισματικό αποτέλεσμα, σε ένα μυστηριακό παιχνίδι ρεαλισμού, που γεφυρώνει το γήινο με το υπερφυσικό.

Ήδη από τις απαρχές της πολυφωνίας τον 9ο αι. ως βάση -cantus firmus- πάνω στην οποία συγκροτείται το πολυφωνικό οικοδόμημα μιας θρησκευτικής σύνθεσης (λειτουργίας ή μοτέτου) συνηθίζεται να χρησιμοποιείται μια μελωδία δανεισμένη από το

---

[48] Strohm,1985, σελ. 76, 80.

[49] Άγνωστο είναι το πότε πρωτοχρησιμοποιήθηκαν όργανα στη Θ. Λειτουργία. Η Ανατολική Εκκλησία, καθώς και ορισμένες εκκλησίες, όπως η Capella Sistina, εξακολούθησαν να χρησιμοποιούν μόνο φωνές. Το μόνο σίγουρο είναι ότι το εκκλησιαστικό όργανο ήταν το πρώτο όργανο που χρησιμοποιήθηκε. Έγινε αμέσως αποδεκτό καθώς ταίριαζε θαυμάσια στη διδασκαλία μουσικών και αριθμητικών υπολογισμών, είχε αλληγορική και λογοτεχνική παράδοση και πρακτική λειτουργία, καθώς μπορούσε να γεμίζει μεγάλους χώρους με ήχο που παράγεται από σωλήνες, όπως και η φωνή. Westermeyer, 1998, σελ. 120. McKinnon, 1965, σελ. 267, 269, 275-276, 280.

[50] Westermeyer, 1998, σελ. 117- 120.

[51] *Les Champions des Dames*, αλληγορικό ρομάντσο, 1440- 42.

[52] Burkholder, 2009, σελ. 178- 179. Seebass, 2008, σελ. 31- 32.

αρχετυπικό λειτουργικό μέλος της Δυτικής Εκκλησίας, το Γρηγοριανό Μέλος.[53] (εικ. 3) Ο τενόρος (tenere=κρατώ) "κρατά" τη δοσμένη μελωδία –cantus firmus- και πάνω του διαμορφώνονται οι υπόλοιπες φωνές. Ο G. Dufay[54] όμως σπάει το μουσικό κατεστημένο του θρησκευτικού cantus firmus και τολμά να χρησιμοποιήσει κοσμική μελωδία δανεισμένη από δημοφιλή άσματα της εποχής, όπως π.χ. το *L΄homme armé*[55] ή το δικό του *Se la Face Ay Pale*[56] (χωρίς όμως εν τέλει να αλλοιώσει το θρησκευτικό άκουσμα της όλης λειτουργίας).[57]

Η μουσική του 15ου αι. έχει μια περίπλοκη παράδοση, συνυφασμένη με ιερές μουσικές θεωρίες, οι οποίες συνδέουν τη μουσική με το θείο. Μία από τις πλέον κομβικές θεωρίες του 15ου αι. είναι η εκχριστιανισμένη εκδοχή της θεωρίας της μουσικής των σφαιρών (εικ. 13). Η εν λόγω θεωρία, που επηρέασε πολύ την εικονονολογία της εποχής, έχει τις ρίζες της στον Πυθαγόρα, ο οποίος πολύ πριν από τον Πλάτωνα και τη διατύπωση της μουσικής ως «ηθικού κανόνα» που δίνει ψυχή στο σύμπαν, δίδασκε ότι οι πλανήτες κατά την περιστροφή τους παράγουν μουσικούς ήχους που συνιστούν την κοσμική αρμονία, την αρμονία των σφαιρών. Αυτή η αρμονία, που συνίσταται «εξ ανομοίων», προσεγγίζεται μόνο μέσω μαθηματικών–αριθμητικών σχέσεων.[58] Ο Πυθαγόρας είναι ο πρώτος φιλόσοφος, που συνδέει την Αστρονομία με τη

---

[53] Το *Γρηγοριανό Μέλος* αποτελεί το λειτουργικό μέλος της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας. Οφείλει το όνομά του στον πάπα Γρηγόριο τον Α΄, επίσκοπο Ρώμης (590-604), ο οποίος σύμφωνα με την παράδοση προέβη σε μεταρρύθμιση των εκκλησιαστικών ψαλμών, καθώς και του τυπικού της. Το Γ. Μ. είναι μονοφωνικό (εικ. 12), δηλ. με μία κοινή μελωδική γραμμή, και τροπικό, στηρίζεται δηλ. στους οκτώ αρχαίους ελληνικούς τρόπους (αν και οι Δυτικοί θεωρητικοί παρερμήνευσαν την κατιούσα φορά των αρχαίων ελληνικών κλιμάκων τρέποντάς τες σε ανιούσες και αλλάζοντας τη διαδοχή τους. Machlis, Forney, 1996, σελ. 71-72.

[54] Ο G. Dufay συνέθεσε το μοτέτο *Nuper Rosarum Flores για τα εγκαίνια της Santa Maria Del Fiore* στη Φλωρεντία στις 25 Μαρτίου 1436. Ο Charles Warren (Warren 1973, σελ. 92-105) παρομοίασε την ασυνήθιστη χρήση διπλού τενόρου -cantus firmus- με τη διπλή στεφάνη που χρησιμοποιήθηκε από τον Brunelleschi για τη στερέωση του τρούλου του καθεδρικού ναού. Burkholder 2009, σελ. 190.

[55] «Ο Αρματωμένος». Ανάμεσα στις ποικίλες ερμηνείες για το πού αναφέρεται αυτό το λαϊκό τραγούδι, αξιοσημείωτη είναι η άποψη ότι αναφέρεται σε μια επικείμενη σταυροφορία εναντίον των Τούρκων, με σκοπό τηη παροχή βοήθειας στην Ανατολή (Lockwood, 1980 στο The New Grove Dictionary of Music and Musicians, άποψη του Peter Phillips σε πρόλογο του 1989 για ηχογράφηση δύο λειτουργιών του Josquin De Prez). Ο Dufay μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης συνέθεσε το θρήνο *''Lamentatio sanctae matris ecclesiae Constantinopolitanae''*, ο οποίος σύμφωνα με κάποιες εικασίες ακούστηκε κατά της διάρκεια της «Γιορτής του Φασιανού», δείπνου που παρέθεσε ο Φίλιππος ο Καλός στις 17 Φεβρουαρίου 1454 στη Λίλ, για να προωθήσει μια επικείμενη Σταυροφορία στην Ανατολή μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης, ένα χρόνο νωρίτερα. Kirkman 2010, σελ. 128. Οι *'Εξι Λειτουργίες L'homme armé* της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Νάπολης (MS VI E 40), ανωνύμου συνθέτη, συνδέονται με την κηδεία του Φιλίππου του Καλού, καθώς στους κανόνες απαριθμούνται όλα τα κατορθώματά του στην πορεία του για την απελευθέρωση των Αγίων Τόπων. Για τις 6 Λειτουργίες της Νάπολης βλ. Cohen 1968.

[56] Burkholder, 2009, σελ. 192-193.

[57] Denis, 1982, σελ. 100.

[58] Ηταν κοινώς παραδεκτό, ότι τη μουσική της ουράνιας αρμονίας δεν μπορεί να τη συλλάβουν οι κοινές αισθήσεις. Ο Κικέρων στο έργο του *Somnium Scipionis* (*Το Ενύπνιον του Σκιπίωνα*) λέει: «Κάτω από αυτά (ουράνια σώματα) δεν υπάρχει τίποτα περισσότερο παρά θνητά και εφήμερα εκτός από εκείνες τις ψυχές που η

Μουσική, υποστηρίζοντας ότι στο αρμονικό και «εύτακτον» σύμπαν, τα πάντα διέπονται από απλούς νόμους, ικανούς να εκφρασθούν μέσω ακεραίων και ρητών αριθμών. Τα ουράνια σώματα, δημιουργήματα του τέλειου όντος, του Θεού, θα έχουν σφαιρικό σχήμα, μιας και η σφαίρα θεωρείτο το τελειότερο των στερεών σωμάτων. Θέτοντας στο κέντρο τη Γη, διαχώρισε τους πλανήτες από τους απλανείς αστέρες, βάσει της διαφορετικής κίνησης των πλανητών σε σχέση με τη σχετική ακινησία των αστέρων. Ο Πυθαγόρας[59], χρησιμοποιώντας μουσικούς όρους, καθόρισε την απόσταση μεταξύ των πλανητών. Επινόησε οκτάφθογγη μουσική κλίμακα με δύο κατιόντα δωρικά τετράχορδα, με οξύτερο τον ήχο του σώματος που είναι πιο κοντά στη Γη, δηλαδή τη Σελήνη και βαρύτερο αυτόν του πιο απομακρυσμένου, δηλ. του Κρόνου. Όπως στους ακόλουθους πίνακες:[60]

Πλανήτης	Ονομασία φθόγγου	Μουσικό διάστημα
Σελήνη	Νήτη	
		τόνος
Αφροδίτη	Παρανήτη	
		τόνος
Ερμής	Τρίτη	
		ημίτονον
Ήλιος	Μέση	
		τόνος
Αρης	Λιχανός	
		τόνος
Ζεύς	Παρυπάτη	
		ημίτονον
Κρόνος	Υπάτη	
		τόνος
Απλανείς Αστέρες	Προσλαμβανόμενος	

γενναιοδωρία των θεών έχουν δώσει στα παιδιά των ανθρώπων· πάνω από τη Σελήνη όλα είναι αιώνια. Όσον αφορά στη Γη, την ένατη και κεντρική σφαίρα, δεν κινείται, μα είναι το κατώτερο σημείο και προς το κέντρο της όλα τα βαριά σώματα έλκονται. […] «Τι είναι αυτός ο ήχος που γεμίζει τα αυτιά μου τόσο δυνατά και γλυκά;» -Η μελωδία, την οποίαν ακούς και η οποία, παρόλο που βασίζεται σε άνισο χρόνο, διέπεται από κανονική αρμονία, δημιουργείται από τον παλμό και την κίνηση των σφαιρών, αναμιγνύοντας οξείς με βαρείς τόνους. [..] Η υψηλότερη όλων, η ουράνια σφαίρα, με τα άστρα, εξαιτίας της πιο γρήγορης περιστροφής της κινείται παράγοντας οξεία, ψηλή νότα, ενώ η Σελήνη, όντας η χαμηλότερη, με τον βαθύτερο τόνο. […] Τώρα οι κινήσεις αυτών των οκτώ σφαιρών […] παράγουν επτά ήχους με ακριβή διαστήματα· και αυτός ο αριθμός, γενικά, είναι ο μυστικός δεσμός όλων των πραγμάτων στο σύμπαν. Και οι μορφωμένοι άνθρωποι μιμούμενοι αυτό με έγχορδα και μελωδίες έχουν ανοίξει τον δρόμο πίσω σε αυτό το μέρος, ακόμα και σαν άλλους ανθρώπους ευγενικής φύσης, που έχουν ακολουθήσει θεϊκούς σκοπούς στη ζωή τους ως άνθρωποι. Αλλά τα αυτιά των ανθρώπων έχουν κατακυριευθεί από την ένταση του ήχου κι έχουν κουφαθεί [..] και δεν δύνανται να τους αντιληφθούν, όπως δε δύνασαι να κοιτάξεις κατάματα τον ήλιο, διότι η όραση και η αντίληψή σου εξουδετερώνονται από τις ακτίνες του». Ciceronis, *De re publica*, I, 9-11.

[59] «*Μεταρσίαις (υπερκόσμιες) κόσμου συμφωνίαις*». Οι υπερκόσμιες αυτές συμφωνίες, σύμφωνα με τον Πυθαγόρα, έδιναν «*κατακορέστερον μέλος*» , δηλ. πληρέστατη μουσική. Ιαμβλίχου, *Περί Πυθαγόρειου βίου*, 938-958.

[60] Σπυρίδη 2013, σελ. 1-3.

ΣΥΜΒΟΛΟ	ΠΛΑΝΗΤΗΣ	ΔΑΚΤΥΛΙΣΜΟΣ	ΝΟΤΑ ΚΛΙΜΑΚΑΣ
α	ΣΕΛΗΝΗ	ΝΗΤΗ	ΡΕ
ε	ΕΡΜΗΣ	ΠΑΡΑΝΗΤΗ	ΝΤΟ
η	ΑΦΡΟΔΙΤΗ	ΤΡΙΤΗ ΣΥΝΗΜΜΕ-ΝΩΝ	ΣΙ♭
ι	ΗΛΙΟΣ	ΜΕΣΗ	ΛΑ
ο	ΑΡΗΣ	ΛΙΧΑΝΟΣ	ΣΟΛ
υ	ΖΕΥΣ	ΠΑΡΥΠΑΤΗ	ΦΑ
ω	ΚΡΟΝΟΣ	ΥΠΑΤΗ	ΜΙ

Οι παγανιστικές μορφές που κινούσαν τις ουράνιες σφαίρες στα πλαίσια μιας κοσμικής αρμονίας μεταμορφώνονται στις ορχήστρες των χριστιανικών αγγέλων, που επικράτησαν ως μοτίβο στην Αναγέννηση.[61] Στις *Απόκρυφες Πράξεις του Αγίου Ιώαννου του Ευαγγελιστού* εμπεριέχεται ένας ύμνος σχετικός με το θέμα:

Η Χάρις χορεύει. Εγώ θα παίξω τον αυλό.
Το νούμερο οκτώ[62] *χορεύει μαζί μας*
Το νούμερο δώδεκα χορεύει από πάνω
Όλη η οικουμένη λαμβάνει μέρος στον χορό
Όποιος δεν συμμετέχει στον χορό δεν ξέρει τι επίκειται.

Εκκλησιαστικοί Πατέρες των πρώτων αιώνων του Χριστιανισμού όπως ο Άγιος Αμβρόσιος, επίσκοπος Μεδιολάνων και ο Κλήμης ο Αλεξανδρεύς, επηρεασμένοι από τον Νεοπλατωνισμό και τον Γνωστικισμό (αν και κάποιοι υπήρξαν πολέμιοι του τελευταίου) αλλά και από τις προγενέστερες παραδόσεις του συμπαντικού ήχου του παγανιστικού κόσμου, καθώς και τις χορωδίες των αγγέλων και των Πεφωτισμένων της Βίβλου, αναφέρονται στην κοσμική αρμονία. Ο Άγιος Αμβρόσιος, επικαλούμενος τον Ωριγένη, γράφει ότι μέσα από την κίνηση των άστρων, παράγεται μια γλυκιά αρμονία. Η θεωρία

[61] Meyer- Bayer, 1971, σελ. 5.
[62] Το οκτώ και το δώδεκα κατέχουν εξέχουσα θέση στην αριθμολογία του Γνωστικισμού. Το οκτώ συμβολίζει τις επτά πλανητικές σφαίρες συν εκείνη των απλανών αστέρων. Πάνω από αυτές βρίσκεται η Σοφία ως η ανώτατη αρχή. Στο σύστημα του Βαλεντίνου, κίνημα γνωστικιστικό, πάνω από την Ogdoad και την δωδεκάδα, που συμβολίζουν τα κατώτερα και τα ανώτερα στάδια της δημιουργικής άσκησης, βρίσκεται το "*Pleroma*" (Πλήρωμα) δηλ. η θεία πληρότητα, η πληρότητα των δυνάμεων του Δημιουργού, η οποία, σύμφωνα με τον Άγιο Ειρηναίο του Λουγδούνου (103 μ.Χ. -202 μ. Χ.), πολέμιο της αίρεσης του Γνωστικισμού, περιβάλλει όλη την οικουμένη με τα δημιουργήματά Του με άφατη λαμπρότητα. Ειρηναίου, *Κατά Αιρέσεων (Adversus Haereses)* II, iv, 2. (μετάφραση στα αγγλικά από τον Phillip Schaff). Με την ανανέωση του ενδιαφέροντος κατά τον ύστερο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση για τον ερμητισμό και την ερμηνεία του, γνωστικές ιδέες προσχώρησαν κι έπαιξαν σημαντικό ρόλο σε μυστικές, νεοκαββαλιστικές, αλχημείες και άλλες πρακτικές και θεωρίες.

αυτή εμπλουτίζεται από μεταγενέστερους φιλοσόφους (Boethius, *De Musica*) και εξακολουθεί να επηρεάζει τη θρησκευτική μουσική του 15ου αι., καθώς και τις ζωγραφικές συνθέσεις. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή,[63] η μουσική υφίσταται σε τρία επίπεδα. Το ανώτερο επίπεδο είναι η *musica mundana*, η μουσική των ουράνιων σφαιρών. Το επόμενο επίπεδο είναι η *musica humana*, η μουσική του σώματος και της ψυχής και το τρίτο και χαμηλότερο επίπεδο είναι η μουσική που πραγματικά αντιλαμβανόμαστε, η *musica instrumentalis*, ένας ισχνός απόηχος των μουσικών σφαιρών, όταν κινούνται. Ενώ, λοιπόν, οι φιλόσοφοι και οι θεολόγοι διατείνονται ότι η προσέγγιση της *musica mundana* επιτυγχάνεται μόνο μέσω αριθμητικών υπολογισμών,[64] είναι ευρέως αποδεκτή η τελειοποίηση της *musica instrumentalis* ως διόδου προς την ουράνια μουσική και την κοσμική ένωση.[65] Έτσι, λοιπόν, γήινες μουσικές πρακτικές αναλογούν σε υπερκόσμιες σφαίρες, του Καλού ή του Κακού. Για παράδειγμα, το λεγόμενο τρίτονο[66] συνδεόταν με τον Σατανά και γι' αυτό τον λόγο, εκτός από το αμιγώς ηχητικό αποτέλεσμα, δεν το προτιμούσαν. Αντίστοιχα, το Καλό εκφραζόταν με ανάλογους τρόπους μουσικής θεωρίας αλλά και εικονογραφίας, κάτι που είναι πολύ έντονο στις οργανολογικές, κυρίως, επιλογές, αλλά και αλλαγές, στις οποίες προέβησαν ο Van Eyck και ο Memling στα έργα τους, για την υποβολή της θείας αρμονίας –Αγίας Τριάδας, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Ένα πολύ ενδιαφέρον παράδειγμα , που δηλώνει μουσικά και εικονολογικά την ιδέα των τέλειων συνηχήσεων σε σχέση με την Αγία Τριάδα βρίσκεται κρυμμένο μέσα στο Ευαγγελιστάριο της ηγουμένης Ούτα (Uta) (εικ. 14) (11ος αι.) του Niedenmünster της Βαυαρίας. Στο χειρόγραφο αυτό απεικονίζεται η Σταύρωση σε ένα παραλληλόγραμμο πλαίσιο. Ο σταυρός αποτελεί τον κύριο άξονα της παράστασης, ενώ δύο κύκλοι περιβάλλουν τα δύο

---

[63] Westermeyer 1998, σελ. 116- 117.

[64]Κατά τη μεσαιωνική περίοδο η μουσική διδασκόταν μαζί με την αριθμητική, τη γεωμετρία και την αστρονομία ως μέρος του Quadrivium των μαθηματικών ''τεχνών''. Westermeyer, 1998, σελ. 116- 117. Η μουσική σχετιζόταν με τα φυσικά φαινόμενα των δονήσεων και των αριθμητικών σχέσεων του διαστήματος κατά την κίνηση των σφαιρών, σύμφωνα με τον Πυθαγόρα.

[65] Η μουσική ήταν συνδεδεμένη με τη γνώση και τη διανόηση κι όχι με το συναίσθημα. Μέχρι πριν από το Διαφωτισμό δεν ήταν κυρίαρχη η άποψη ότι η μουσική «ενσωματώνει, εκφράζει και διεγείρει το ανθρώπινο συναίσθημα νιώθοντας το πάθος». Westermeyer 1998, σελ. 116- 117. Faulkner, 1996, σελ. 173- 174. Η εκκλησιαστική μουσική συνδεόταν με τον εξευγενισμό του πνεύματος, όπου τα συναισθήματα ήταν συγκρατημένα σ' ένα δεύτερο επίπεδο. Ο Faulkner θεωρεί τον Φλαμανδό Josquin Des Prez και το J.S.Bach ως από εκείνες τις φωτεινές στιγμές, όταν η διανόηση συνδυάζεται με το συναίσθημα επιτυγχάνοντας την τέλεια ισορροπία.

[66] διάστημα αυξημένης τετάρτης π.χ. φα σι. Το διάστημα αυτό θεωρείτο εξαιρετικά διάφωνο για τη μουσική θεωρία των αιώνων που εξετάζουμε (κάτι που έχει τις ρίζες του στον 9^{ο} αι. και την μουσική πραγματεία *Musica enchiriadis)*. Μάλιστα αποκαλείτο "Diabolus in Musica" (Διάβολος στη Μουσική). Denis 1983, «tritone».

ημίση του σταυρού. Στο άνω τμήμα, μαζί με τον ήλιο βρίσκεται ο Χριστός και στο κάτω, μαζί με τη Σελήνη, μορφές της Ζωής και του Θανάτου.

Το σημείο κλειδί, όμως, για την προσέγγιση μέσω της μουσικής του χειρογράφου βρίσκεται στο διάγραμμα που μοιράζεται εκατέρωθεν του άνω τμήματος του σταυρού. Το σχέδιο αυτό αποτελεί μια συμβολική απεικόνιση της μουσικής των σφαιρών και των τέλειων συνηχήσεων. Τα γράμματα πάνω από τα τετράγωνα του διαγράμματος έχουν αποκρυπτογραφηθεί ως αρχικά των εξής λέξεων: *Mors* (Θάνατος) – *Mundus* (Κόσμος)- *Infernum* (Τάρταρα)- *Vita* (Ζωή). Κάτω από τα τετράγωνα, τα νούμερα III, VI, XII αντιστοιχούν στις αναλογίες των τέλειων συνηχήσεων 1:2, 2:3 και 3:4, συμβολίζοντας την οκτάβα, την πέμπτη και την τέταρτη. Στις καμπύλες γραμμές που ενώνουν τα νούμερα υπάρχουν επιγραφές που ονοματίζουν τα αντίστοιχα μουσικά διαστήματα: *diapente* (πέμπτη), *diatesseron* (τέταρτη) και *diapason symphoniarum* (οκτάβα). Εκείνη την εποχή, αυτά τα διαστήματα θεωρούνταν "σύμφωνα" και χρησιμοποιούνταν ως σύμβολα για την Αγία Τριάδα. Κάτω από τα νούμερα είναι γραμμένα: *primus tetragon [onus]*, *perfectus*, και *cubus symphonicus*. Ο κύβος θεωρείτο ότι έχει τις τέλειες αναλογίες (τέσσερις έδρες, οκτώ ακμές και δώδεκα γωνίες) και ίσως είναι ένας υπαινιγμός στις τέλειες μουσικές συνηχήσεις.[67] Η διαπασών ενώνει τον Κόσμο με τη Ζωή, διατρέχει ως κρυμμένος άξονας το νοηματικό πλαίσιο της παράστασης και τη νοηματοδοτεί, με τον ίδιο τρόπο, με τον οποίον ο Σταυρός, εμφανέστερα, κάνει το ίδιο από εικονολογική άποψη. Η διαπασών ενώνει τον Θάνατο με την Κόλαση και τη Γη με την αληθινή Ζωή, την αρμονία των σφαιρών. Ο Χριστός, η αρμονία των σφαιρών, η τέλεια συνήχηση, βγαίνουν νικητές έναντι του "διάφωνου" Σατανά.

Η μουσική αντιπροσωπεύει τη συμπαντική αρμονία, της οποίας απόλυτος εκφραστής είναι ο Χριστός. Από το πρόσωπό του πιστεύεται πως πηγάζει η κοσμική δύναμη που διατηρεί τη σταθερότητα και την αρμονία, δύο έννοιες τις οποίες η θρησκευτική μουσική καλείται να αντανακλά στο κοινό της, καθιστώντας το κοινωνό της έκστασης της ουράνιας τελειότητας.

Κατά τη διάρκεια του 15ου αι. πολλά πράγματα έχουν αλλάξει, όσον αφορά στην εικονογραφική προσέγγιση της ουράνιας μουσικής, ίσως και χάρη στην μεγαλειώδη εξέλιξη της ζωγραφικής αλλά και της *musica instrumentalis*. Τα περίπλοκα συστήματα και διαγράμματα, όσον αφορά στην προσέγγιση των ουράνιων σφαιρών και των αγγελικών ταγμάτων, δίνουν τη σκυτάλη στον κόσμο της πολυφωνίας που έπεται, δίχως

[67] Begbie 2007, σελ. 204-206. Meyer-Baer 1971, σελ. 83-85.

η τελευταία να χάνει την πολυπλοκότητα ως έννοια. Αντιθέτως, τη διατηρεί. Απλώς, τη μετασχηματίζει, χρησιμοποιώντας πλέον όλες τις γήινες, εξελιγμένες μεθόδους, ως τρόπο προσέγγισης και ευγνωμοσύνης προς τον Δημιουργό. Πάντα, στην κάθε εποχή βρίσκει κανείς ψήγματα των αιώνων που πέρασαν αλλά άφησαν κάποιο ίχνος, σαν κάποιο αόρατο νήμα να συνδέει και να νοηματοδοτεί τον κόσμο.

ΤΟ ΜΟΤΙΒΟ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ

Ουράνιοι μουσικοί στην εικονογραφία ως συντελεστές της συμπαντικής αρμονίας

Στο προηγούμενο κεφάλαιο ασχοληθήκαμε με το μουσικό κλίμα της Φλάνδρας κατά τον 15ο αι. καθώς και με θεωρίες μουσικής φιλοσοφίας και θεολογίας, που μπορεί να αναπτύχθηκαν προγενέστερα, αλλά εμπότιζαν εννοιολογικά και εικονογραφικά τις διάφορες καλλιτεχνικές εκφάνσεις. Σε αυτό το κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με το βασικό μοτίβο που διέπει ως άξονας τα δύο έργα του Jan van Eyck και του Hans Memling, το *Πολύπτυχο της Γάνδης* και το *Τρίπτυχο της Nájera* αντίστοιχα. Πρόκειται για το μοτίβο των αγγέλων που πλαισιώνουν μουσικά τον Κύριο, κυρίως, και την Παναγία. Θα αναζητήσουμε την προέλευσή του, ξετυλίγοντας έτσι ένα φιλοσοφικό, θεολογικό και εικονογραφικό νήμα που καταλήγει στις φλαμανδικές καλλιτεχνικές εκφάνσεις του 15ου αι.

Αιώνες θρησκευτικής και κοσμολογικής εικονογραφίας διαφορετικών πολιτισμών ξεδιπλώνονται μετασχηματίζοντας μορφές και φιλοσοφίες. Από τις φτερωτές μορφές των Βαβυλωνίων,[68] έχουμε τα φτερωτά Χερουβείμ.[69] Κάπου εκεί

---

[68] Για τους Βαβυλωνίους η θρησκεία βασιζόταν στην Αστρονομία. Σύμφωνα, λοιπόν, με τη δική τους συμπαντική πρόσληψη, το σύμπαν αποτελείται από επτά ουρανούς, που αντιστοιχούν στους επτά-γνωστούς-πλανήτες. Κάθε πλανήτης κινείται πάνω σε μια σφαίρα και η σφαίρα με τη σειρά της ορίζεται από έναν θεό, με ανώτατο κυρίαρχο τον Ήλιο, συγκεκριμένα τον Ashur [*bêlu rabû* (σπουδαίος κύριος) και *ab ilâni* (πατέρας των θεών): Έτσι χαρακτήριζαν τον θεό Ashur. Στη βαβυλωνιακή εικονογραφία, ο θεός Ashur απεικονίζεται μέσα σε έναν φτερωτό δίσκο ή τροχό, κρατώντας όπλο για τους εχθρούς. Σε κάποιες περιπτώσεις σηκώνει το χέρι του για να ευλογήσει τους πιστούς. Mackenzie 1915, Κεφάλαιο 3]. Ο ιερός αριθμός για τους Βαβυλωνίους ήταν το επτά. Οι επτά πλανήτες κινούνταν πάνω σε στέρεες τροχιές, οι οποίες απεικονίζονταν ως σφαίρες ή ως σύστημα ομόκεντρων κύκλων, με τη γη στο κέντρο. Οι θεοί, οι οποίοι κινούσαν τις σφαίρες, πίστευαν ότι αλλάζουν πλανήτη ανά τακτά χρονικά διαστήματα. Αργότερα, πίστευαν ότι ο κάθε κυρίαρχος των πλανητών είχε και συγκεκριμένη ιδιοσυγκρασία, η οποία είχε και συγκεκριμένο αντίκτυπο στους ανθρώπους. Στη θεωρία αυτή, η οποία επιβιώνει ακόμη στην Αστρολογία, στηρίχθηκαν μεσαιωνικές θεωρίες. Την ίδια εποχή που πιστευόταν ότι κάθε πλανήτης είναι και βάση κάποιου θεού, υπήρχε η αντίληψη ότι αγγελιαφόροι μετέφεραν τη δύναμη του κάθε πλανήτη ή θεού στον άλλον κάθε δέκατη μέρα. Μάλιστα, η αντίληψη αυτή περί μεταφοράς κάθε δέκατη μέρα απαντάται ακόμη και σήμερα στα δεκαήμερα-δεκανούς των ζωδίων στην αστρολογία. Κάθε ζώδιο χωρίζεται σε τρία δεκαήμερα, τα οποία διέπουν επιπλέον χαρακτηριστικά, επιπρόσθετα με τα παραδοσιακά του ζωδίου του. Αυτά τα πνεύματα υπέθεταν ότι ήταν φτερωτά κι ονομάζονταν στα ελληνικά άγγελοι- αγγελιαφόροι. Meyer-Baer 1971, σελ. 8.

[69] Στη βιβλική κοσμολογία, η εικόνα της οικουμένης ήταν διαφορετική. Ο ουρανός ήταν ένας θόλος πάνω από τη γη, πάνω στον οποίον είναι τοποθετημένα τα άστρα. Στους ψαλμούς ο θρόνος του Θεού είναι τοποθετημένος στην κορυφή του θόλου, υποβαστάζεται από τα Χερουβείμ και πλαισιώνεται από τα Σεραφείμ. Κατά τη Βαβυλώνια Αιχμαλωσία (586-538 π.Χ), ο προφήτης Ιεζεκιήλ γράφει για φτερωτά πνεύματα που έχουν δύο, τέσσερα ή έξι φτερά. (εικ. 15) (*Περί δέ τοῦ ὁμοιώματος τοῦ προσώπου αὐτῶν, τά τέσσερα εἶχον πρόσωπον ἀνθρώπου, καί πρόσωπον λέοντος κατά τό δεξιόν μέρος καί τά τέσσερα εἶχον πρόσωπον βοός κατά τό ἀριστερόν, εἶχον καί τά τέσσερα πρόσωπον ἀετοῦ*. Ιεζεκιήλ, 1, 10. Αργότερα, τα *τετράμορφα* αναφέρονται και στην *Αποκάλυψη* του Ιωάννη να πλαισιώνουν τον θρόνο του Κυρίου: *καὶ ἐν μέσῳ τοῦ θρόνου καὶ κύκλῳ τοῦ θρόνου τέσσαρα ζῷα γέμοντα ὀφθαλμῶν ἔμπροσθεν καὶ ὄπισθεν· καὶ τὸ ζῷον τὸ πρῶτον ὅμοιον λέοντι, καὶ τὸ δεύτερον*

εμφανίζονται κι οι ελληνικές Σειρήνες, τις οποίες μετά ο Πλάτων χρησιμοποιεί για να κινούν τις ουράνιες σφαίρες.[70] Η θετική εκδοχή των Σειρήνων, σχετιζόμενη με τις

ζῷον ὅμοιον μόσχῳ καὶ τὸ τρίτον ζῷον ἔχον τὸ πρόσωπον ὡς ἀνθρώπου, καὶ τὸ τέταρτον ζῷον ὅμοιον ἀετῷ πετομένῳ. Ιωάννου, *Αποκάλυψις*, 4-6, 4-7.).Hill 1960, σελ. 134. Επίσης, κάνει λόγο για τα τετράμορφα. Αυτές οι μορφές έχουν τέσσερα πρόσωπα: ανθρώπου, αετού, βοδιού και λιονταριού και έχουν επηρεαστεί από τις Βαβυλώνιες προστατευτικές θεότητες (*Lamassu*) (εικ. 16) για τα τέσσερα σημεία της οικουμένης. Οι *Lammasu* ήταν ασσυριακής καταγωγής θεότητες με ανθρώπινη μορφή, πόδια βοδιού ή λιονταριού και φτερά πουλιού, παρόμοιες με τις αιγυπτιακές Σφίγγες και τις ελληνικές Άρπυιες. Συμβόλιζαν τα τέσσερα βασικά-για την εποχή-ζώδια: Ταύρος, Σκορπιός (ο αετός στην εσωτερική αστρολογία είναι σύμβολο του Σκορπιού), Λέων και Υδροχόος (άγγελος ή άνθρωπος). Symboldictionary, «Tetramorphs» σελ. 486. Οι Βαβυλώνιοι θεοί για τους ανέμους ήταν: ο Νιμούρτα (αετός), ο Νεργκάλ (φτερωτό λιοντάρι), ο Μαρδούκ (φτερωτό βόδι) και ο Ναμπού (άνθρωπος). Αργότερα, τον 2ο αι., πρώτα από τον Άγιο Ειρηναίο κι ύστερα με διάφορες παραλλαγές βασισμένες σε θεολογικές ερμηνείες από άλλους (Άγιος Ιερώνυμος, Βικτωρίνος Πεταβίου, Ιερός Αυγουστίνος κ.α) οι μορφές αυτές ερμηνεύθηκαν ως σύμβολα των τεσσάρων Ευαγγελιστών. Τα τετράμορφα κινούνται πάνω σε τροχούς, κάτι που θυμίζει τις επτά σφαίρες των Βαβυλωνίων. Στην περσική κοσμολογία της Avesta (βιβλίο με ιερά κείμενα του Ζωροαστρισμού), αν και αρχικά υποστηρίζεται η ύπαρξη τριών σφαιρών, σε μεταγενέστερη εκδοχή, πιθανώς επηρεασμένη από τη Βαβυλώνια παράδοση, αναφέρονται επτά.

[70] Η ελληνική αντίληψη της οικουμένης είναι διαφορετική. Κατά την ομηρική περίοδο, η γη πίστευαν ότι είναι ένας επίπεδος δίσκος, που περικλείεται από τον ποταμό Ωκεανό, παρόλο που κατά τον Ηράκλειτο, ο Όμηρος είχε αντιληφθεί τη σφαιρικότητα της γης [*σφαιροειδή τόν κόσμον εἶναι παρ' Ὁμήρῳ*. Ηρακλείτου, *Ομηρικά Προβλήματα*, 48, 1, 1-2. Στην Ιλιάδα, ο Όμηρος αναφέρει σε έναν στίχο, υπονοώντας μάλλον τη σφαιρικότητα της γης: *τόσσον ἔνερθ' Ἀίδεω ὅσον οὐρανός ἔστ' ἀπό γαίης*. (Τόσο πιο κάτω από τον Άδη, όσο πιο πάνω είναι ο ουρανός από τη γη). Ομήρου, *Ιλιάς*, Θ 16. Σπυρίδη 2013, σελ. 1]. Μία αντίληψη που θα επανέλθει στην κοσμολογία του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη τον 6ο αι. μ.Χ., όπως απεικονίζεται σε χειρόγραφο (εικ. 17). Ο κόσμος απεικονίζεται ως ένα βουνό που υψώνεται ως τις ανώτερες σφαίρες. Ο κύκλος που τις περικλείει αποτελείται από δώδεκα μέρη με έναν άγγελο στο καθένα. (Κοσμάς ο Ινδικοπλεύστης: έμπορος, μοναχός από την Αλεξάνδρεια, που έκανε ταξίδια μέχρι την Ινδία. Στο έργο του «Χριστιανική Τοπογραφία» περιλαμβάνει ταξιδιωτικές περιγραφές καθώς και κοσμολογικές αντιλήψεις. Cosmas Indikopleustes 2013). Οι ελληνικοί θεοί κινούνταν ελεύθερα από το ένα μέρος στο άλλο. Δεν αναφέρονται σφαίρες και τροχιές. Ο Ερμής είχε φτερωτά υποδήματα, ενώ αναφέρεται το άρμα της Ηούς να σύρεται από φτερωτά άλογα. Στο τέλος του κόσμου, πέρα από τον Ωκεανό, βρίσκονταν τα Ηλύσια πεδία, όπου πήγαιναν οι ευλογημένοι από τους θεούς μετά θάνατον. Επίσης, κάποιοι ανέρχονταν στον βαθμό του ημίθεου ή μεταμορφώνονταν σε αστερισμό. Marian 2009, σελ. 50. Οι ομηρικές ιδέες μετασχηματίστηκαν κατά την εποχή του Πυθαγόρα και, αργότερα, του Πλάτωνα. Στον Φαίδρο, ο Πλάτωνας θέτει τον κόσμο σε κίνηση και καθιστά τον Έρωτα ως κινητήρια δύναμη, που ενεργοποιεί την ψυχή προς την ανώτερη σφαίρα, αυτή των ιδεών, μιας και τα υπόλοιπα άστρα δεν κινούνται. Διαφορετική περιγραφή, όμως, μας παραδίδει στον μύθο του Ηρός στην Πολιτεία. Πλάτωνος, *Πολιτεία*, 616b-619b. Αναφέρεται ένα λαμπρό φως που διαπερνούσε ως άξονας τον ουρανό και τη γη. Εκεί υπήρχε το αδράχτι της Ανάγκης, το οποίο το κρατούσε η ίδια η Ανάγκη στο κέντρο ως η απόλυτη αρχή, η πρωταρχική αιτία της συμπαντικής τάξης, μια γεωμετρία που απαντάται και στα φλαμανδικά πολύπτυχα αιώνες αργότερα, με τον Χριστό αυτή τη φορά πρωταγωνιστή. Το αδράχτι ενσωμάτωνε στο εσωτερικό του οκτώ ομόκεντρα ημισφαίρια, τα οποία στρέφονταν με αργή κίνηση αντιστρόφως προς την κίνηση του αδραχτιού. Το αδράχτι της Ανάγκης εικονίζει τη «σφαίρα» των απλανών αστέρων και τους επτά πλανήτες. Πάνω στις τροχιές των σφαιρών κάθονταν Σειρήνες, μία στη κάθε τροχιά, οι οποίες μαζί με τις τρεις Μοίρες έψαλλαν δημιουργώντας μιαν αρμονική συνήχηση, κατά την μετέπειτα αντίληψη της musica mundana. Οι Σειρήνες μέχρι τότε συνδέονταν με τη μουσική αλλά κυρίως με μελωδίες αποπλάνησης και λαγνείας (όπως στην Οδύσσεια) και όχι με μελωδίες συμπαντικής αρμονίας. Ενδιαφέρον παράδειγμα φτερωτών μορφών ενός θρησκευτικού εικονογραφικού συγκρητισμού (Σειρήνες ή φτερωτές μορφές βαβυλώνιας προέλευσης;) που λαμβάνουν μέρος σε μια απεικόνιση της αρμονίας-μουσικής των σφαιρών, προέρχεται από το-κατεστραμμένο σήμερα από το ισλαμικό κράτος-ιερό του Μεσοποτάμιου θεού Μπελ (Βάαλ Δία) (εικ. 18, 19) στην Παλμύρα του 2ου αι. μ.Χ. Στην κεντρική σφαίρα (εικ. 20, 21) βρίσκεται ο ύψιστος θεός Μπελ και γύρω του οι υπόλοιποι έξι πλανήτες, τους οποίους περιβάλλει ο ζωδιακός κύκλος και τέσσερις φτερωτές μορφές, που μοιάζουν με Σειρήνες. Αυτή η απεικόνιση θα χρησιμοποιηθεί αργότερα στη χριστιανική εικονογραφία με κεντρική μορφή τον Χριστό σε δόξα. Meyer-Baer 1970, σελ. 45. Οι Εννέα Μούσες, παραδοσιακά, παρουσιάζονταν ως υπεύθυνες για την κοσμική

Μούσες δημιουργούν τον κρίκο για την εμφάνιση των αγγέλων, οι οποίοι πλαισιώνουν το θείο, ως απλή παρουσία αρχικά και αργότερα του αγγέλου μουσικού, που πλαισιώνει μουσικά τον Κύριο, ως τον Απόλυτο εκφραστή της θείας, κοσμικής αρμονίας.

Στην εικονογραφία των πρώτων χριστιανικών αιώνων οι άγγελοι υποβαστάζουν τη σφαίρα-«δόξα», στην οποία βρίσκεται ο Χριστός. Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η ψηφιδωτή σύνθεση του θόλου (5ος μ.Χ) από τη Ροτόντα της Θεσσαλονίκης (εικ. 22)[71] και η ψηφιδωτή οροφή από το παρεκκλήσι του Αγίου Ζήνωνα στην εκκλησία της Αγίας Πραξίδης στη Ρώμη (εικ. 23) (9ος αι. μ.Χ). Αξιοσημείωτο, επίσης, είναι το ψηφιδωτό της Ανάληψης (εικ. 24) (9ος αι. μ.Χ.) στον τρούλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, όπου δύο άγγελοι υποβαστάζουν τον Χριστό σε δόξα. Τα παραδείγματα αυτά εκφράζουν την εγγενή και μακραίωνη σύνδεση θείου, ουράνιων σφαιρών και των "υποκινητών" τους, των αγγέλων. Η παράδοση αυτή πέρασε από τον παγανιστικό κόσμο στον χριστιανικό, αρχικά στο ανατολικό τμήμα της Μεσογείου. Η βυζαντινή παράδοση, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, θα δανείσει ορισμένα μοτίβα της στη Δύση.

Άλλο εξαιρετικό παράδειγμα, δηλωτικό για το πώς τα παγανιστικά σύμβολα εισχώρησαν στη χριστιανική εικονογραφική αποτύπωση, αποτελούν δύο γλυπτά από την εκκλησία των Βησιγότθων (εικ. 25, 26) (7ος-8ος αι. μ.Χ.) στο Burgos της Βόρειας Ισπανίας. Το ένα απεικονίζει τον Ήλιο (Sol) και το άλλο τον Λυτρωτή. Ο Ήλιος αντικαταστάθηκε από τον Ιησού, που κρατά σταυρό, με αγγέλους να τον πλαισιώνουν. Ο δίσκος μέσα στον οποίον βρίσκεται ο Ήλιος, κινούμενος από τις φτερωτές μορφές θυμίζει τη δισκοειδή πόρπη από την κεντρική μορφή στο *Πολύπτυχο της Γάνδης* του Van Eyck (εικ. 56) καθώς και τα δισκοειδή μοτίβα στο άμφιο του Χριστού στο *Τρίπτυχο* του Memling (εικ. 92).

Μέχρι τον 10ο αι. μ. Χ. οι σαφείς αναφορές στην ουράνια μουσική ήταν σπάνιες στη χριστιανική τέχνη. Ανάμεσα στα έργα που απεικονίζουν αγγέλους μπορούμε να πούμε ότι συγκεκριμένες μόνο απεικονίσεις ενέχουν κάποιον μουσικό υπαινιγμό, όπως για παράδειγμα οι άγγελοι που φέρουν επιγραφές με *Τρισάγιον* από τον Άγιο

αρμονία, ενώ η καθεμία σχετιζόταν και με ένα ουράνιο σώμα. Στον μύθο του Ηρός, μάλιστα, εμφανίζεται για πρώτη φορά ο αριθμός 9 (οκτώ ουράνια σώματα-σφαίρες στο αδράχτι και η μεγάλη σφαίρα που τα περικλείει) σε αυτήν τη σύνδεση κίνησης, χρόνου και μουσικής. Αργότερα, εννέα θα ήταν και οι ουράνιες αγγελικές χορωδίες στη χριστιανική διδασκαλία.

[71] Μάλιστα, όταν το κτίσμα (αρχικά κτισμένο το 304 μ.Χ. επί Γαλερίου) αποδόθηκε στη χριστιανική λατρεία στα τέλη του 4ου αι., μετατράπηκε σε ναό των Ασωμάτων Δυνάμεων ή Αρχαγγέλων. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Τούρτα 1997, σελ. 53. Την τριπλή «δόξα» του Χριστού περιβάλλουν στεφάνι με πολύχρωμους καρπούς, πολύχρωμη ίριδα και αστέρια. Τα αστέρια αποτελούσαν κύριο εικονογραφικό στοιχείο της συμπαντικής εξουσίας του Κυρίου. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Τούρτα 1997, σελ. 63.

Απολλινάριο in Classe (εικ. 27) (6ος αι.) στη Ραβέννα και από την-κατεστραμμένη το 1922- Κοίμηση της Θεοτόκου (εικ. 28) (8ος-9ος αι.) στη Νίκαια της Μικράς Ασίας.

Τα χειρόγραφα του 10ου αι. από τον *Σχολιασμό της Αποκαλύψεως* (*Commentaria In Apocalypsin)* του Beatus, μοναχού από την ισπανική πόλη Liébana, αποτελούν πλούσια πηγή μουσικών απεικονίσεων, καθώς η Αποκάλυψη εμπεριέχει μουσικές νύξεις, πάνω στις οποίες, άλλωστε, στηρίζεται και η μουσική εικονογραφία του *Πολυπτύχου του Μυστικού Αμνού* του Van Eyck. Στην Αποκάλυψη αναφέρονται πέντε βασικές ομάδες μουσικών, που ψάλλουν ή παίζουν μουσική (κυρίως λύρα). Αυτές ήταν: τα τέσσερα ζώα, τα επτά πνεύματα, οι είκοσι τέσσερις Πρεσβύτεροι, οι εκατόν σαράντα τέσσερις Πεφωτισμένοι και άγγελοι. Σε ορισμένες παραστάσεις της *Λατρείας του Μυστικού Αμνού* (εικ. 29) η σκηνή τοποθετείται σε κύκλο, με μουσικούς να πλαισιώνουν τον Αμνό. Σε παράσταση του *Αρνίου επί του όρους Σιών* (εικ. 30), οι μουσικοί παίζουν έγχορδα όργανα, με μακρύ λαιμό, κάτι μεταξύ λαούτου και μεσαιωνικού βιολιού (fiddle) με τρεις χορδές. Οι μουσικοί κρατούν πένα (plectrum) στο δεξί τους χέρι και με το αριστερό τους παίζουν το έγχορδο. Όπως χαρακτηριστικά έχει γράψει η Kathy Meyer-Baer για τις εν λόγω παραστάσεις οργάνων: «ο καλλιτέχνης έχει προβεί σε ρεαλιστική απεικόνιση, όμως, κάποιες φορές, φαίνεται, ότι δεν έχει κατανοήσει την τεχνική και οι Πρεσβύτεροι κρατάνε τα όργανα σαν ρόπαλα».[72] Βέβαια, τα συγκεκριμένα χειρόγραφα αποτελούν τομή στην εικονογραφία, καθώς μέχρι τότε, στα σωζόμενα βιβλία της *Αποκάλυψης*, δεν υπήρχαν μουσικές απεικονίσεις παρά τη σαφή αναφορά του κειμένου.

Τον 11ο αι. συναντάμε μια πολύ ενδιαφέρουσα εικονογραφική σύνδεση των Ευαγγελιστών με την ουράνια μουσική. Στις τέσσερις κόγχες γύρω από την κεντρική πύλη του Αγίου Μάρκου στη Βενετία έχουμε ψηφιδωτές παραστάσεις των τεσσάρων Ευαγγελιστών (εικ. 31). Αυτά τα ψηφιδωτά φέρουν την επιγραφή: *Ecclesiae Christi vigiles / sunt quattuor isti / quorum dulce melos / sonat et movet udique coelos (αυτοί οι τέσσερις είναι φύλακες της εκκλησίας του Χριστού, το γλυκό τους τραγούδι αντηχεί και κινεί παντού τους ουρανούς).*

Στο τύμπανο της νότιας πύλης του αβαείου του Moissac του 12ου αι. βρίσκουμε ανάγλυφη παράσταση του Αποκαλυπτικού Μεσσία, τον οποίον πλαισιώνουν οι είκοσι

[72] Meyer-Baer 1971, σελ. 92.

τέσσερις Πρεσβύτεροι, παίζοντας έγχορδα όργανα στον τύπο του ρεμπέκ (εικ. 32, 33).[73] Από τον 12ο αι. ενδιαφέρον παρουσιάζουν, επίσης, η απεικόνιση αγγέλων που σχηματίζουν τις εννέα ουράνιες σφαίρες σε κώδικα της ηγουμένης Hildergard (εικ. 34), καθώς και οι άγγελοι μουσικοί από τον Καθεδρικό του Αγίου Ιωάννη στη Λυών (εικ. 35), οι οποίοι παίζουν ψαλτήρι, κρουστά, βιέλα και πίπιζα

Σε μικρογραφία χειρογράφου (περ. 1331) (εικ. 36) με παράσταση *Κοίμησης της Θεοτόκου* του Niccolo di Ser Sozzo Tegliacci έχουμε δύο χορωδίες αγγέλων γύρω από την Παναγία και τέσσερις αγγέλους *που π*αίζουν ψαλτήρι, λαούτο, βιέλα και όμποε. Στον *Ευαγγελισμό* των Paul και Jean de Limbourg (εικ. 37) (fol. 26r) των *Πολύ Πλούσιων Ωρών* (1412-1416) του Duc de Berry δύο ομάδες αγγέλων ψάλλουν, η μία μέσα στην εικόνα και η άλλη στο περιθώριο. Επίσης, άγγελοι παίζουν μουσικά όργανα στην κορυφή. Στη *Γέννηση* (εικ. 38), από τον ίδιο κώδικα χειρογράφων, έχουμε χορωδία αγγέλων που ψάλλουν από βιβλίο, όπως οι άγγελοι από το *Πολύπτυχο της Γάνδης* (1432) του Jan Van Eyck αλλά και από το *Τρίπτυχο της Nájera* (π. 1490) του Hans Memling, ενώ οι άγγελοι από τη *Γέννηση* του Master of Flémalle (1420) (εικ. 39) ψάλλουν τον ύμνο από πάπυρο που ξετυλίγεται.

Πολλές φορές, οι άγγελοι ψαλμωδοί βρίσκονται στους ουρανούς, περιβαλλόμενοι από σύννεφα, όπως για παράδειγμα οι ψαλμωδοί της Nájera (εικ. 92). Άλλες φορές (βλ. αγγέλους από το *Πολύπτυχο της Γάνδης* του Van Eyck στο επόμενο κεφάλαιο), παρουσιάζονται πιο εκκοσμικευμένοι, δίχως φτερά, "προσγειωμένοι" σε ένα δάπεδο ενός παρεκκλησίου. Το τρίο, ως σχήμα, ήταν πολύ σύνηθες στην εικονιστική οργάνωση των αγγέλων ψαλμωδών, επιλογή που εξηγείται από την κατά βάση τριμερή διάρθρωση των φωνών την περίοδο εκείνη.

[73] Η Kleiner συνεχίζει λέγοντας ότι «η παράσταση του Αποκαλυπτικού Μεσσία σε τύμπανα κεντρικής πύλης ναού ήταν πολύ συνήθης καθώς απηχούσε την άποψη ότι ο Χριστός είναι η θύρα προς τη σωτηρία, σύμφωνα με τον Ευαγγελιστή Ιωάννη (Κατά Ιωάννην, 10:9): «*ἐγώ εἰμι ἡ θύρα· δι᾽ ἐμοῦ ἐάν τις εἰσέλθῃ, σωθήσεται, καὶ εἰσελεύσεται καὶ ἐξελεύσεται, καὶ νομὴν εὑρήσει».* Kleiner 2004, σελ. 157.

Ορχήστρες αγγέλων

Οι απεικονίσεις αγγέλων με μουσικά όργανα είναι αρκετά πιο πολυπληθείς σε σχέση με την προηγούμενη κατηγορία, οπότε θα επιχειρηθεί μόνο μια αδρομερής ενασχόληση με το μοτίβο.

Οι αγγελικές ορχήστρες, εκτός εξαιρέσεων, προορίζονταν για να πλαισιώνουν μουσικά αλλά και οπτικά τον Κύριο καθώς και την Παναγία στην ύψιστη ουράνια σφαίρα. Άλλωστε, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Johannes Tinctoris, θεωρητικός της εποχής της Βουργουνδικής αυλής: «Εάν οι ζωγράφοι θέλουν να ζωγραφίσουν τη χαρά των ευλογημένων, ζωγραφίζουν αγγέλους με διαφορετικά όργανα».[74] Υπάρχουν περιπτώσεις αγγέλων που λειτουργούν ως φορείς θείας έμπνευσης, με τον ίδιο τρόπο που οι αρχαιοελληνικές Μούσες λειτουργούσαν ως μοχλός έμπνευσης για τους αρχαίους συγγραφείς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι άγγελοι στην αψίδα του Ιερού της Santa Maria della Rocca (εικ. 40) (περ. 1330) στην Offida της Ιταλίας. Στην παράσταση αυτή, προφήτες γράφουν τα κείμενά τους, ενώ πάνω από τον καθένα υπάρχει κι ένας άγγελος με διαφορετικό όργανο (ψαλτήρι, ρεμπέκ, λαούτο, όργανο ποζιτίφ, άρπα).

Στην τοιχογραφία της *Τελικής Κρίσης* (εικ. 41, 42) (1305-1307) του Giotto πάνω από τους Δώδεκα Αποστόλους, ένθεν κι ένθεν του παραθύρου, βρίσκονται παρατεταγμένες οι οκτώ χορωδίες των αγγέλων, ενώ η ένατη βρίσκεται πίσω από τη mandorla με τη μεγαλειώδη μορφή του Κριτή σε δόξα. Τέσσερις από τους αγγέλους σε τέσσερα σημεία της mandorla παίζουν σάλπιγγες αναγγέλλοντας την άφιξη της Ημέρας της Κρίσεως. Ορισμένοι άγγελοι κρατούν λάβαρα που γράφουν Sanctus ή αποσπάσματα ψαλμών. Αυτά τα στοιχεία μαζί με τη χορωδιακή διάταξη των αγγέλων θα παρέπεμπαν σε αναπαράσταση εκκλησιαστικών χορωδιών. Παρόλα αυτά, οι άγγελοι εδώ είναι ενδεδυμένοι με στρατιωτική εξάρτηση, ως μέλη του ουράνιου στρατού.[75]

Στη *Madonna του Belvedere* (εικ. 43) (1404) του Ottaviano Nelli di Martino[76] άγγελοι πλαισιώνουν την Παναγία σε διαφορετικά επίπεδα. Στη γήινη σφαίρα έχουμε δύο αγγέλους που παίζουν βιέλα και λαούτο, όργανα που, όπως τα περισσότερα έγχορδα κατά τη μεσαιωνική και αναγεννησιακή αντίληψη, θεωρούνταν μεν όργανα "υψηλών" δονήσεων, αλλά παρόλα αυτά δεν έπαυαν να χρησιμοποιούνται και στη

[74] Rensch 2007, σελ. 59.
[75] Ember 1989, Pl. 3.
[76] Hourihane 2012, σελ. 803.

"γήινη" διάσταση με κοσμική χροιά. Στην ανώτατη σφαίρα, το *Εμπύριο* κατά τους μεσαιωνικούς συγγραφείς, οι ουράνιες μορφές μαζί με τον Κύριο που μετέχουν στη στέψη της Παναγίας πλαισιώνονται από αγγέλους με όργανα αμιγώς θρησκευτικού και ουράνιου στίγματος, όπως το όργανο πορτατίφ και η λύρα/άρπα.

Στην *Ανάληψη της Παρθένου* (εικ. 44) (π. 1428) του Masolino,[77] η Παναγία βρίσκεται στο κέντρο πλαισιωμένη από Χερουβείμ και Σεραφείμ, με ανθρώπινη μορφή και φωτοστέφανα. Ο εξωτερικός κύκλος διαμορφώνεται από αγγέλους που φέρουν διακριτικά (ασπίδα, σκήπτρο, σφαίρα) των ταγμάτων, στα οποία ανήκουν. Στη βάση της σύνθεσης, τέσσερις άγγελοι μουσικοί κρατώντας όργανα (λαούτο, φορητό όργανο, βιέλα και ψαλτήρι) συγκροτούν το μουσικό θεμέλιο του δοξαστικού σχήματος, που απολήγει στον Κύριο.

Βορειότερα, η *Παναγία στον κήπο των ρόδων* (εικ. 45) (περ. 1440) του Γερμανού Stefan Lochner πλαισιώνεται από τέσσερις καθήμενους αγγέλους, που παίζουν λύρα, λαούτο και όργανο πορτατίφ και δημιουργούν μια ειδυλλιακή, λυρική αλλά συνάμα πανηγυρική ατμόσφαιρα προς χάριν της Παναγίας. Τα όργανα είναι ρεαλιστικά απεικονισμένα, καταδεικνύοντας για άλλη μια φορά την εξαίρετη μουσική τεχνογνωσία της εποχής.[78]

Σε μικρογραφία χειρογράφου του 1400 (εικ. 46) απεικονίζεται ο Χριστός μέσα σε κυκλική δόξα. Από κάτω υπάρχει ένα έναστρο τόξο που δηλώνει τις ουράνιες σφαίρες και τον διαχωρισμό του Χριστού από τις υπόλοιπες σφαίρες. Στις δύο άκρες του τόξου, δύο άγγελοι με ψαλτήρι και βιέλα αποτελούν τον μουσικό συνεκτικό κρίκο μεταξύ ύψιστης ουράνιας σφαίρας και των υπόλοιπων σφαιρών καθώς και του γήινου κόσμου, που συμβολίζεται στην παράσταση του εσωτερικού τόξου.

Στον *Χριστό σε δόξα στην Ουράνια Αυλή* (εικ. 47) (1423-4) πιθανόν του Fra Angelico, έργο προορισμένο για τον Άγιο Δομήνικο στο Fiesole, η ουράνια ορχήστρα απεικονίζεται σε απαρτία, με τους αγγέλους να δοξάζουν *tutti* τον Χριστό, ο οποίος βρίσκεται στην ύψιστη σφαίρα, στο ίδιο επίπεδο με τους αγγέλους μουσικούς, παρόλο που οι τελευταίοι δείχνουν αρχικά ότι είναι ιεραρχημένοι σε διαφορετικές σφαίρες. Χαρακτηριστικές είναι οι λεγόμενες «σάλπιγγες της Ιεριχούς» που κρατούν οι άγγελοι και με τις οποίες προϋπαντούν τον Χριστό, με τρόπο "παρόμοιο" με αυτόν των δουκικών πομπών.

---

[77] Buccheri 2014, σελ. 22.

[78] Για το έργο βλ. Krischel 2006, σελ., 123-160. Για τη μουσική αποτίμηση του πίνακα βλ. Ember 1989, Pl. 11.

Δύο θρησκευτικά έργα προερχόμενα από τη σχολή της Φλάνδρας του τέλους του 15ου αι., σύγχρονα δηλ. του Memling αλλά και με αισθητική που προέρχεται από τον Van Eyck, αξίζει να αναλυθούν περαιτέρω, καθώς μας παρέχουν εξαιρετικές και σαφείς, μπορούμε να πούμε, πληροφορίες τόσο για τις μουσικές πρακτικές την εποχής, για το πώς απεικονίζονται, αλλά και το πώς η απεικόνιση της μουσικής προσεγγίζει τις ουράνιες σφαίρες στην εκπνοή, πλέον, του αιώνα.

Το πρώτο παράδειγμα είναι ένας μικρός πίνακας της *Παρθένου με το Θείο Βρέφος* (εικ. 48) (περ. 1480) του Geertgen tot Sint Jans, ζωγράφου της Πρώιμης Σχολής της Φλάνδρας[79], γεννημένου πιθανώς στο Leiden. Ο Geertgen, του οποίου λίγα έργα είναι γνωστά, πέθανε σε ηλικία είκοσι οκτώ ετών στο Haarlem. Οι παλαιότερες πληροφορίες που υπάρχουν γι' αυτόν προέρχονται από τον Karel van Mander στις αρχές του 17ου αι. Ο πίνακας αποτελεί ένα ενορατικό έργο εξαιρετικής ποιητικότητας, γλυκύτητας καθώς και πρωτοτυπίας. Η Παρθένος βρίσκεται στο κέντρο μιας mandorla (αμυγδαλόσχημη δόξα) με υπέρλαμπρο, ζεστό φως να την περικλείει. Εδώ, η Παρθένος απεικονίζεται με στοιχεία της Γυναίκας από το δωδέκατο κεφάλαιο της Αποκάλυψης, η οποία σύμφωνα με το κείμενο αποκαλείται «*γυνή περιβεβλημένη τον ἥλιον*». Και συνεχίζει λέγοντας «*καὶ ἡ σελήνη ὑποκάτω τῶν ποδῶν αὐτῆς, καὶ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτῆς στέφανος ἀστέρων δώδεκα, καὶ ἐν γαστρὶ ἔχουσα ἔκραζεν ὠδίνουσα καὶ βασανιζομένη τεκεῖν. καὶ ὤφθη ἄλλο σημεῖον ἐν τῷ οὐρανῷ, καὶ ἰδοὺ δράκων πυρρὸς μέγας*».[80] Έτσι, λοιπόν, η Παρθένος ποδοπατά τον δράκο που σκόπευε *«ὅταν τέκῃ, τὸ τέκνον αὐτῆς καταφάγῃ»,* ενώ φορά στέμμα με ημισελήνους. Το Βρέφος κρατά δύο κουδουνάκια, βρισκόμενο σε ενθουσιώδη κίνηση, σαν να παριστάνει τον μαέστρο της όλης σύνθεσης. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Θωμά τον Ακινάτη στη *Summa Theologica,* ο Χριστός δημιούργησε την αρμονία των σφαιρών.[81] Γύρω τους αναπτύσσονται τρεις ομόκεντροι κύκλοι από Ασωμάτους. Ο εσωτερικός κύκλος αποτελείται από Χερουβείμ και Σεραφείμ, ο μεσαίος από αγγέλους που κρατούν τα όργανα του Πάθους και συντομογραφίες του Sanctus, ενώ ο εξωτερικός κύκλος από μια ομάδα 23 αγγέλων με

---

[80] Ιωάννου, *Αποκάλυψις*, 12.

[81] Σύμφωνα με τον Ψευδο-Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη (*De divinis nominibus* IV, 5) ο Θεός είναι «η αιτία της συνήχησης και της καθαρότητας». Ο Γρηγόριος Νύσσης λέει ότι ο Θεός εσωκλείει τη μουσική της οικουμένης καθώς και σύμφωνα με το Μάξιμο τον Ομολογητή, ο οποίος ορίζει την οικουμένη ως μουσική που εκτελείται από τον Θεό. Winternitz 1979, παραπομπή 1, σελ. 142.

μουσικά όργανα. Η ποικιλία των οργάνων που απεικονίζονται αγγίζει σχεδόν στο έπακρο το εύρος των οργάνων της εποχής εκείνης: λαούτο, όμποε (δίχως προστατευτικό κύλινδρο), κρομόρνη, hurdy-gurdy, καμπανάκια, τρομπέτες, γκάιντα, όργανο ποζιτίφ, κλαβίχορδο[82] που παίζεται από έναν άγγελο κι ο άλλος του κρατάει τις νότες, σαντούρι, clavicytherium.[83] Οπωσδήποτε, ο καλλιτέχνης δεν ήθελε να αναπαραγάγει μια κανονική διάταξη οργάνων, μια πραγματική ορχήστρα της εποχής, αν λάβουμε υπόψη ότι όλα αυτά τα όργανα δεν ακούγονταν ποτέ μαζί. Παρόμοια περίπτωση αποτελεί και το *Τρίπτυχο της Nájera*, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Επόμενο παράδειγμα από το τέλος του 15ου αι. που περιλαμβάνει έντονα και τις δύο ομάδες μουσικών είναι ο πίνακας του Φλαμανδού Master of the Saint Lucy legend *Μαρία, Βασίλισσα των Ουρανών* (εικ. 49), σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσινγκτον.[84] Ο πίνακας, που απεικονίζει την Ανάληψη και μετέπειτα τη Στέψη της Παναγίας στην ανώτατη σφαίρα, αποτελεί μια μουσική έκρηξη θρησκευτικής λατρείας. Αποτελεί μια ιδιαίτερα περίπλοκη διμερή σύνθεση, κύριος άξονας της οποίας είναι το λεπτό και ραδινό σώμα της Παρθένου κατά την Ανάληψή της. Εντύπωση προκαλεί η μικρογραφική απόδοση των λεπτομερειών, όπως τα μπροκάρ ενδύματα και τα φτερά των αγγέλων και η σχολαστικότητα με την οποία έχουν αποδοθεί οι μουσικές παρτιτούρες στα χέρα των αγγέλων. Ο πίνακας διαρθρώνεται σε δύο τμήματα, τον επίγειο κόσμο, ως μεταβατική διάσταση και την ανώτατη σφαίρα με τον θρόνο και το στέμμα, έτοιμα να υποδεχθούν την Παρθένο.

Στον επίγειο κόσμο, από τον οποίον η Παρθένος αναχωρεί, απεικονίζεται ένα τοπίο με δέντρα, κάστρα, ποτάμια και γέφυρες. Η Παρθένος στέκεται πάνω σε μια ημισέληνο όπως και στα έργα του Geertgen tot Sint Jans και του Master of the Glorification. Δύο ζεύγη αγγέλων ακριβώς από πάνω από την κεντρική μορφή ψάλλουν από ένα μονό φύλλο παρτιτούρα. Οι παρτιτούρες σε κλειδί άλτο και τενόρου εμπεριέχουν την αρχή από το Ave Regina,[85] σύνθεσης παρόμοιας με αυτήν του Walter Frye,[86] Άγγλου συνθέτη που πέθανε γύρω στο 1474. Η σύνθεση αυτή που ανήκει στο

---

[82] *Κλαβίχορδο*: Πληκτροφόρο, χορδόφωνο μουσικό όργανο, συνήθως μικρού μεγέθους και με σχετικά αδύναμο ήχο, που εμφανίστηκε τον 15° αι.

[83] *Clavicytherium*: Πρόγονος του τσέμπαλου, με όρθιο ηχείο.

[84] Ο πίνακας βρισκόταν αρχικά στο μοναστήρι της Santa Clara de Medina de Pomar στο Burgos της Βόρειας Ισπανίας. Kubies 2014, σελ. 35.

[85] Winternitz 1979, σελ. 146.

[86] Για τον Walter Frye ελάχιστα πράγματα είναι γνωστά, κυρίως εξαιτίας της διάλυσης των μοναστηριών κατά την περίοδο 1536-1540 από τον Ερρίκο VII. Την περίοδο εκείνη πολλά στοιχεία για την αγγλική μουσική των προγενέστερων ετών χάθηκαν. Οι ειδικοί εικάζουν ότι ο Frye πέρασε σχεδόν όλη του τη ζωή στην Αγγλία, σε πόλεις όπως το Λονδίνο, το Ely-πόλη κοντά στο Κέιμπριτζ και το Καντέρμπερυ. Έγραψε λειτουργίες, μοτέτα,

είδος του *cantilena motet,*[87] ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στην Ευρώπη και κυρίως στις περιοχές της Γαλλίας και της Φλάνδρας. Άλλωστε, η εν λόγω σύνθεση αποτυπώνεται και σε άλλα ζωγραφικά έργα τέχνης του 15ου αι.[88] Η παρτιτούρα του πίνακα περιέχει μια μελισματική διάρθρωση κάτω από το Ave που καταλήγει σε μια κορώνα[89]. Μετά την κορώνα η μελωδική γραμμή του cantus τραγουδάει mater regis angelorum, όπως μπορούμε να δούμε σε αυτήν τη σύγχρονη μεταγραφή της παρτιτούρας του πίνακα:

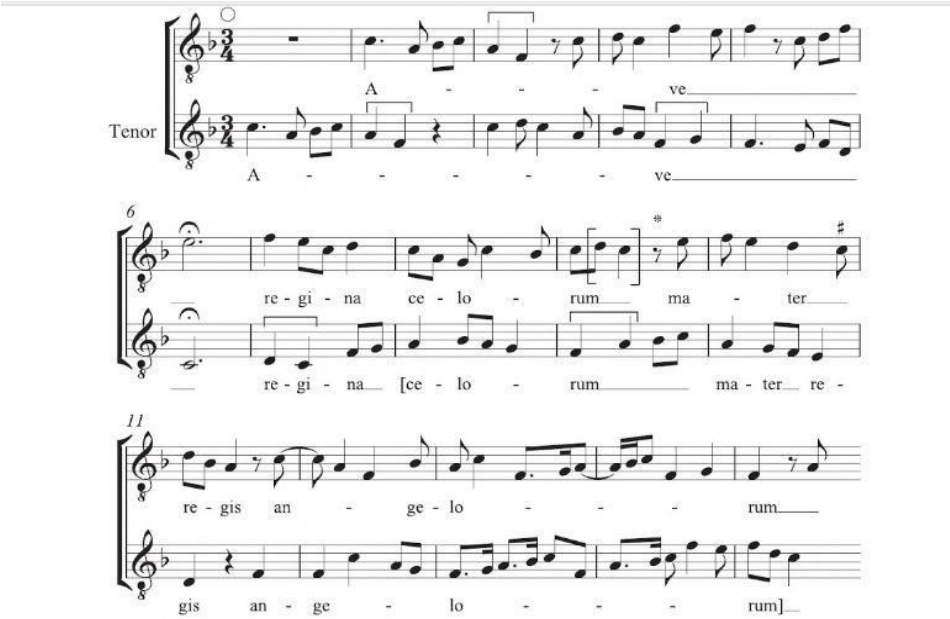
τραγούδια, rondeau (γαλλικό είδος μεσαιωνικής και αναγεννησιακής ποίησης, σαν το chanson). Μάλιστα, το rondeau του *Tout a par moy* έγινε γνωστό σε μακρινές περιοχές, όπως η Ιταλία. «Walter Frye» 1980.

[87] *Cantilena motet*: μια ελεύθερη σύνθεση που δεν βασίζεται σε προϋπάρχον υλικό, χωρίς συγκεκριμένη δομή και με περιεχόμενο που αφορά κυρίως στην Παναγία. Cumming 1999, σελ. 70.

[88] Υπάρχουν δύο αφιερωματικοί πίνακες που δείχνουν την Παναγία πλαισιωμένη από αγγέλους μουσικούς, οι οποίοι τραγουδούν το *Ave regina caelorum* του Frye από ευανάγνωστη παρτιτούρα, καθώς και μια οροφογραφία σε ένα παρεκκλήσι ενός κάστρου στην κοιλάδα του Λίγηρα. Και οι τρεις απεικονίσεις προέρχονται από την δεκαετία του 1480. Οι δύο αφιερωματικοί πίνακες αποδίδονται στον λεγόμενο Master of the Embroidered Foliage (Δάσκαλο του Κεντημένου Φυλλώματος). Carapezza 1975, σελ. 134-154. Ο ένας πίνακας (εικ. 50) βρίσκεται στο Λούβρο και ο άλλος (εικ. 51) στην εκκλησία της Παναγίας στο Polizzi Generosa στη Σικελία. Και οι δύο είχαν φιλοτεχνηθεί στη Φλάνδρα και προορίζονταν για εξαγωγή. Οι πίνακες παριστάνουν την Παναγία με το Θείο Βρέφος, πλαισιωμένους από αγγέλους ψαλμωδούς στα δεξιά και αγγέλους μουσικούς στα αριστερά. Στον πίνακα του Λούβρου τρεις άγγελοι ψαλμωδοί υμνούν την Παναγία κρατώντας ένα βιβλίο, το μικρό μέγεθος του οποίου υποδηλώνει ότι πρόκειται για chansonnier (βιβλίο με δημοφιλή chansons). Η φωνή του cantus είναι γραμμένη στην αριστερή σελίδα ενώ του τενόρου στη δεξιά. Ο άγγελος που κρατά το βιβλίο μάλλον τραγουδά το μέρος του τενόρου ενώ οι δύο άγγελοι που κοιτούν πάνω από τον ώμο του τραγουδούν τον superius. Οι μουσικοί, από την άλλη, που παίζουν βιέλα, λαούτο και φλογέρα δεν έχουν παρτιτούρα, ενώ είναι πολύ πιθανό να παίζουν τη γραμμή του τενόρου και του cantus, συνοδεύοντας τους τραγουδιστές. Αυτή η διάταξη με τραγουδιστές συνοδευόμενους από ήσυχα, μαλακά (soft) όργανα θυμίζει συναυλία αυλικής μουσικής. Αν οι μουσικοί δεν ήταν άγγελοι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουμε μια απεικόνιση μουσικού συνόλου που ερμηνεύει γαλλικό αυλικό τραγούδι.

Ο κεντρικός πίνακας του τριπτύχου στο Polizzi Generosa της Σικελίας είναι παρόμοιος σε σύνθεση με τον πίνακα του Λούβρου. Ο άγγελος στα δεξιά της Παναγίας ψάλλει από ένα ανοιχτό ειλητάριο (rotulus) το μέρος του τενόρου από το *Ave Regina caeloroum* του Frye. Πιο πίσω ένας άλλος άγγελος δείχνει να ψάλλει, πολύ πιθανόν από δική του παρτιτούρα, στην οποία είναι γραμμένη κάποια άλλη φωνή, για παράδειγμα του superius (ο άγγελος στέκεται αρκετά πιο πίσω. Έτσι, θα ήταν αδύνατο να είναι σε θέση να διαβάσει από την παρτιτούρα του πρώτου αγγέλου). Στα αριστερά της Παναγίας άλλοι δύο άγγελοι παίζουν λαούτο και φλογέρα- όργανα με γλυκό, απαλό ήχο, κατάλληλα για αυλικό τραγούδι, τα οποία ίσως συνοδεύουν παίζοντας το μέρος του τενόρου, του superius ή μιας άλλης φωνής, του κόντρα-τενόρου. Ο David Rothenberg τονίζει το γεγονός ότι ο άγγελος τραγουδάει από ανοιχτό rotulus, κάτι που υποδηλώνει ότι το μουσικό μέρος, αν και θρησκευτικού θέματος, έχει αυλικό, κοσμικό ύφος, εν αντιθέσει με τα μεγάλα υμνολόγια στη ζωγραφική του 15ου αι., τα οποία κατεξοχήν αποτελούσαν μέρος της Θείας Λειτουργίας. Rothenberg 2006, σελ. 145-147.

[89] *Κορώνα* 𝄐: μουσικό σύμβολο που σηματοδοτεί το τέλος μιας μουσικής περιόδου και υποδηλώνει τη χρονική επιμήκυνση της νότας.



Από μουσικής πλευράς θυμίζει πολύ το αντίστοιχο έργο του Frye, αν και περιέχει μερικές πιο σύγχρονές του τεχνικές μίμησης που θυμίζουν chanson[90] των δεκαετιών 1460 και 1470 συνθετών όπως ο Ocheghem και ο Binchois. Από οπτικής πλευράς, όμως, αποτελεί ένα τραγούδι, το οποίο ανυψώνεται από το γήινο πεδίο στις ανώτερες ουράνιες σφαίρες και ενώνει τους δύο κόσμους. Άλλωστε, και η ίδια η Ανάληψη της Παρθένου αποτελεί ένα μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στο γήινο και το ουράνιο. Έτσι, και η εν λόγω σύνθεση απαντάται ευρέως, από βιβλία με chansons μέχρι προσευχητάρια και αφιερωματικούς πίνακες μέχρι οροφές παρεκκλησίων γεφυρώνοντας έτσι το αυλικό και το κοσμικό με το ουράνιο και το θείο.[91]

Στην οριοθετημένη ανώτερη σφαίρα η Αγία Τριάδα πλαισιώνεται από ένα σύνολο αγγέλων μουσικών, το οποίο αποτελείται από έντεκα ψαλμωδούς στα αριστερά και έξι αγγέλους που παίζουν όργανα στα δεξιά. Κοιτώντας από πάνω προς τα κάτω οι άγγελοι παίζουν τα εξής όργανα: τρεις φλογέρες, λαούτο, σαντούρι και άρπα, μαλακά όργανα δηλαδή, εκφράζοντας έτσι την ουράνια γαλήνη. Οι συγκεκριμένοι άγγελοι δεν

[90] Ο γαλλικός όρος *chanson* αναφέρεται γενικά σε μουσικό έργο που περιέχει στίχους. Συνήθως είναι πολυφωνικό και κοσμικού χαρακτήρα. Στη μουσική υπάρχουν διάφορες κατηγορίες chansons όπως το μονοφωνικό τραγούδι των μεσαιωνικών μενεστρέλων, το αυλικό chanson των μεσαιωνικών *τρουβέρων* (μουσικοί της Βόρειας Γαλλίας με επικό στιχουργικό και μελωδικό χαρακτήρα, σε αντίθεση με τον ευγενή και λυρικό χαρακτήρα των *τροβαδούρων* της Προβηγκίας), το βουργουνδικό chanson του 15ου αι. με κυριότερους εκπροσώπους τους Guillaume Dufay και Gilles Binchois και αργότερα τους Johannes Ockeghem και Josquin des Prez στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αι. Πολύ μετέπειτα απαντάται το λεγόμενο μοντέρνο chanson των Claude Debussy, και Gabriel Fauré και, αργότερα, του Francis Poulenc που εκτείνεται από το 1880 μέχρι και το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Τέλος, η παράδοση του *chanson* φθάνει και μεταπολεμικά, ως παρακλάδι της ευρύτερης "ποπ" μουσικής, στις μουσικές της Édith Piaf, του Charles Aznavour, του Léo Ferré και της Dalida, ως δημοφιλές τραγούδι με ιδιαίτερη έμφαση στον στίχο. Dobbins, "Chanson".

[91] Rothenberg 2011, σελ. 150, 152.

δείχνουν να έχουν καμία σχέση με τους αγγέλους που παίζουν δοξαστικά και δυναμικά στη γήινη σφαίρα πλαισιώνοντας την Παναγία, προτού ανέλθει στους ουρανούς. Παρόμοια και οι ψαλμωδοί της ουράνιας σφαίρας παρουσιάζουν διαφορές με τους τέσσερις αγγέλους με τη μονή παρτιτούρα που ψάλλουν Ave Regina caelorum. Σε αντίθεση με τους τελευταίους οι ψαλμωδοί της ουράνιας σφαίρας, χωρισμένοι σε δύο ομάδες, ψάλλουν από ένα μεγάλο υμνολόγιο, το οποίο στηρίζεται σε ένα αναλόγιο. Τα υμνολόγια συνήθως σχετίζονταν με παρτιτούρες είτε Γρηγοριανού Μέλους είτε έργων εξελιγμένης πολυφωνίας 15ου αι. που ερμηνεύονταν από χορωδίες, ενώ τα μονά φύλλα περιείχαν δημοφιλή chansons.

Σε αντίθεση με τα μονά φύλλα παρτιτούρας της γήινης διάστασης που είναι ευκρινώς και σχολαστικά αποτυπωμένα, το μουσικό κείμενο του υμνολογίου στην ανώτερη σφαίρα είναι μερικώς, μόνο, διακριτό. Παρόλα αυτά είναι δυνατόν να συναχθεί κάποιο συμπέρασμα, όσον αφορά στη διάταξη των φωνών:[92]

Αριστερή σελίδα	Δεξιά σελίδα
Altus	Cantus
Bassus	Tenor (Cantus Firmus)

Υπάρχει, λοιπόν, ένας μουσικός διαχωρισμός ανάμεσα στις δύο διαστάσεις, τη γήινη και την ουράνια. Η μουσική του γήινου κόσμου είναι ένα cantilena motet με κοσμικό ύφος, ενώ η μουσική του ουράνιου κόσμου είναι κατά πάσα πιθανότητα τετραμερής πολυφωνία, κατάλληλη για τις επίσημες θρησκευτικές Λειτουργίες. Ο μουσικός διαχωρισμός "χρωματίζει" επίσης και τον λατρευτικό διαχωρισμό που απορρέει από τις μουσικές επιλογές. Κατά τη διάρκεια του μεταβατικού σταδίου της Ανάληψης της Παναγίας, όσο βρίσκεται ακόμη στη γήινη, ανθρώπινη διάσταση, λογικό είναι να ακούγεται ένα θρησκευτικό τραγούδι κοσμικής χροιάς, όπως το Ave Regina caelorum, το οποίο άλλωστε διαμηνύει στον κόσμο, πως η Παναγία θα ανακηρυχθεί Βασίλισσα των Ουρανών. Όταν όμως η Παναγία μεταβεί στην ουράνια σφαίρα της πλήρους αρμονίας κι ενθρονιστεί, μόνο κάτι ανώτερο, υψηλό κι εξελιγμένο όπως οι πολυφωνικές πρακτικές του τέλους του 15ου αι. επαρκούν για να εξυμνήσουν το άφατο και το ύψιστο και να παραστούν μπροστά στην Αγία Τριάδα.

[92] Rothenberg 2011, σελ. 157.

ΤΟ ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΗΣ ΓΑΝΔΗΣ

Ο Jan Van Eyck και το *Πολύπτυχο της Γάνδης*

Ο Jan Van Eyck γεννήθηκε στο Maaseik της επαρχίας του Λιμβούργου στην περιοχή της Φλάνδρας γύρω στα 1390. Λίγες πληροφορίες έχουμε για τις πρώτες δεκαετίες της ζωής του. Από τον Οκτώβρη του 1422 ως τον Ιανουάριο του 1425 βρίσκεται στη Χάγη, στην Αυλή του κόμη της Ολλανδίας Ιωάννη της Βαυαρίας. Μετά το θάνατο του κόμη, ο Van Eyck μετακομίζει στην Μπρυζ και προσλαμβάνεται στην Αυλή του Φιλίππου του Καλού, Δούκα της Βουργουνδίας, όπου υπηρετεί ως αυλικός ζωγράφος και ως διπλωματικός ακόλουθος. Εκεί έρχεται σε επαφή με άλλους σπουδαίους ζωγράφους της γενιάς του, όπως ο Robert Campin και ο Rogier van der Weyden καθώς και με σπουδαίους μουσικούς. Η φήμη του εξαπλώνεται τόσο ώστε ο Vasari να τον θεωρεί εφευρέτη της ελαιογραφίας.[93]

Ως μέλος της Αυλής του Φιλίππου του Καλού πηγαίνει στη Λισαβόνα, επιφορτισμένος να προλειάνει το έδαφος για το γάμο του Δούκα με την Ισαβέλλα της Πορτογαλίας. Ο Δούκας τού αναθέτει να ζωγραφίσει ένα πορτραίτο της μέλλουσας γυναίκας του, προκειμένου να μορφώσει άποψη για την εικόνα της. Ως ζωγράφος στην Αυλή του Φιλίππου αμείβεται ετησίως με 100 λίρες, ποσό καθόλου ευκαταφρόνητο για την εποχή. Εκεί παραμένει μέχρι το θάνατό του το 1441.

Ως πρόδρομος του Jan πολλές φορές αναφέρεται ο Hubert Van Eyck, ο φερόμενος ως ο μεγαλύτερος αδερφός του. Η σημαντικότερη απόδειξη της ύπαρξης του Hubert είναι μια όχι ιδιαίτερα αξιόπιστη επιγραφή που αναγράφεται στην κορνίζα του πολύπτυχου της Γάνδης και αναφέρει πως «ο ζωγράφος Hubert Van Eyck, τον οποίον κανείς δεν ξεπερνούσε, το ξεκίνησε˙ ο δεύτερος, καλύτερος στην τέχνη, Jan, το ολοκλήρωσε κατά παραγγελία του Jodocus Vijdt και σε προσκαλεί με τα λόγια αυτά στις 6 Μαΐου να συλλογιστείς τι ακριβώς έχει γίνει.[94] Ο Hubert, όντας είκοσι χρόνια μεγαλύτερος, γίνεται το βάθρο πάνω στο οποίο στηρίζεται η καλλιτεχνική εξέλιξη του Jan.

Κομβικό έργο και για τα δύο αδέρφια αποτελεί αναμφίβολα το πολύπτυχο του Μυστικού Αμνού, το οποίο βρίσκεται στον καθεδρικό ναό του Saint Bavo στη Γάνδη. Αποκρυπτογραφώντας την επιγραφή, οι ρωμαϊκοί αριθμοί συνθέτουν τη χρονολογία

[93] Borchert, 2008, 92-94.
[94] Σμιθ 2005, σελ. 164.

ολοκλήρωσης του έργου, 1432.[95] Ακόμη και σήμερα παραμένει μυστήριο ποια τμήματα του πολύπτυχου φιλοτέχνησε ο κάθε ένας από τους αδελφούς Van Eyck.

Ως χορηγοί παρουσιάζονται οι Jodocus Vidjt και η Lysbette Borluut, μέλη πλούσιας οικογένειας πατρικίων με έντονη φιλανθρωπική δραστηριότητα. Το πολύπτυχο δεσπόζει στο μικρό χώρο του παρεκκλησίου. Ίσως να κινήθηκαν ως νεόπλουτοι και ήθελαν πανηγυρικά να δηλώσουν το ύψος των οικονομικών τους δυνατοτήτων. Το πολύπτυχο μπορούμε να πούμε ότι διέπεται από μια αυστηρή θεολογία, η οποία πέρα από τις προσωπικές τάσεις του καλλιτέχνη που εκείνη την εποχή ήταν κατά πολύ καθοδηγούμενες, ήταν οπωσδήποτε αποτέλεσμα μιας κατευθυντήριας γραμμής. Ο Harbison θεωρεί ότι ο χορηγός άσκησε ιδιαίτερη επιρροή στο θεολογικό υπόβαθρο του πίνακα, με συνέπεια ένα συντηρητικό θρησκευτικό αποτέλεσμα που δεν εμφανίζεται στα μετέπειτα έργα του. Ο καλλιτέχνης προβαίνει σε απεικόνιση της εκκλησιαστικής ιεραρχίας μαζί με κοσμικές δυνάμεις όπως οι δικαστές και οι ιππότες του Χριστού, η οποία εμμέσως εξυπηρετεί την εικόνα που ο χορηγός θέλει να προβάλει, δεδομένης αφενός της κοσμικής ιδιότητάς του -μάλιστα διετέλεσε δήμαρχος για μια περίοδο- και αφετέρου του δημόσιου χαρακτήρα που έχει το πολύπτυχο.[96] Ο Van Eyck σύμφωνα με ατεκμηρίωτη ταξιδιωτική εμπειρία περιηγητή φιλοδωρήθηκε με 600 επιπλέον κορώνες.

Εκτός από το πολύπτυχο, το οποίο θα μας απασχολήσει στη συνέχεια, ο Van Eyck φιλοτέχνησε μια σειρά έργων, ανάμεσα στα οποία εξέχουσα θέση κατέχουν *ο Άνδρας με το τουρμπάνι*, όπου πρώτη φορά βλέπουμε να αναγράφεται η επιγραφή "Als ich kann",[97] *η Παναγία της Lucca*, *η Παναγία του καρδιναλίου Rolin*, *η Παναγία και ο Χριστός του Κανονικού van der Paele*, *το ζεύγος Arnolfini*, καθώς και οι αινιγματικές ως προς τη γνησιότητά τους πρώιμες μικρογραφίες από τις «*Ώρες*» του Τορίνου.

Ο Van Eyck, καλλιτέχνης ρηξικέλευθος, αποτέλεσε τομή στην ζωγραφική της Βόρειας Ευρώπης. Με ένα τολμηρό πέταγμα, άφησε πίσω του τη μεσαιωνική παράδοση, για να λαμπρύνει τη φλαμανδική ζωγραφική της Αναγέννησης.

---

[95] Σμιθ 2005, 164-165.
[96] Harbison, 2012, σελ. 195, 197.
[97] Borchert, 2008, σελ. 94.

Περιγραφή του πολύπτυχου

Προτού όμως προβούμε σε ανάλυση των επιμέρους σημείων του πολύπτυχου με τους μουσικούς, μια σύντομη περιγραφή της θεματολογίας καθίσταται αναγκαία, για να ενταχθεί το επιμέρους, νοηματικά, στο εικονολογικό όλον.

α) Το πολύπτυχο κλειστό (εικ. 52)

Το πολύπτυχο της Γάνδης, πολύ σχηματικά, αποτελεί μία σύνοψη της Καινής Διαθήκης. Η εξωτερική του όψη με τον Ευαγγελισμό να απεικονίζεται στην κεντρική ζώνη λειτουργεί ως "πρελούδιο", ως εισαγωγή, για να μεταφερθούμε στο ανοιχτό πια πολύπτυχο, το οποίο, όπως και άλλα όμοιά του, άνοιγε συνήθως σε ειδικές περιπτώσεις, π.χ. τις ημέρες των μεγάλων εορτών. Στο βάθος της σκηνής του Ευαγγελισμού παρατηρείται μια καθημερινή άποψη της πόλης -το τυπικό άνοιγμα προς τον έξω κόσμο- που χαρακτηρίζει την τέχνη των Φλαμανδών. Πάνω από τον Αρχάγγελο Γαβριήλ και την Παρθένο αντίστοιχα απεικονίζονται οι προφήτες Ζαχαρίας και Μιχαίας. Ανάμεσά τους, οι δύο Σίβυλλες, η Ερυθραία και η Κυμαία. Στην τελευταία ζώνη, σε κόγχες, απεικονίζονται οι δύο δωρητές του, ο Jodocus Vidjt και η γυναίκα του, Lysbette Borluut, στραμμένοι σε στάση προσευχής προς τις δύο grisaille απεικονίσεις τού Ιωάννη του Προδρόμου και του Ευαγγελιστή Ιωάννη[98].

β) Το πολύπτυχο ανοιχτό (εικ. 53)

Αν το κλειστό πολύπτυχο είναι η ουβερτούρα, η εισαγωγή δηλαδή της Καινής Διαθήκης, τότε η μεγαλειώδης σύνθεση στο εσωτερικό είναι το φινάλε, η απεικόνιση της λατρείας του Μυστικού Αμνού, η οποία αναπαριστά το αντίστοιχο χωρίο της Αποκάλυψης. Η σεμνή και πραεία ατμόσφαιρα του κλειστού ρετάμπλ έρχεται τώρα σε πλήρη αντιδιαστολή με τη λάμψη και την ευφορία των συνθέσεων του ανοιχτού.

Ανοιχτό το πολύπτυχο διαιρείται σε δύο οριζόντιες ζώνες, συμβολίζοντας αντίστοιχα τον ουρανό και τη γη, όπου λαμβάνει χώρα η λατρεία του Μυστικού Αμνού.[99] Το κεντρικό τμήμα του επάνω μέρους συνιστά ένα μοτίβο βυζαντινής Δέησης

[98]Borchert 2008, 21, 24, 26.

[99] Ενδιαφέρον έχει το αστρονομικό υπόβαθρο του Αμνού ως ιερού ζώου. Για τους Βαβυλωνίους, των οποίων βάση της θρησκείας ήταν η αστρονομία, ο κάθε αστερισμός είχε δύναμη ανάλογη με την απόστασή του από τον

(εικ. 54, 55).[100] Εκεί δεσπόζει η μορφή του ένθρονου Θεού με ένδυμα Αρχιερέως και τριπλή παπική τιάρα (εικ. 56).[101] Ο Παντοκράτορας ευλογεί με το δεξί του χέρι και με το αριστερό κρατάει σκήπτρο, σύμβολο του κοσμοκράτορα. Η δισκοειδής πόρπη μπορεί να εκληφθεί ως σύμβολο του κόσμου. Τα χρυσά ομόκεντρα τόξα που σχηματίζονται πίσω από τον Κύριο εν είδει φωτοστέφανου φέρουν την επιγραφή: *Hic est Deus potentissimus propter divinam maiestatem. Summus omnium optimus propter dulcedinis bonitatem. Remunerator liberalissimus propter inmensam largitatem* (Αυτός είναι ο Θεός ο παντοδύναμος χάρη στην μεγαλειότητά Του. Υψιστος όλων ανώτατος χάρη στη γλυκύτητα και την καλοσύνη Του. Αυτός που αμείβει με ύψιστη ελευθερία χάρη στην απέραντη γενναιοδωρία Του). Στα πόδια Του κείτεται ένα στέμμα (εικ. 57), σύμβολο της κοσμικής εξουσίας που υποτάχθηκε στην ιερή κυριότητα του θείου. Στο βάθρο κάτω από τα πόδια Του υπάρχουν οι επιγραφές: *Vita sine morte in capite* (Ζωή χωρίς τον θάνατο επί της κεφαλής), *Iuventus sine senectute in fronte* (Νεότητα χωρίς ηλικία μπροστά), *Gaudium sine merore a dextris* (Χαρά δίχως λύπη εκ δεξιών) και *Securitas sine timore a sinistris* (Ασφάλεια δίχως φόβο εξ' αριστερών).[102] Στο ύφασμα πίσω Του είναι απεικονισμένα διάφορα ευχαριστιακά σύμβολα, όπως ο πελεκάνος (εικ. 58)[103] και το κλήμα, σύμβολα της προσφοράς Σώματος και Αίματος κατά τη Θεία Ευχαριστία[104]. Αριστερά η Παρθένος βυθισμένη στο ανάγνωσμά της και δεξιά Ιωάννης ο Βαπτιστής καθιστός. Ο κεντρικός κατακόρυφος άξονας με την κεντρική μορφή της Δέησης και το περιστέρι (εικ. 59), λουσμένο σε θείο φως, συνοψίζουν την τριαδική αρχή.[105]

Στα φύλλα του πολύπτυχου παρατηρεί κανείς αριστερά τη χορωδία των αγγέλων και δεξιά την ορχήστρα, τα δύο ταμπλό που κατεξοχήν θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια. Στα άκρα της επάνω ζώνης βλέπουμε τις μορφές του Αδάμ και της Εύας , στις

Ήλιο, τον υψηλότερο θεό (Ashur). Το 2800 π.Χ ισχυρότερος αστερισμός ήταν ο Ταύρος, γι' αυτό και ο Ταύρος ήταν το Ιερό ζώο. Μετά το 2800 π.χ. ο Κριός έγινε ο κοντινότερος αστερισμός. Έτσι, λοιπόν, για τους κατοίκους της Ur και της Βίβλου, το κριάρι ή εναλλακτικά ο Αμνός έγινε το Ιερό ζώο όχι μόνο στην Έξοδο αλλά και στα Ευαγγέλια και την Αποκάλυψη. Meyer-Baer, 1971, σελ. 7.

[100] McNamee 1998, σελ. 3.

[101] Η ταύτιση της κεντρικής μορφής είναι αβέβαιη. Έχει διατυπωθεί ότι ίσως είναι η μορφή του Θεού είτε του Χριστού είτε η τριαδική σύνοψη, όπως ισχυρίζεται η Dhanens, στηριζόμενη στην τριπλή τιάρα. Dhanens,,1980, σελ. 106.

[102] Ridderbos 2005, σελ. 48.

[103] Ὥσπερ πελεκὰν τετρωμένος τὴν πλευράν σου, Λόγε, σοὺς θανόντας παῖδας ἐζώωσας ἐπιστάξας ζωτικοὺς αὐτοῖς κρουνούς» (Ἐγκώμ., β΄ στάσις).

[104] McNamee, 1998, σελ. 93.

[105] Borchert, 2008, σελ. 21.

οποίες αποδίδονται ωμά και ρεαλιστικά οι ανθρώπινες ατέλειες.[106] Στις εσοχές πάνω από τον Αδάμ και την Εύα, η προσφορά του Άβελ και του Κάιν και η αδελφοκτονία τους αντίστοιχα.

Το κεντρικό τμήμα της κάτω ζώνης απεικονίζει τη λατρεία του Μυστικού Αμνού μαζί με τη σύναξη των αγίων.[107] Ο Αμνός της Αποκάλυψης πάνω σε θυσιαστήριο (εικ.60) περιστοιχίζεται από αγγέλους με θυμιατά και σύμβολα του Πάθους· γύρω απ' αυτούς ομάδες προφητών και μεγάλων μορφών της αρχαιότητας στα αριστερά και από την άλλη πλευρά οι απόστολοι και οι μάρτυρες. Στο πίσω μέρος από τ' αριστερά ξεπροβάλλουν οι ομολογητές και από τα δεξιά οι παρθένες,[108] ενώ στο βάθος διακρίνεται η «Νέα Ιερουσαλήμ».[109]

Στα φύλλα, διακρίνει κανείς, αριστερά δύο ομάδες ιππέων, οι αδέκαστοι δικαστές και οι ιππότες του Χριστού και δεξιά, οι ερημίτες και οι προσκυνητές με οδηγό τον Χριστό Άτλαντα.[110]

---

[106] Σμιθ 2005, σελ. 166.
[107] *chori beatorum*, μυστική σύναξη των Αγίων Πάντων. Borchert, 2008, σελ. 17.
[108] Denis 1982, σελ. 58, 61.
[109] *καὶ ἡ πόλις οὐ χρείαν ἔχει τοῦ ἡλίου οὐδὲ τῆς σελήνης ἵνα φαίνωσιν αὐτῇ· ἡ γὰρ δόξα τοῦ Θεοῦ ἐφώτισεν αὐτὴν καὶ ὁ λύχνος αὐτῆς τὸ ἀρνίον*. (Αποκάλυψις, 21:23).
[110] Denis, 1982, σελ. 66.

Οι άγγελοι μουσικοί

Ξεχωριστής ομορφιάς και σημασίας είναι τα δύο τμήματα με τους αγγέλους μουσικούς (εικ. 61, 62). Αποτελούν ζωγραφικές απεικονίσεις των επιγραφών στο κάτω μέρος των πινάκων *MELOS DEO, LAUS PERHENNIS, GRATIARUM ACTIO* (=ύμνος στον Θεό, αιώνια δοξολογία, ευχαριστία) και *LAUDATE EUM IN C(H)ORIS ET ORGANO* (=αινείτε αυτόν εν χορδαίς και οργάνω),[111] επιγραφή αντλημένη αυτούσια από τον 150ο Ψαλμό, που παραθέτει εκστατικά τους τρόπους εξύμνησης του θείου. Οι δύο συνθέσεις, παρά τη νατουραλιστική τους απόδοση, υποκρύπτουν έναν ολόκληρο κόσμο μυστικής θεολογίας και μουσικής έκστασης, στον οποίον μας μυούν. Αναλύοντας ξεχωριστά τον κάθε πίνακα θα ερμηνεύσουμε τα μοτίβα, τα κρυμμένα σύμβολα, τον ρόλο της μουσικής στη θρησκευτική μυσταγωγία, καθώς και την ιδεολογική ενσωμάτωση των αγγέλων μουσικών στο πολύπτυχο.

Σύνηθες μοτίβο του εικονογραφικού προγράμματος της Δυτικής Εκκλησίας, επηρεασμένο από τη βυζαντινή εικονογραφία, αποτελεί το μοτίβο των vested angels, των αγγέλων δηλαδή με πολυτελή ενδύματα της αυτοκρατορικής αυλής, που φρουρούν τον θρόνο του Χριστού Παντοκράτορα (εικ. 63, 64) ή με ιερατικά άμφια ως μέλη της Θείας Λειτουργίας (εικ. 65). Η χρήση του μοτίβου υπηρετεί την έκφραση της βασιλείας και θεότητας του Κυρίου, δημιουργώντας παράλληλα ατμόσφαιρα δέους και μυστηρίου.[112]

Οι άγγελοι απεικονίζονται χωρίς φτερά και ως κληρικοί, ενδεδυμένοι με πολυτελή φαιλόνια. Πλαισιώνουν φαινομενικά τη Δέηση αλλά κυρίως την Ιδέα του Θεού ως Αρχιερέως που προσφέρει τη θυσία Του. Δημιουργούν έτσι μαζί με το τρίπτυχο της Δέησης μια εκδυτικοποιημένη εκδοχή της βυζαντινής Θείας Λειτουργίας. Οι άγγελοι είναι οι κληρικοί και ο Θεός ο Μέγας Αρχιερέας. Τα διάφορα σύμβολα στην απεικόνιση του Αρχιερέως που αναφέραμε (πελεκάνος, κλήμα), καθώς κι εκείνα στην απεικόνιση των ιερατικά ενδεδυμένων αγγέλων, που θα αναλύσουμε παρακάτω, συγκλείνουν στην εξής διαπίστωση: η Δέηση με τη μορφή του Θεού Αρχιερέως μαζί με την απεικόνιση της

---

[111] Pächt, 1999, σελ. 124. Armiraglio, 2006, σελ. 76.

[112] Το μοτίβο του vested angel [του αγγέλου δηλ., ο οποίος απεικονίζεται ενδεδυμένος με ιερατικά άμφια ως συντελεστής κάποιας θρησκευτικής τελετής και κυρίως της Αιώνιας Λειτουργίας (Eternal Liturgy)] δεν ήταν σύνηθες στη Φλάνδρα μέχρι το τέλος του 14ου αι. Με το εμπόριο και τις Σταυροφορίες μοτίβα της βυζαντινής εικονογραφικής παράδοσης εισχωρούν στο εικονογραφικό πρόγραμμα της Δ. Εκκλησίας. McNamee, 1998, σελ. 43- 44. Harbison, 1995, σελ. 102.

Θείας Λειτουργίας και τη θυσία-προσφορά του Μυστικού Αμνού αποτελούν μια σύνοψη της Θείας Ευχαριστίας.[113] Οι άγγελοι παρίστανται ως κληρικοί πλαισιώνοντας μουσικά τον Αρχιερέα.

Τα πρόσωπά τους δεν διαφέρουν κατά πολύ, αλλά παρουσιάζονται ως παραλλαγές της ίδιας μορφής. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί την τεχνική του φωσφορίζοντος λαδιού (λάδι και βερνίκι) προκειμένου να αποδοθεί πειστικά η υφή του υλικού του εντυπωσιακού μπροκάρ των αμφίων, του ξυλόγλυπτου αναλογίου, του καλλιγραφικού υμνολογίου και των κοσμημάτων στα διαδήματα και τα οράρια. Στην αριστερή σύνθεση ο δεξιός άγγελος στο οράριό του (orare=προσεύχομαι, μακριά ταινία υφάσματος που φορούν οι διάκονοι), έχει μια σειρά από απεικονίσεις του ιερού προσώπου του Χριστού (εικ. 66), που θυμίζει το πρόσωπό Του στο έργο *Vera icon* του Van Eyck (εικ. 67). Ο μεσαίος άγγελος φέρει ένα μετάλλιο με σκαλιστό ένθρονο Χριστό και ο αριστερός, στο οράριό του, φέρει κέντημα με Παναγία Βρεφοκρατούσα κι ένα Χριστό ολόσωμο (εικ. 68). Το οράριό του συγκρατεί μία πόρπη με πέρλες και σμαράγδια περιφερειακά και στο κέντρο ένα μεγάλο ζαφείρι, όπου διακρίνεται ο αντικατοπτρισμός του παραθύρου του παρεκκλησίου[114] (εικ. 69). Στις χειρίδες (μανίκια) του στιχαρίου του (λευκό εσωτερικό άμφιο), οι οποίες διαφαίνονται καθώς ο άγγελος διευθετεί το αναλόγιο σε μια καλύτερη θέση, υπάρχουν ορθογώνια διακοσμητικά κεντήματα (εικ. 70), τα οποία στην καθολική ιερατική ενδυματολογία συνδέονται με το Θείο Πάθος[115]. Στον ξυλόγλυπτο κορμό του αναλογίου (εικ. 71), σε εσοχή, απεικονίζεται ανάγλυφος ο Αρχάγγελος Μιχαήλ να κατατροπώνει το δράκο,[116] σύμβολο του θριάμβου του Χριστού επί της αμαρτίας, του θανάτου και του Σατανά.[117] Στις δύο γωνίες της βάσης του αναλογίου βρίσκονται καθιστοί δύο πίθηκοι[118] (ο ένας με μήλο, σύμβολο του απαγορευμένου καρπού και της

---

[113] McNamee, 1998, σελ. 90.

[114] Dierick, 1972, Die Singenden Engel.

[115] Τα κεντήματα συμβόλιζαν κατά μία άποψη τα κομμάτια ξύλου που κρέμονταν από τη ζώνη αυτού που επρόκειτο να σταυρωθεί ως επιπρόσθετο κομμάτι του μαρτυρίου του, χτυπώντας τον στα πόδια καθώς προχωρούσε με το σταυρό. Στο δεξί φύλλο του *Τριπτύχου της Mérode* ο Ιωσήφ κατασκευάζει ένα τέτοιο κομμάτι ξύλου (εικ. 72). McNamee, 1998, σελ. 92, 210. Σε μικρογραφία εικονογραφημένου *Βιβλίου Ωρών* (περ. 1470) σήμερα στη Bodleian Library της Οξφόρδης (3080) απεικονίζεται ο Χριστός που κουβαλά τον Σταυρό του Μαρτυρίου με ένα τέτοιο κομμάτι ξύλου να κρέμεται από τη ζώνη Του (εικ. 73) Freeman 1957, σελ. 138.

[116] Σύμφωνα με μια άποψη, το λαϊκό τραγούδι *L' homme armé* (βλ. παραπομπή 18) αναφέρεται στον Αρχάγγελο Μιχαήλ. Γενικά η μορφή αγίου που σκοτώνει το δράκο (Αρχάγγελος Μιχαήλ, Άγιος Γεώργιος) ήταν σύνηθες μοτίβο τόσο στη θρησκευτική εικονογραφία της εποχής (εικ. 74), όσο και στο μουσικό συμβολισμό (Missa Caput-Λειτουργία ''Κεφαλή'' (περ. 1440), στην οποία με δραματικά συμβολικό τρόπο αποδίδεται η κατατρόπωση της κεφαλής του δράκου. Robertson 2006, σελ. 537-630.

[117] Almiraglio, 2006, σελ. 76. Dhanens, 1980, σελ. 110.

[118] Οι πίθηκοι στη μεσαιωνική εικονογραφία συνδέονται με τον Διάβολο και την πτώση του ανθρώπου. Χρησιμοποιούνταν συχνά ως gargoyles [αποτροπιαστικά αγάλματα ως υδρορρόες (εικ. 77)]. Η μεσαιωνική παράδοση τους θεωρεί αμαρτωλά, ''παρά φύση'' όντα, που υποσκάπτουν τον Θείο Νόμο. Τα συνδέει επίσης με

πτώσης των πρωτοπλάστων), μεσαιωνικά σύμβολα του Σατανά.[119] Τέλος, στο κέντρο της βάσης κυριαρχεί η μορφή του λιονταριού του Ιούδα, συμβόλου της εβραϊκής φυλής απ' όπου κατάγεται ο Ιησούς. Σύμφωνα με την Αποκάλυψη, με το σταυρικό Του θάνατο θα ανοίξει το βιβλίο και τις επτά σφραγίδες. Οι τρεις μορφές συνδέονται με κλήμα, σύμβολο της Θείας Ευχαριστίας, μέσω της οποίας κοινωνείται ο καρπός του θανάτου του Χριστού και της λυτρωτικής Του νίκης.[120] Πλούσιος συμβολισμός υπάρχει επίσης στο κατασκευασμένο από maiolica δάπεδο (εικ. 75, 76). Έχουμε δύο ομάδες από πλακάκια: η μία παρουσιάζει ένα συχνά επαναλαμβανόμενο φυτικό μοτίβο, ενώ η άλλη έχει θέματα από το ρετάμπλ. Απεικονίζονται παραστάσεις του Αμνού, με ή χωρίς Σταυρό, του Χριστογράμματος IHS ή IHB (πιθανόν λόγω της ομοιότητας S και B στη γοτθική γραφή), του M, αρχικού του ονόματος της Παρθένου Μαρίας, του α και ω της Αποκάλυψης αλληλοενσωματωμένων, καθώς και του ακρωνύμου της Καμπάλα «A.G(Γ).L.A».[121] Τέλος, στο αντίστοιχο δάπεδο των δεξιών αγγέλων υπάρχει δυσανάγνωστη υπογραφή του V. Eyck.[122]

Οι άγγελοι ψάλλουν από ένα μεγάλο υμνολόγιο (εικ. 79), από το οποίο μόνο λίγες νότες διαφαίνονται, γεγονός που καθιστά εξαιρετικά δύσκολο να γίνει κάποια

το θανάσιμο αμάρτημα της οκνηρίας. Αν και σήμερα η επιστήμη έχει καταρρίψει τέτοιου είδους δεισιδαιμονίες, αποδεικνύοντας εκτός των άλλων την οξύνοιά τους, στον Μεσαίωνα θεωρούνταν το άκρον άωτον της παρακμής. Pesznecker 2007, σελ. 30- 31.

[119] Στον *Κήπο της Εδέμ* του Master of the Upper-Rhine (εικ. 96) έχουμε μια συμβολική απόδοση του «hortus conclusus» (κήπος κεκλεισμένος). Ο όρος αυτός απαντάται στο Άσμα Ασμάτων του Σολομώντα (*Κῆπος κεκλεισμένος, ἀδελφή μου νύμφη, κῆπος κεκλεισμένος, πηγὴ ἐσφραγισμένη.* Ἆσμα Ἀσμάτων, δ'12.). Σε αυτόν, λοιπόν, τον περίκλειστο, ειδυλλιακό χώρο, ο μικρός Ιησούς παίζει το ψαλτήρι, το οποίο κρατάει υποβοηθώντας τον, η Αγία Αικατερίνη. Για άλλη μια φορά, η μουσική χρησιμοποιείται για να δηλώσει θεϊκή αρμονία. Σε αντιδιαστολή, δίπλα του έχει "μαζευτεί" φοβισμένος ένας πίθηκος, ο οποίος συμβολίζει τον Σατανά που έχει κατατροπωθεί από τον Αρχάγγελο Μιχαήλ, που κάθεται παραδίπλα. Hagen, Reiner 2001, σελ. 34. Ember 1989, Pl. 6.

[120] McNamee, σελ. 102.

[121] Εβραϊκό ακρώνυμο της Καμπάλα, της απόκρυφης παράδοσης των Εβραίων. Athah Gabor Leolah, Adonai אתה אדני לעולם גבור Εσύ Κύριε, ισχυρός στους αιώνες. Η AGLA אגלא αναγράφεται επίσης στον κόκκινο σταυρό της ασπίδας του Godefroi de Bouillon, έμβλημα του τάγματος των Ναϊτών Ιπποτών. (Schmidt, 1996, σελ. 23. Denis, 1982, σελ. 66). Στο *Spiegel der Kunst und Natur*, σύγγραμμα αλχημείας του 1615, διακρίνεται το μονόγραμμα της AGLA (εικ. 78). Η Καμπάλα ήταν ήδη γνωστή από τις διδασκαλίες του Αβραάμ Αμπουλάφια. τον 13ο αι. Διαδόθηκε όμως στην Ευρώπη από τον Giovanni Picco della Mirandola τον 15ο αι. Ο μεσαιωνικός χριστιανικός μυστικισμός επηρεάζεται από την εβραϊκή διδασκαλία. Η μελέτη των ουράνιων σφαιρών στον εβραϊκό εσωτερισμό (διαίρεση του ουρανού σε επτά σφαίρες) επηρέασε τη χριστιανική πρόσληψη της ουράνιας μουσικής. Σύμφωνα επίσης με την Καμπάλα, η αληθινή γνώση του ουράνιου βασιλείου περνάει μέσα από την ενόραση της καρδιάς, της αντίληψης δηλ. του οικουμενικού νου που κατοικεί στα ενδότερα βάθη του ανθρώπου. (Schaya 1974, σελ. 74). Η διαίρεση σε επίπεδα δεν ήταν άγνωστη. Συναντάται επίσης στα ζιγκουράτ των Μεσοποταμίων, τα οποία σύμφωνα με τον Ηρόδοτο (Βιβλ. 1:98) ήταν διαιρεμένα σε επτά επίπεδα. Ο αναβάτης σταδιακά προχωρούσε από επίπεδο σε επίπεδο, υποβαλλόμενος σε εξαγνισμό. Meyer- Baer, 1971, σελ. 8.

[122] Schmidt 1996, σελ. 22-23.

ταύτιση με συγκεκριμένο μουσικό έργο. Στην παρτιτούρα διακρίνεται ένα κλειδί του ντο (ut), κάτι που υποδηλώνει ότι η νότα στην πρώτη γραμμή είναι ντο. Παρόλο που δύο από τις τέσσερις νότες είναι εν μέρει κρυμμένες, μπορούμε να υποθέσουμε ποιες είναι από το ύψος τους σε σχέση με το κλειδί και την αρχική νότα. Έτσι, λοιπόν, η μελωδία της συγκεκριμένης φωνής διαμορφώνεται ως εξής: ντο-φα-ντο-λα:

Όπως συνηθιζόταν, οι υπόλοιπες φωνές αναγράφονταν στο ίδιο δισέλιδο του ανοιχτού βιβλίου, απλά σε άλλο σημείο, εκτός από την περίπτωση που ψάλλουν μονοφωνικό Γρηγοριανό Μέλος.

Ιδιαίτερη αύρα όμως μυστηρίου αποπνέουν οι πολυποίκιλες εκφράσεις των αγγέλων που ψάλλουν. Ήδη από την εποχή του Lucas de Heere (1586) και του Karel van Mander (1604), Φλαμανδών χρονικογράφων, είχε δοθεί προσοχή στις εκφράσεις των προσώπων και τις κινήσεις του στόματος, οι οποίες ήταν τόσο εναργείς,[123] ώστε το αποτέλεσμα να αποδίδει μια σαφώς διατεταγμένη πολυφωνική χορωδία. Σίγουρα ο Van Eyck είχε συμβουλευτεί κάποιον μουσικό της εποχής.[124].Ίσως να είναι ακραία κι εκβιαστική η άποψη ότι ο Jan Van Eyck εμπνεύστηκε από μια χορωδία του G. Dufay στην Αυλή του Φιλίππου του Καλού,[125] αλλά οπωσδήποτε δίνει ένα στίγμα για το μουσικό σκηνικό της Αυλής, καθώς και την επιρροή που μπορεί να είχε στις ζωγραφικές του απεικονίσεις. Άλλωστε η πολυφωνία, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, διένυε

[123] Αναφερθήκαμε προηγουμένως στην εκφραστική ενάργεια των αγγέλων, που ώθησε τον Panofsky να τους προσδώσει τον χαρακτηρισμό «βόρεια ξαδέρφια» των αγγέλων από τα *Cantoria* του Luca della Robbia (εικ. 80) της ιδίας εποχής. Γενικά, η αλληλεπίδραση μεταξύ Van Eyck και ιταλικής ζωγραφικής (Ευαγγελισμός πολύπτυχου με Ευαγγελισμό της Santissima Annunziata στη Φλωρεντία (εικ. 82), πιθανή επιρροή Masaccio (Dhanens 1980, σελ. 106) έχει εγείρει συζητήσεις για το αν ο Van Eyck συμπεριέλαβε την Ιταλία και δη τη Φλωρεντία στα τέσσερα «μακρινά και μυστικά ταξίδια» που πραγματοποίησε ως μέλος διπλωματικών αποστολών του Φιλίππου του Καλού μεταξύ 1926 και 1430. Dhanens, 1980, σελ. 47-50. Για την αλληλεπίδραση ιταλικής ζωγραφικής και Van Eyck βλ. Jolly 1998, σελ. 369- 94.

[124] Η A. Goulaki-Voutira αμφισβητεί τις ειδικές μουσικές γνώσεις του Van Eyck. Στηριζόμενη στην ερμηνεία που προτείνει ο Erwin Panofsky για το *Léal Souvenir* (εικ. 81) του Van Eyck, προτείνει το σημαντικό μουσικό της εποχής του, Gilles Binchois, ως μουσικό καθοδηγητή του. Elders, 1994: σελ. 218. Voutira, 1988, σελ. 74.

[125] Denis, 1982, σελ. 100.

μια από τις πιο ανθηρές της περιόδους, οπότε εύλογο είναι ο Van Eyck να είχε ικανές προσλαμβάνουσες για την απόδοση των εκφράσεων και των μουσικών τόνων.

Πρώτος ο Van Mander θεώρησε ότι η «τεταμένη» έκφραση των δύο δεξιών αγγέλων οφείλεται στην ψηλή νότα που τραγουδούν (εικ. 79). Η σύνδεση όμως των πέντε ιερών νοτών (sol, fa, mi, re, ut) με τα πέντε φωνήεντα (a e u i a- alleluia) και τους πέντε μπροστινούς αγγέλους δεν υποβοηθούν αυτήν την υπόθεση. Το σχήμα του στόματός τους δε μοιάζει να εκφέρει τα συγκεκριμένα φωνήεντα.[126] Επίσης, ούτε η θεωρία της εκφοράς των πέντε ιερών νοτών φαίνεται εύλογη, επειδή μουσικά είναι ανυπόστατη. Πέντε γειτονικές νότες μαζί δεν αποτελούν πολυφωνία, αλλά cluster, κάτι αδιανόητο για την εποχή εκείνη, ένεκα του σκληρού ακούσματός του. Αν και η όλη υπόθεση μοιάζει ανεδαφική, αξίζει να σταθούμε στη σημασία του αριθμού πέντε.

Σημαντική επιρροή στη μυστική θεολογία του 15ου αι. είχε το έργο του Charlier de Gerson Collectorium Super Magnificat (1427-1428), όπου ερμηνεύεται η αριθμολογική μυστικότητα του αριθμού πέντε. Τα πέντε φωνήεντα, οι πέντε νότες, είναι συστατικά στοιχεία της αρμονίας. Ο Gerson ορμώμενος από τους «*πέντε λόγους διὰ* τοῦ *νοός* μου *λαλῆσαι»* του Αποστόλου Παύλου (ΙΔ, 19), τους οποίους βλέπει συμβολικά ως παραβολή της πολυφωνίας, χωρίζει τη φωνητική μουσική σε τρία διαδοχικά στάδια: πρώτον, το Γράμμα του θείου Νόμου, δηλαδή το περιεχόμενο, το μήνυμα,[127] δεύτερον, το ηχητικό αποτέλεσμα της αρμονίας δηλαδή, μέσω μιας συντονισμένης συνήχησης των φωνών και τρίτον, την απεικόνιση του τραγουδιού μέσω μουσικών σημείων (νοτών). Στην προκειμένη, λοιπόν, περίπτωση οι πέντε άγγελοι ίσως είναι οι απεικονίσεις των πέντε επιθέτων που αποδίδονται στον Χριστό, σύμφωνα με τη θεολογία, το Γράμμα, *magnificus*, *largus*, *pius* et *iustus*, *miserator*. Οι πέντε ιδιότητες που απορρέουν (*gaudia, spes*, *pietas*, *hinc timor*, *atque dolo*r) συνιστούν την αρμονία. Έτσι, έχουμε στα δεξιά δύο αγγέλους με θετική έκφραση (gaudia, spes), στο αριστερό άκρο δύο με έκφραση που δηλώνει τρόμο (timor) και θλίψη (dolor) και έναν στο κέντρο που γέρνει

[126] Meyer- Baer, σελ. 357.

[127] Το μήνυμα του θείου Νόμου αποδίδεται από τον καλλιτέχνη μόνο μέσα από την ιερή και αγνή γνώση των θείων και ανθρώπινων πραγμάτων. Στη μουσική, για παράδειγμα, ο Dufay σε ένα Credo του αποδίδει με δύο φωνές τη θεϊκή και ανθρώπινη φύση του Χριστού, οι οποίες υφίστανται αλληλένδετες, συμβολίζοντας τη μεν θεϊκή με την επάνω φωνή σε ψηλή νότα, τη δε ανθρώπινη με τη δεύτερη, μία οκτάβα κάτω. Elders, 1994, σελ. 191. Την ίδια φιλοσοφία έχει και ο Van Eyck, ο οποίος στηριζόμενος είτε στις γνώσεις που κατέχει και τις διάφορες προσλαμβάνουσες είτε στην κατάρτιση που λαμβάνει από βαθύτερους γνώστες προχωρά στη διαμόρφωση του συμβολιστικού σκηνικού.

φιλεύσπλαχνα το κεφάλι (pietas).[128] Πέντε ενέργειες που συντείνουν στην αρμονία, μια αρμονία που πηγάζει από τη συμφωνία των νοτών και τη λεία σύνδεση των συνηχήσεων. Το άφατης γλυκύτητας τραγούδι επιστέφει την αρμονία, μιμούμενο την ουράνια μουσική των σφαιρών και της κοσμικής αρμονίας. Οι άγγελοι-χορωδοί στη θέση των παλαιότερων Μουσών έχουν ενωθεί προκειμένου να υμνήσουν τον Δημιουργό σε μια κοινωνία στην οποία απουσιάζουν η παραφωνία και η τραχύτητα. Στην ιερή αρμονία όμως δεν αναφέρεται μόνο ο αριθμός πέντε αλλά και κάποιος άλλος, ο οποίος θα μας υποδείξει μια πιο εύλογη εκδοχή της πολυφωνικής διάταξης των χορωδών. Για την ανεύρεση αυτού του μυστικού συνδέσμου θα ανατρέξουμε στη δεξιά σύνθεση των αγγέλων (εικ. 83).

Αν, λοιπόν, ο αριθμός πέντε μας έδωσε μια ενδιαφέρουσα -πιο πολύ όμως θεολογική- εκδοχή των εκφράσεων στα πρόσωπα των αριστερών αγγέλων (η εκδοχή του cluster απορρίπτεται), ο αριθμός τρία, κρυμμένος στη δεξιά σύνθεση, δίνει μια διττή, μουσικοθεολογική διάσταση.

Στη δεξιά σύνθεση βλέπουμε μια μικρή ορχήστρα αγγέλων. Μπροστά μας ένας άγγελος καθισμένος,[129] με πλούσιο κοσμικό ένδυμα[130] συνοδεύει στο όργανο ποζιτίφ[131] τις μελωδίες των αριστερών αγγέλων, καθώς ένας δυσδιάκριτος άγγελος πίσω από το όργανο ενεργοποιεί τον φυσητήρα.[132] Δεξιά από το όργανο στέκεται μια ομάδα αγγέλων, δύο εκ των οποίων κρατούν άρπα και βιέλα περιμένοντας υπομονετικά τη σειρά τους. Ο Van Eyck παρά τη ρεαλιστική απεικόνιση των αγγέλων έχει προβεί σε ορισμένες αλλαγές προκειμένου να εξυπηρετήσει το θρησκευτικό του συμβολισμό. Ενώ για παράδειγμα η τυπική βιέλα είχε τέσσερις ή έξι χορδές, απεικονίζεται με πέντε κάνοντας ίσως μια κρυμμένη αναφορά πάλι στο μυστικό αριθμό πέντε. Επίσης, οι εικοσιτέσσερις χορδές της άρπας αντί για εικοσιπέντε πιθανόν να αναφέρονται στους

---

[128] Ember 1984, εικ. 8 , Angels Playing Music and Singing. Meyer-Baer, 1971, σελ. 357, 359.

[129] Προβληματική παραμένει η ταύτιση του αγγέλου που παίζει εκκλησιαστικό όργανο. Έχει υποστηριχθεί ότι είναι η Αγία Καικιλία, η οποία ως προστάτιδα των μουσικών (ικανότητα που της αποδόθηκε από παρερμήνευση του συναξαρίου της) απεικονιζόταν συχνά-αρκετά όμως μεταγενέστερα-με μουσικά όργανα (εικ. 85), κυρίως όμως με εκκλησιαστικό όργανο(εικ. 84). Ίσως για την εποχή εκείνη να ήταν πολύ προχωρημένη η απεικόνιση μιας γυναίκας αγίας σε τόσο περίοπτη θέση, οπότε η εκδοχή ενός αταύτιστου αγγέλου μοιάζει πιο εύλογη.

[130] Αινιγματικό είναι το ένδυμα του οργανίστα. Ύστερα από ανάλυση με ακτίνες Χ διαπιστώθηκε ότι ο άγγελος αρχικά φορούσε λευκό ένδυμα (εικ. 86), το οποίο θυμίζει εκείνο του Αρχαγγέλου Γαβριήλ από Ευαγγελισμό γαλλικού χειρογράφου (εικ. 87) καθώς και εκείνο του Αρχαγγέλου από το *Τρίπτυχο της Mérode* (περ. 1425) (εικ.88) του Robert Campin. Μετά την επιζωγράφιση ο οργανίστας φοράει ένα πιο κοσμικό ένδυμα αντί για ιερατικό άμφιο. McNamee 1998, σελ. 90-91.

[131] Organum positif (ponere=τοποθετώ). Υπήρχε επίσης και το organum portative, το οποίο ήταν μικρότερο και φορητό.

[132] Dierick, 1972, Der Engel an der Orgel. Αντίστοιχα παραδείγματα πιο ευδιάκριτων αγγέλων με φυσητήρα έχουμε και σε άλλους πίνακες (εικ. 89, 90).

εικοσιτέσσερις πρεσβύτερους της Αποκάλυψης, οι οποίοι κρατώντας κιθάρα και θυμιάματα προσκύνησαν τον Αμνό, ενώ άγγελοι και τα υπόλοιπα όντα έψελναν ύμνους[133] (*Αποκάλυψις* Ε΄ 8-14).

Σε μια αντίστοιχη μετατροπή έχει προβεί ο Van Eyck στην απεικόνιση του οργάνου προκειμένου να κάνει έναν ακόμη θεολογικό υπαινιγμό. Οι τρεις οκτάβες των πλήκτρων, αντί για τις συνηθισμένες δύο, έχουν σαφή αναφορά στην Αγία Τριάδα, το κεντρικό θέμα του ρετάμπλ. Εκτός όμως από την τριπλή έκταση που έχει το πληκτρολόγιο του εκκλησιαστικού οργάνου, σαφή αναφορά στην Αγία Τριάδα κάνει και η συγχορδία (εικ. 91) (ντο σολ στο αριστερό χέρι[134] και μι στο δεξί) που παίζει ο καθιστός άγγελος. Ο άγγελος παίζει την τελευταία συγχορδία (ακκόρντο) ενός μουσικού κομματιού. Ο οργανίστας και η χορωδία ολοκληρώνουν, καθώς οι δύο άγγελοι ετοιμάζονται να ξεκινήσουν να παίζουν τα όργανά τους. Ο αρπιστής μάλιστα ακουμπάει το χέρι του στον ώμο του βιελίστα, ο οποίος μοιάζει απορροφημένος σε έναν υπερβατικό κόσμο θείας μουσικής μέθεξης, για να τον προετοιμάσει.[135] Στη μουσική της εποχής μόνο το εκκλησιαστικό όργανο ήταν αποδεκτό για τη συνοδεία της φωνητικής μουσικής στις λειτουργίες. Τα υπόλοιπα όργανα έπονταν. Μόνο το εκκλησιαστικό όργανο ήταν εκείνο που θα έπαιζε στηρίζοντας τονικά τις φωνές.

Ίσως η τελειωτική συγχορδία λύνει και το γρίφο της πολυφωνικής διάταξης της χορωδίας. Την άποψη αυτή διατείνεται η Alexandra Voutira. Λαμβάνοντας υπόψιν ότι το όργανο λειτουργούσε υποστηρικτικά ως προς τις φωνές, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι τις τρεις νότες της συγχορδίας τις μοιράζεται μια υποτιθέμενα τριμερώς διατεταγμένη χορωδία, έχοντας πάλι έμμεσα μια υπαινικτική μουσική απεικόνιση της τριαδικότητας. Ενδιαφέρον προκαλεί και η απόδοση σε Credo του Dufay της ιδέας του Αγίου Πνεύματος που δοξάζεται “cum patre et filio” μέσα από τη διαδοχή τριών φωνών.[136]

Έτσι, λοιπόν, οι δύο δεξιοί άγγελοι με τις «τεταμένες εκφράσεις» μπορεί όντως να τραγουδούν την ψηλή νότα (superius). Οι δύο αριστεροί με τον άγγελο από πίσω που δεν τραγουδά μπορεί να ανήκουν στη φωνή του τενόρου και ο μεσαίος με τους δύο από

---

[133] Ember 1984, εικ. 8, Angels Playing Music and Singing.
[134] Στο αριστερό χέρι διακρίνεται ένα σβησμένο δάχτυλο, το οποίο έχει διορθωθεί (εικ. 86). Dhanens, 1980, σελ. 115.
[135] Voutira, 1988, σελ. 67-68.
[136] Elders, 1994, σελ. 189.

πίσω στη μεσαία.[137] Ίσως να ψέλνουν το τέλος από το τελευταίο μέρος της Λειτουργίας, το Agnus Dei, το οποίο υμνεί τον Αμνό του Θεού, καθώς οι άγγελοι με τα μουσικά όργανα ετοιμάζονται να πάρουν τη σκυτάλη.

Ενώ, λοιπόν, η ουράνια διάσταση απεικονίζεται μέσω γήινων πρακτικών, ο Seebass υπογραμμίζει το μυστικό παράδοξο της όλης σύνθεσης.[138] Ενώ η σχολαστική ακρίβεια της απόδοσης των υλικών καθιστά το αποτέλεσμα γήινα αγαστό κι ενώ μεταφέρει κι εγκαθιστά τον απόηχο των ουράνιων μελωδιών μέσα σε ένα ουσιαστικά αυλικό παρεκκλήσι, η επιγραφή *MELOS DEOS* κλπ., στην οποίαν αναφερθήκαμε στην αρχή του κεφαλαίου, επανατοποθετεί τον διάχυτο μυστικισμό πίσω στην ουράνια διάσταση. Έτσι, η γενικότερη ιδέα ταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο κόσμους, τη γήινη και την ουράνια σφαίρα. Αυτή η γεωμετρία είναι διάχυτη στο αριστερό και κάπως περισσότερο στο δεξί τμήμα, με τους αγγέλους να παίζουν όργανα, τα οποία, παρ' όλες τις σκόπιμες θεολογικού χαρακτήρα μορφικές μετατροπές, ομοιάζουν εκπληκτικά με τα όργανα της εποχής εκείνης, κατασκευασμένα από ανθρώπινο χέρι.

Στο δεξί τμήμα με την επιγραφή *LAUDATE EUM IN CORDIS ET ORGANO* έχουμε την εκστατική απαρίθμηση των τρόπων εξύμνησης του Κυρίου. Οπωσδήποτε, ο καθένας από το εκκλησίασμα θα γνώριζε ότι πρόκειται για τον Ψαλμό 150ο, ο οποίος ακούγεται κατά τη Θεία Λειτουργία. Έτσι, λοιπόν, ο πιστός μέσω αυτού του συσχετισμού, διαλογιζόμενος με τα λόγια και την εικόνα, θα αντιλαμβανόταν ότι ο πίνακας είναι μια απεικόνιση του γνωστού ψαλμού, ένας τεχνητός, υποβοηθούμενος οραματισμός, που ανοίγει ένα παράθυρο στην εξύμνηση του θείου και τη μέθεξη. Χρησιμοποιώντας το ισχυρό μέσο της εικόνας, που περιλαμβάνει απεικόνιση με γήινες και σύγχρονες πρακτικές, γνώριμες στον πιστό-τουλάχιστον οπτικά, αισθητικά κι επιφανειακά, ο ζωγράφος βοηθάει το εκκλησίασμα να συγκινηθεί, να ταυτιστεί κι ως εκ τούτου να μετάσχει ψυχή τε και σώματι.

Στη συνέχεια, αξίζει να αναρωτηθούμε για ποιο λόγο ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τόσο πολύ τη σύγχρονη, γήινη πραγματικότητά του για να απεικονίσει κάτι τόσο υψηλό, όπως ένα βιβλικό θέμα. Γιατί, όταν ο σκοπός είναι να αφουγκραστούμε τις μελωδίες της θεϊκής διάστασης, που συνθέτουν την κοσμική αρμονία των σφαιρών, να χρησιμοποιεί τις πρακτικές της "τετριμμένης" γήινης σφαίρας; Ο V. Eyck, σύμφωνα με την V. Denis, αντιμετωπίζει το έργο του με διττή ιδιότητα: αυτή του ανθρώπου με τη ρεαλιστική–λογική θέαση του κόσμου και αυτή του

[137] Elders, 1994, σελ. 217.
[138] Seebass 2008, σελ. 30-33.

χριστιανού πιστού με τον μυστικό ενθουσιασμό της πίστης.[139] Εδώ, λοιπόν, η V. Denis προβαίνει σε έναν στιλιστικό παραλληλισμό της τέχνης του Van Eyck με αυτήν του λαμπρότερου εκπροσώπου της πρώτης γαλλοφλαμανδικής σχολής και σύγχρονού του μουσικού, του Guillaume Dufay, ο οποίος εισήγαγε το καινοτόμο μουσικό τέχνασμα του κοσμικού cantus firmus σε θρησκευτική λειτουργία. Έτσι, λοιπόν, κατ' αναλογία και ο Van Eyck δανείζεται στοιχεία της κοσμικής ζωής και χάρη στη μικρογραφική του δεινότητα, όταν αποδίδει για παράδειγμα τους χορωδούς και τους οργανοπαίκτες, μας καθιστά κοινωνούς της θείας μουσικής απόλαυσης.

Αν ο Van Eyck αποφάσισε ενσυνείδητα να κάνει κάτι τέτοιο, όπως και άλλοι Φλαμανδοί καλλιτέχνες του 15ου αι., αν και όχι με την ίδια προσήλωση στη λεπτομερή απόδοση, εικάζεται ότι το έκανε, διότι το επίπεδο της μουσικής της Ars Nova, καθώς και η δεξιοτεχνία, όσον αφορά στην κατασκευή και την εκτέλεση των μουσικών οργάνων, θεωρείτο ότι είχε φθάσει σε τέτοια επίπεδα τελειότητας, ώστε να επιτρέπεται αλλά, κυρίως, να δύναται να προσεγγίσει με αυτά τα μέσα το θείο και το άφατο. Ειδικά αν αναλογιστούμε, ότι οι σκηνές τοποθετούνται σε ένα σύγχρονης αισθητικής κι εξοπλισμού παρεκκλήσι, μπορούμε να αντιληφθούμε την περηφάνια που είχε και ο καλλιτέχνης αλλά και οι υπόλοιποι σύγχρονοί του για τα μουσικά επιτεύγματα της εποχής τους. Βέβαια, δεν έλειπαν απεικονίσεις σύγχρονων μουσικών εκφάνσεων σε χειρόγραφα, όπως π.χ. απεικονίσεις *drolleries*[140] σε ψαλτήρια και λειτουργικά βιβλία. Όμως, αυτές οι γκροτέσκ μορφές σχετίζονταν περισσότερο με την απεικόνιση εκπεσουσών, διαβολικών δυνάμεων κι εκτός αυτού ήταν επιφανειακές, πρόχειρες και δίχως βαθειά μουσικοθεολογική υπόσταση. Άλλωστε, αυτές οι μορφές δεν "επενέβαιναν" ούτε συμμετείχαν νοηματικά στο κείμενο. Απλά, κρατούσαν μια ενσυνείδητα διασκεδαστική, "κατώτερη" θέση, προσφέροντας και στους σχεδιαστές αλλά και στο κοινό μια "ένοχη" απόλαυση.

Ο Van Eyck, όμως, μας παρουσιάζει μια πλευρά του 15ου αι. που διδάσκει επαγγελματικό ήθος και απεριόριστη υπερηφάνεια. Αντιμετωπίζει την αναγέννηση της μουσικής με φιλόδοξα εγχειρήματα αλλά κι ενδελεχή υπευθυνότητα.

Η κάθε τέχνη (μουσική, ξυλογλυπτική) που εμπεριέχεται στο έργο του Van Eyck προσεγγίζεται και απεικονίζεται με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια και τον προσήκοντα σεβασμό, καθιστώντας περιττές κι ανάξιες τόσο απροσεξίες όσο και αχαλίνωτους

[139] Denis, 1982, σελ. 100.
[140] Γκροτέσκ μορφές που στόλιζαν το περιθώριο των χειρογράφων.

πειραματισμούς από την πλευρά τόσο των κατασκευαστών οργάνων (λαμβάνοντας υπόψη τη σχολαστική τους απεικόνιση) όσο και των ερμηνευτών (όσον αφορά στους αγγέλους που ψέλνουν). Ο Van Eyck μέσα από την μαεστρία του ως προς την μικρογραφική απόδοση της λεπτομέρειας διαμηνύει τον αξεπέραστο επαγγελματισμό της εποχής του.

ΤΟ ΤΡΙΠΤΥΧΟ ΤΗΣ NÁJERA

Ο Hans Memling και το *Τρίπτυχο της Nájera*

Ο Hans Memling γεννήθηκε στο Seligenstadt, στην επαρχία του Main κοντά στη Φρανκφούρτη. Όπως και για άλλους καλλιτέχνες της Πρώιμης Φλαμανδικής Ζωγραφικής, έτσι και πολύ περισσότερο για τον Memling, λίγα πράγματα είναι γνωστά για τα πρώτα χρόνια της ζωής του. Το 1600, η φήμη του είχε ξεθωριάσει και ο Karel Van Mander δίνει ισχνά στοιχεία για αυτόν.

Η χρονιά γέννησής του δεν έχει διασωθεί. Παρόλα αυτά τοποθετείται γύρω στο 1433, περίπου δηλαδή την εποχή που φιλοτεχνήθηκε το *Πολύπτυχο του Μυστικού Αμνού* του Jan Van Eyck, που είδαμε προηγουμένως. Στα παλαιότερα έγγραφα ο Memling απαντάται ως Hans ή ως Johēs de Memlijinc, ενώ ο Vaernerwyck τον αποκαλεί «der Duytsce Hans». Ο Vasari και ο Guicciardini, με τη σειρά τους, αλλοιώνουν το όνομά του σε Hausse και Ausse. Το 1889, όπως αναφέρει ο Friedländer, ο ιστορικός Henri Dussart ανακάλυψε ένα χειρόγραφο του ιστορικού Jacob de Meyere με λεπτομέρειες στα λατινικά από τον Rombout de Deoppere, συμβολαιογράφο στην εκκλησία του Αγίου Δονάτου στη Μπρυζ στον καιρό του Memling. Εκεί, λοιπόν, ο ζωγράφος αναφέρεται ως Johannes Memmelinc.[141]

Προτού καταλήξει στη Μπρυζ δούλεψε στο εργαστήρι του Roger van der Weyden στις Βρυξέλλες, γεγονός που εξηγεί για ποιο λόγο δεν προχώρησε ακόμη στη συγκρότηση δικού του εργαστηρίου. Αφότου ο Rogier van der Weyden πέθανε το 1464, ο Memling πήγε στη Μπρυζ, όπου μάλιστα είχε την οικονομική δυνατότητα να εξαγοράσει την υπηκοότητα[142] και να δραστηριοποιηθεί επαγγελματικά στην εύπορη φλαμανδική πόλη χωρίς καθυστέρηση.

Κατά τη δεκαετία του 1470, πρέπει να νυμφεύθηκε την Anna de Valkaenere,, η οποία όμως πέθανε σύντομα το 1487. Μαζί της είχε τρία παιδιά, τα οποία, όταν ο ίδιος πέθανε το 1494, ήταν μικρής ηλικίας.[143]

---

[141] Κοντά στην περιοχή του Main, όπου γεννήθηκε ο καλλιτέχνης, υπάρχει μια άλλη μικρή πόλη που ονομάζεται Mömlingen. Friedländer 1971, σελ. 11.

[142] Η απόκτηση της υπηκοότητας μπορούσε να επιτευχθεί είτε μέσω γάμου, είτε μέσω πληρωμής, είτε με το να ζήσεις στην πόλη για έναν χρόνο και μία μέρα. Borchert 2008, σελ. 11.

[143] Friedländer 1971, σελ. 12.

Η οικονομική του κατάσταση ήταν πολύ καλή, παρόλο που τη δεκαετία του 1480 χτυπήθηκε από την οικονομική κρίση της εποχής.[144] Μάλιστα, ο Memling βρισκόταν ανάμεσα στους πλέον εύπορους τεχνίτες της Μπρυζ. Παρόλα αυτά, δεν έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης στα ανώτερα στρώματα της Μπρυζ, άποψη που απορρέει και από το γεγονός ότι δεν κατέσχε κάποια θέση αρχής μέσα στα τριάντα χρόνια παραμονής του, μια θέση αξιωματούχου για παράδειγμα στην Αυλή, που θα του έδινε μεγαλύτερα περιθώρια κοινωνικής ανέλιξης. Σε αντίθεση με άλλους συγχρόνους του όπως ο Petrus Christus και ο Gerard David, ο Hans Memling δεν είχε δημόσιες αναθέσεις στη Μπρυζ. Άλλωστε, πουθενά δεν αναφέρεται το όνομά του στους δημοτικούς καταλόγους με τις αναθέσεις. Αυτό αποδεικνύει, λαμβάνοντας υπόψη και την οικονομική του κατάσταση, ότι δεν εξαρτιόταν οικονομικά από αυτές, καθώς δούλευε για σημαίνουσες οικογένειες της πόλης, όπως οι Moreels και οι Van Niewenhoves.[145]

Ένα σημαντικό έργο του Hans Memling των τελευταίων του χρόνων αποτελεί το *Τρίπτυχο με τον Χριστό-Σωτήρα και αγγέλους μουσικούς* (εικ. 92, 93). Το έργο αυτό ανατέθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1480 για την εκκλησία του μοναστηριού Βενεδικτίνων της Santa Maria la Real (εικ. 94, 95) στην ισπανική πόλη Nájera του βασιλείου της Καστίλης, στη βόρεια Ισπανία. Σύμφωνα με τον θρύλο που παραδίδουν οι μοναχοί του αβαείου του Κλουνύ, το μοναστήρι ιδρύθηκε το 1052 από τον βασιλιά Garcia της Nájera και τη σύζυγό του Estefania de Foix, μετά την τυχαία ανακάλυψη ενός αγάλματος της Παρθένου, σχεδόν δέκα χρόνια νωρίτερα, το 1044. Απομεινάρια από εκείνη την εκκλησία δεν υπάρχουν. Η σημερινή εκκλησία που φιλοξένησε το έργο του Memling, χτίστηκε γύρω στο 1450.

Η ανάθεση του έργου στον Memling από ισπανικό μοναστήρι ήταν αποτέλεσμα εμπορικών σχέσεων που είχε η Ισπανία με τις Κάτω Χώρες, κυρίως μέσω της εμπορίας μαλλιού μερινό. Φαίνεται απίθανο, ο Memling να άφησε το εργαστήριό του στη Μπρυζ για να ταξιδέψει στην Ισπανία. Αντ' αυτού, ο καλλιτέχνης συζήτησε με μεσάζοντες τις παραστάσεις του έργου,[146] αν και η Susie Nash διατείνεται το αντίθετο, ότι είναι πολύ πιθανό ο καλλιτέχνης να επισκέφθηκε μαζί με μέλη του εργαστηρίου του την Ισπανία για ένα χρονικό διάστημα, προκειμένου να δει τον χώρο, προτού ξεκινήσουν τις εργασίες ή για να τοποθετήσουν τα κομμάτια, αφότου είχαν ετοιμαστεί.[147] Το σχέδιο

---

[144] Το καλοκαίρι του 1480 ζητήθηκε από το 10% των πλουσιότερων κατοίκων της Μπρυζ να χορηγήσουν δάνειο στις δημοτικές αρχές και στον αρχιδούκα Μαξιμιλιανό για τη στρατιωτική εκστρατεία ενάντια στη Γαλλία. Borchert 2008, σελ. 15. De Vos 1994, σελ. 410.

[145] Borchert 2008, σελ. 13-18. Martens 1997, σελ. 35-41. Martens 1994, σελ. 18-22.

[146] Martens 1994, σελ. 36-41.

[147] Nash 2008, σελ. 126.

του-αρχικά-πολύπτυχου συμπεριελάμβανε και μια μεγάλη παράσταση της *Κοίμησης*, που σήμερα όμως έχει χαθεί. Στις αρχές της δεκαετίας του 1490 το έργο είχε ολοκληρωθεί κι έμελλε να μείνει στο μοναστήρι μέχρι τις αρχές του 19ου αι., όταν ένας έμπορος τέχνης το αγόρασε και στη συνέχεια το πούλησε στο Koniklijk Museum voor Schone Kunsten στην Αμβέρσα. Τότε, ο βωμός του ιερού κοσμήθηκε με ένα ρετάμπλ σε στιλ μπαρόκ.[148]

Εκτός από το *Τρίπτυχο της Nájera*, με το οποίο θα ασχοληθούμε στη συνέχεια, ο Memling υπήρξε ιδιαίτερα παραγωγικός. Ανάμεσα στα έργα του ξεχωρίζουν *η Δευτέρα Παρουσία* στο μουσείο του Γκντανσκ, *ο Μυστικός Γάμος της Αγίας Αικατερίνης, η Λειψανοθήκη της Αγίας Ούρσουλας, το Τρίπτυχο Donne, η Έλευση κι ο Θρίαμβος του Χριστού* (ή *οι Επτά χαρές της Παρθένου*), το *Δίπτυχο Portinari*, καθώς και το *Τρίπτυχο του Αγίου Ιωάννη*.

Ο Hans Memling, καλλιτέχνης-κλειδί για τη ζωγραφική των Κάτω Χωρών του 15ου αι. μαζί με τον Petrus Christus και τον Gerard David, εμφυσά στα έργα του μια «διαυγή και διάχυτη φωτεινότητα», συγκροτώντας μια κατά τον Panofsky «συνθετική ισορροπία και μια γαλήνια ατμόσφαιρα». Το γεγονός ότι επηρεάστηκε από αρκετούς καλλιτέχνες όπως ο Rogier van der Weyden, ο Dieric Bouts και ο Hugo van der Goes ώθησε ιστορικούς τέχνης στα μέσα του 20ου αι. να είναι υπέρ το δέον αυστηροί μαζί του. Ο Panofsky, αντλώντας από το ρεπερτόριο του Ρομαντισμού τον συνθέτη Felix Mendelssohn, προέβη σε μια αντιστοιχία του συνθέτη με τον Memling, γράφοντας χαρακτηριστικά ότι «ενώ οι Βικτωριανοί και οι Ρομαντικοί θεώρησαν τη γλυκύτητά του ως το απόγειο της τέχνης του Μεσαίωνα, εμείς τείνουμε προς το να τον συγκρίνουμε με έναν συνθέτη όπως ο Felix Mendelssohn: περιστασιακά μας μαγεύει, ποτέ δεν προσβάλλει και ποτέ δεν συνταράσσει. Τα έργα του δίνουν την εντύπωση του παράγωγου».[149] Έκτοτε, βέβαια, η υπόληψη του Memling ολοένα κι ανεβαίνει, θεωρούμενος ένας από τους βασικούς καλλιτέχνες στη ζωγραφική της Φλάνδρας του 15ου αι.

[148] De Vos 1994, σελ. 54, 56, 289.
[149] Panofsky 1971, σελ. 347.

Μια ουράνια συναυλία με γήινους όρους

Το *τρίπτυχο της Nájera* αποτελείται από τρεις μεγάλους πίνακες με χρυσό φόντο. Στη μέση απεικονίζεται ο Χριστός, πλαισιωμένος από δεκαέξι αγγέλους μουσικούς. Όλοι τους είναι ενδεδυμένοι με άμφια, δηλωτικά του βαθμού ιεροσύνης όπως θα αναλύσουμε στη συνέχεια. Η όλη σύνθεση, που τοποθετείται στην ουράνια σφαίρα, οριοθετημένη από σκοτεινά σύννεφα με χρυσό βάθος, δίνει σύμφωνα με τον Dirk De Vos μια αίσθηση απαρχαιωμένης εικαστικής απόδοσης.[150] Ο κεντρικός πίνακας περιλαμβάνει τον Χριστό πλαισιωμένο εκατέρωθεν από δύο ομάδες τριών αγγέλων, οι οποίοι ψάλλουν κρατώντας μεγάλο κώδικα με ψαλμούς,[151] ενώ οι υπόλοιποι δύο πίνακες περιλαμβάνουν αγγέλους που παίζουν διαφορετικά μουσικά όργανα. Συγκεκριμένα, από αριστερά προς τα δεξιά, οι άγγελοι παίζουν τα εξής όργανα: ψαλτήρι, τρόμπα μαρίνα,[152] λαούτο, τρομπέτα,[153] shawm,[154]buisine,[155] τρομπέτα, όργανο πορτατίφ, λύρα και βιολί.

Η μουσική κατείχε σημαντική θέση στην Ισπανία του Ύστερου Μεσαίωνα, ιδιαίτερα στα πλαίσια των θρησκευτικών δρώμενων. Σε πολλές ισπανικές εκκλησίες του

---

[150] Richardson 2007, σελ. 82. De Vos 1994, σελ. 57.

[151]Στον πίνακα του Master of the St.Lucy Legend *Ανάληψη και Στέψη της Παναγίας* (εικ. 49), έργο που έχει χαρακτηρισθεί Πορτογαλο-Φλαμανδικό, ή έργο που έχει φιλοτεχνηθεί από Φλαμανδό που εργάστηκε στην Πορτογαλία, υπάρχει διάκριση στο μέγεθος της παρτιτούρας μεταξύ του μουσικού κειμένου που κρατούν οι άγγελοι που πλαισιώνουν την Παναγία και του ψαλτηρίου που κρατούν οι άγγελοι στο ανώτερο τμήμα που απεικονίζει την ανώτατη ουράνια σφαίρα με την Αγία Τριάδα. Οι άγγελοι στην εξωτερική σφαίρα ψάλλουν από ένα μονό φύλλο το Ave salve Regina, ενώ οι ανωτέρω άγγελοι, ως στρατιά της ανώτατης ουράνιας σφαίρας, ψάλλουν περισσότερους ψαλμούς. Οι άγγελοι που παίζουν μουσικά όργανα δεν έχουν καθόλου παρτιτούρα, όπως συνηθιζόταν με τους μουσικούς εκείνης της περιόδου. Winternitz, σελ. 141.

[152] *Tromba marina* (στα Γερμανικά απαντάται ως Trompetengeige δηλ. Τρομπετα-Βιολί ή Nonnengeige δηλ. βιολί των καλογριών): δημοφιλές έγχορδο όργανο της εποχής του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Η χρήση του σταδιακά εγκαταλείφθηκε κατά τα μέσα του 18ου αι. Αποτελείται από ένα μακρύ, λεπτό, τριγωνικό σώμα με συνήθως μία χορδή (εκτός κάποιων περιπτώσεων που απαντάται με περισσότερες), κάτι που το καθιστά απόγονο του αρχαιοελληνικού Πυθαγόρειου και μετέπειτα μεσαιωνικού μονόχορδου. Το δοξάρι κινείται στο άνω μέρος, στην αντίστοιχη ταστιέρα των εγχόρδων, σε αντίθεση με τα πολλά άλλα έγχορδα κι η λεγόμενη "γέφυρα" ή "καβαλάρης" (πλακέτα, που χρησιμεύει ως συνδετικός κρίκος μεταξύ χορδών και σώματος του οργάνου) είναι χαλαρά τοποθετημένη πάνω στο ηχείο, απ' όπου και παράγεται ο χαρακτηριστικός χάλκινος βόμβος, καθώς η χορδή πάλλεται, παράγοντας αρμονικούς. Το marina προέρχεται είτε από τη "θαλασσινή" του χρήση στη μεσαιωνική ναυσιπλοΐα ως όργανο σημάτων, χάρη στο δυνατό ήχο που παρήγε ή από το Maria, το όνομα της Παναγίας, ένεκα του ότι το εν λόγω όργανο κατείχε εξέχουσα θέση στα όργανα που οι καλόγριες επιτρεπόταν να περιλαμβάνουν στις εκδηλώσεις τους, ως υποκατάστατο των πνευστών και κυρίως της τρομπέτας, μιας και τα πνευστά όργανα εν γένει ήταν απαγορευμένα στα γυναικεία μοναστήρια. Lord 2008, σελ. 147.

[153] Είναι η λεγόμενη *slide trumpet*, πρόγονος του σημερινού τρομπονιού, το οποίο, άλλωστε, λέγεται ότι έχει βουργουνδική καταγωγή. Οι δύο άγγελοι του Memling χρησιμοποιούν το δεξί τους χέρι, για να επιμηκύνουν τον σωλήνα. Ausoni 2009, σελ. 141.

[154] *Shawm*: Πνευστό όργανο με διπλή γλωττίδα, πρόγονος του όμποε, γνωστό και ως ζουρνάς ή πίπιζα. Ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, ενώ λέγεται ότι διαδόθηκε στη Δυτική Ευρώπη κατά την περίοδο των Σταυροφοριών. Το *shawm* υιοθετήθηκε από τους Δυτικούς για χορό ή για στρατιωτικούς σκοπούς.

[155] Το *Buisine* είναι είδος πνευστού, που ήταν γνωστό στις περιοχές της Γαλλίας και της Φλάνδρας. Χρησιμοποιείτο, κυρίως, για αναγγελίες στις αυλές των ευγενών. Brown 2000, *buisine*.

15ου αι. χρησιμοποιούνταν περιστασιακά ορχήστρες πνευστών οργάνων[156] εκτός από το καθιερωμένο εκκλησιαστικό όργανο, ενώ μενεστρέλοι (περιπλανώμενοι μουσικοί) είχαν κατά καιρούς μετάσχει στις εκκλησιαστικές ακολουθίες.[157] Η Ισπανία, όσον αφορά στην πολυφωνική μουσική, ήταν μέρος της περιφέρειας, που εισήγε τις νέες μουσικές θρησκευτικές τάσεις από τον Βορρά, τη Γαλλία και τη Φλάνδρα. Μόνο δύο Ισπανοί συνθέτες του 15ου αι. αναφέρονται κάπως περισσότερο: ο Juan de Urrede (περ. 1430-1482), ο οποίος γεννήθηκε στη Μπρυζ αλλά δραστηριοποιήθηκε στην Ισπανία και που μάλιστα είναι περισσότερο γνωστός για την κοσμική μουσική του παρά για τη θρησκευτική και ο Juan Cornago (περ. 1400- 1475), ο οποίος με σπουδές στο Παρίσι είναι γνωστός για τη *Missa Ayo visto lo mappamundi,* λειτουργία που όμως κατά πάσα πιθανότητα συνετέθη κατά την παραμονή του στην Ιταλία. Άλλωστε, οι Αυλές της Καστίλλης και της Αραγονίας έκαναν ό,τι και οι ιταλικές Αυλές: προσκαλούσαν Γαλλοφλαμανδούς συνθέτες και τραγουδιστές για να επανδρώσουν τα παρεκκλήσιά τους. Οι Ισπανοί συνθέτες καθώς και οι πάτρωνές τους, έχοντας πρόσβαση στη μουσική παράδοση της Φλάνδρας, ανέπτυξαν ένα είδος εμμονής με τους Γαλλοφλαμανδούς συνθέτες δανειζόμενοι στοιχεία από έργα των Obrecht, Isaac και Josquin. Έτσι, λοιπόν, συνάγεται το συμπέρασμα πως η εκκλησιαστική μουσική ήταν ούτως ειπείν εισαγόμενη από τη σχολή του Βορρά.[158] Το τοπικό ισπανικό χρώμα στη θρησκευτική μουσική με την ευρύτερη έννοια περιοριζόταν στα δημοτικά τραγούδια θρησκευτικού χαρακτήρα, όπως αυτό του Ισπανού συνθέτη Enrique[159]: *Pues con sobra de alegria*

cantamos de nasçimento
buen Jesú, por este día
guardános de perdimiento.

Por intercession de aquella
que te parió sin dolor,
quedando madre y donzella,
Tú, Dyos, ombre y señor,
hanzos tú clara la vía

[156] Kreitner 1992, σελ. 532-546.
[157] Kreitner 1992, σελ. 533-534.
[158] Kreitner 2004, σελ. 3.
[159] Το μόνο γνωστό στοιχείο για τον Enrique είναι ότι πέθανε το 1488.

de nuestro consçimiento;
por aqueste santo día
guardános de perdimiento.[160]

Στα τέλη του 15ου αι. η ισπανική θρησκευτική μουσική και το κοινό της γνώρισαν δραματική αλλαγή. Το 1490, το ύφος που επικρατούσε για την εκκλησιαστική μουσική στην Ισπανία ήταν κατά πολύ πιο απλό, πιο άμεσο και πιο "χαμηλών τόνων" σε σχέση με την πολυπλοκότητα της πολυφωνίας της Φλάνδρας. Στην αυγή του 16ου αι. πια παρατηρείται μια επιθυμία της Ισαβέλλας Ι της Καστίλλης και του συνθέτη Juan de Anchieta, που βρισκόταν υπό την προστασία της, να συγκροτήσουν ένα εθνικό ύφος στη μουσική με βάση την ώριμη πλέον αφομοίωση των φλαμανδικών χαρακτηριστικών αλλά και την ενστάλαξη ενός τοπικού χρώματος σε αυτά.[161] Όπως αναφέρει, άλλωστε, ο Kreitner, η όσμωση μουσικών χαρακτηριστικών προήλθε άνωθεν και ότι η φλαμανδική μουσική είχε περισσότερη επιρροή στην Ισπανία, απ' όσο η ισπανική μουσική διεθνώς την περίοδο αυτή. Πράγματι, παρόλο που ορισμένα έργα ισπανικής μουσικής ήταν ευρύτερα γνωστά, όπως το chanson *Nunca fue pena mayor* του Urrede, που ήταν διεθνώς γνωστό στα τέλη του 15ου, η παρουσία τους δεν ήταν έντονη. Μόνο μερικά ακόμη ισπανικά κομμάτια βρίσκει κανείς διασκορπισμένα σε γαλλικές ανθολογίες της εποχής ως εμβόλιμα έργα εξωτικού χρώματος. Μέχρι την έλευση του 16ου αι. και τη σφραγίδα του *more hispano* με συνθέτες όπως ο Καστιλιάνος Tomás Luis de Victoria,[162] η ισπανική μουσική θα μείνει στη σφαίρα επιρροής της Φλάνδρας.

Το *τρίπτυχο της Nájera* απεικονίζει διάφορα μουσικά όργανα, τα οποία ήταν γνωστά τόσο στη Φλάνδρα όσο και στην Ισπανία. Κάποια έχουν αποδοθεί με σχολαστικό ρεαλισμό και κάποια έχουν σκόπιμα παραλλαχθεί προκειμένου να κοινωνήσουν κάποιο κρυφό μήνυμα, όπως στο *Πολύπτυχο της Γάνδης*. Εκτός από την tromba marina και άλλα όργανα εποχής, τα οποία αναλύσαμε σε προηγούμενες παραπομπές, αξίζει να αναφερθούμε στο ψαλτήρι που κρατάει ο πρώτος άγγελος εξ αριστερών. Πρώτα απ' όλα, ο όρος *ψαλτήρι* χρησιμοποιείτο στην αρχαία Ελλάδα για κάθε νυκτό όργανο. Οι Εβραίοι το συνέδεαν με τα όργανα που χρησιμοποιούσαν για να

---

[160] «Τώρα με περισσή χαρά, τραγουδάμε τη γέννησή σου, καλέ Χριστέ, με αυτή τη μέρα, ας μας σώσεις από τον όλεθρο. Με τη μεσολάβηση Εκείνης, που σε γέννησε χωρίς πόνο, παραμένοντας μητέρα και παρθένος. Εσύ, Θεέ, άνθρωπος και Κύριος, δείξε μας καθαρά τον δρόμο της γνώσης, με αυτή τη μέρα σώσε μας από τον όλεθρο». Μετάφρασή από τα καστιλιάνικα στα αγγλικά βλ. Kreitner 2004, σελ. 5-6. Για καστιλιάνικο κείμενο βλ. Querol 1971, σελ. 35-36.

[161] Το αποτέλεσμα χαρακτηρίζεται πολλές φορές ως «αλλόκοτο», μιας μουσικής που γράφεται σε «απόλυτα ώριμο αντιστικτικό ύφος» αλλά διατηρεί ένα «αμήχανο τοπικό άρωμα». Kreitner 2004, σελ. xii,

[162] Για τον συνθέτη βλ. Cramer 2001.

συνοδεύσουν τις θρησκευτικές τους λειτουργίες στον Ναό του Σολομώντα. Το ψαλτήρι, παρόμοιο με το ανατολίτικο *κανονάκι* (εικ. 97) και το αρχαίο *επιγόνειο* αποτελείτο από ένα τριγωνικό ή τραπεζοειδές ηχείο με χορδές. Στη θρησκευτική εικονογραφία οι χορδές, ανάλογα με το μήνυμα, ποικίλλουν π.χ. δέκα χορδές όταν συμβολίζουν τις Δέκα Εντολές. Στο *Τρίπτυχο της Nájera* οι χορδές είναι εξήντα, νούμερο ιδιαίτερα μεγάλο, συγκριτικά με τα υπόλοιπα ψαλτήρια. Οι εξήντα χορδές δίνουν τη δυνατότητα για τρεις οκτάβες, σύμβολο της Αγίας Τριάδας, πράγμα που ισχύει και με τις τρεις οκτάβες του φορητού οργάνου που κρατάει ο άγγελος στο δεξί τμήμα.[163]

Εκτός από "ανακρίβειες" όσον αφορά στην απόδοση των μουσικών οργάνων, οι άγγελοι της Nájera έρχονται σε αντιδιαστολή με ορισμένες μουσικές πρακτικές της εποχής. Πρώτα απ' όλα, σπάνια εμφανίζονταν μαζί οι ψαλμωδοί με ορχήστρα οργάνων. Όπως αναφέραμε και προηγουμένως για την περίπτωση του *Πολύπτυχου της Γάνδης*, το μόνο όργανο το οποίο κατά κανόνα επιτρεπόταν στη λειτουργία ήταν το εκκλησιαστικό όργανο. Ο Van Eyck, βέβαια, προέβη σε μια πιο ρεαλιστική και ακριβή διάταξη των μουσικών.

Στη συνέχεια, η διάταξη των ψαλμωδών δε συνάδει με τις χορωδίες του τέλους του 15ου αι. Οι ψαλμωδοί είναι οργανωμένοι ανά δύο τριάδες. Το κάθε τρίο ψαλμωδών μοιάζει να αποτελείται από τρεις φωνές: cantus, κόντρα-τενόρος και τενόρος. Αυτή η διάταξη, όμως, θεωρείτο πεπαλαιωμένη σε μια εποχή τόσο εξελιγμένης και περίπλοκης πολυφωνίας.[164] Επίσης, αν μπορεί να θεωρηθεί σχολαστικά ακριβής η απόδοση των στομάτων, όπως στην περίπτωση του Van Eyck, τότε μπορούμε να πούμε ότι ψάλλουν μονόφωνο Γρηγοριανό Μέλος. Γενικά, η έκφραση των αγγέλων είναι πραεία σε αντίθεση με την ένταση των αγγέλων της Γάνδης.

Επίσης, η διάταξη των αγγέλων εγείρει συζήτηση. Κατά την περίοδο του Ύστερου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης τα όργανα οργανώνονταν σύμφωνα με την έντασή τους. Δίπλα στον Σωτήρα στέκονται, όπως και σε άλλες φλαμανδικές απεικονίσεις, οι άγγελοι που ψάλλουν, εκπροσωπώντας το ανώτερο είδος γήινης μουσικής πρακτικής. Αμέσως μετά έπονται τα δυνατά πνευστά όργανα, όπως οι

---

[163] Γενικά και άλλες αλλαγές έχουν γίνει όσον αφορά στην απόδοση των οργάνων, αλλά μάλλον δεν έχουν κάποιον θεολογικό υπαινιγμό. Για παράδειγμα, το *shawm* δεν απεικονίζεται με τη χαρακτηριστική του απόληξη σε σχήμα καμπάνας. Myers 1989, σελ. 388-389.

[164] De Vos 1989, σελ. 289.

τρομπέτες κλπ., και στις δύο άκρες όργανα με πιο γλυκό ήχο όπως τα έγχορδα.[165] Υπονοείται, δηλαδή, μια κλιμάκωση της ηχητικής έντασης:

instruments bas - instruments hauts - τραγουδιστές - Χριστός.

Αν ο Memling σκόπευε να δημιουργήσει κάποιο είδος ουράνιας μουσικής προτεραιότητας, αυτός ο κεκαλυμμένος συμβολισμός θα ήταν η αναστροφή της διάταξης στην ανώτερη ουράνια σφαίρα στον πίνακα της *Ανάληψης και Στέψης της Παρθένου* του Master of the Saint Lucy legend στα τέλη του 15ου αι., όπου τα έγχορδα είναι πρώτα και πίσω τα πνευστά˙ οι ψαλμωδοί, βέβαια, πάντα βρίσκονται σε προνομιακή θέση κοντά στον Κύριο.

Στο έργο του Memling όλοι οι άγγελοι παίζουν ταυτόχρονα μαζί με τους ψαλμωδούς. Στην πραγματικότητα, όμως, είναι αβέβαιο κατά πόσο ο ήχος των πνευστών δεν θα ήταν δυσανάλογος προς τα πιο ελαφρά έγχορδα και τους ψαλμωδούς και δεν θα τα υπερκάλυπτε. Μουσικά σχήματα, όπως έχουμε δει, ήταν συνήθη στην εικονογραφία τόσο των χειρογράφων όσο και των μεγάλων συνθέσεων. Εδώ όμως μιλάμε, όσον αφορά στην παράθεση της ποικιλίας των οργάνων, για μια πραγματική μουσική εξτραβαγκάντσα φλαμανδικής χροιάς, αντίστοιχη, αν και πιο συγκρατημένη, με αυτή του Geertgen tot Sint Jans ή με την εικονογραφική μουσική έκρηξη του Gaudenzio Ferrari στην τοιχογραφία της *Ανάληψης της Παρθένου* (εικ. 101, 102, 103) σαράντα χρόνια αργότερα.

Εκτός από εξαιρέσεις, όπου η μουσική δίνει έμπνευση, όπως είδαμε νωρίτερα στις τοιχογραφίες της Santa Maria della Rocca (εικ. 40), οι απεικονίσεις των αγγέλων μουσικών μπορούν να ερμηνευθούν μόνο μέσα από το πρίσμα της έκφρασης της ουράνιας αρμονίας, ενός κράτους μακαριότητας. Οι άγγελοι του Memling συνεχίζουν να απηχούν την παλιά πλατωνική παράδοση της σύνδεσης μουσικής και κοσμικής αρμονίας. Βέβαια, όπως συμβαίνει μετά το 1300, το σύμπαν δεν απεικονίζεται πάντοτε χωρισμένο σε εννέα σφαίρες. Αντίθετα, όλα τα τάγματα των αγγέλων τοποθετούνται συνήθως στην ανώτερη σφαίρα, τον Παράδεισο. Παλαιότερα, οι παγανιστικές θεότητες κινούσαν τις σφαίρες. Τώρα οι άγγελοι παίρνουν τη θέση τους και συναθροίζονται στο ανώτερο στρώμα.

Βέβαια στο *Τρίπτυχο της Nájera*, αν κι έχει πλέον εγκαταλειφθεί η παλαιότερη εικονογραφική παράδοση της απεικόνισης των εννέα αγγελικών ταγμάτων, υπάρχει

[165] Winternitz 1979, σελ. 147-8.

ακόμη σαφής διαχωρισμός. Παρατηρείται μια διαβάθμιση στους μουσικούς, με τους ψαλμωδούς πιο κοντά στον Κύριο και τα έγχορδα στην εξωτερική πλευρά, ως όργανα που είναι πιο κοντά στον άνθρωπο. Άλλωστε, ο Δαυίδ, σε πολλές μικρογραφίες χειρογράφων απεικονίζεται κρατώντας λύρα, για να συνοδεύει μουσικά τους ψαλμούς του.[166] Όλοι οι άγγελοι πλαισιώνουν τον Θεό, υμνώντας τον ως Σωτήρα, Κύριο της κοσμικής αρμονίας και σύμβολο της τριαδικής αρχής. Άλλωστε, ο αριθμός 3 παίζει υπαινικτικά σημαντικό ρόλο στην εικονογραφική φιλοσοφία του πίνακα, ως ένα συμβολιστικό εικονογραφικό basso continuo.

Πρώτα απ' όλα, ο Memling απεικονίζει τρεις ομάδες μουσικών: τραγουδιστές, πνευστά κι έγχορδα. Στη συνέχεια, η πεπαλαιωμένη διάταξη των τραγουδιστών ανά τρία αποτελεί σαφή υπαινιγμό στην Αγία Τριάδα, ενώ σκόπιμες αλλαγές σε όργανα όπως το ψαλτήρι (κατ' αντιστοιχία με τις αλλαγές στα όργανα στο *Πολύπτυχο της Γάνδης*) προκειμένου να εμπεριέχουν τον αριθμό 3, συντείνουν στην ανωτέρω άποψη περί κεκαλυμμένου συμβολισμού και συμβολιστικού ρεαλισμού. Τέλος, τα τρία πετράδια που κοσμούν την καρφίτσα στο ιερατικό άμφιο του Χριστού συνηγορούν στην

---

[166] Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιας εικονογράφησης προέρχονται από δύο μικρογραφίες γαλλικών χειρογράφων του 9ου και 13ου αι. αντίστοιχα. Η πρώτη απεικόνιση (εικ. 98) προέρχεται από βιβλίο με *Ψαλμούς*. Ανάμεσα σε δύο στροφές απεικονίζεται ο νεαρός Δαυίδ ως βοσκός να παίζει ένα έγχορδο όργανο. Παραδίπλα κάθεται μια μορφή ως προσωποποίηση μιας βασανισμένης ψυχής. Το κείμενο λέει: *Τότε θέλω εἰσέλθει εἰς τό θυσιαστήριον τοῦ Θεοῦ, τήν εὐφροσύνην τῆς ἀγαλλιάσεώς μου˙ καί θέλω σέ δοξολογεῖ ἐν κιθάρᾳ, ὦ Θεέ ὁ Θεός μου. Διά τί εἶσαι περίλυπος ψυχή μου; Καί διά τί ταράττεσαι ἐντός μου; Ἔλπισον ἐπί τόν Θεόν˙ ἐπειδή ἔτι θέλω ὑμνεῖ αὐτόν˙ αὐτός εἶναι ἡ σωτηρία μου, καί ὁ Θεός μου.* Ψαλμοί 43 4, 5. Αυτή η μουσικοθεραπευτική προσέγγιση της έμπνευσης αλλά και των κατευναστικών ιδιοτήτων της μουσικής είναι απόρροια των θεολογικών ερμηνειών του Ιερού Αυγουστίνου (4ος μ.Χ.) στο έργο του *Enarrationes in Psalmos,* οι οποίες είχαν διαποτιστεί από τη χριστιανική σκέψη της Ύστερης Αρχαιότητας, ένα αμάλγαμα της νέας θρησκείας κι ενός παγανιστικού απόηχου ενός κόσμου που κατέρρεε. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, η μελαγχολία δεν είναι απλώς μια κατάσταση, την οποία πρέπει κάποιος να μάχεται, αλλά μια ψυχική διάθεση που συγκροτεί τη βάση για την επικοινωνία με το θείο. Σε αυτήν την παράσταση η *ψυχή*, η λατινική *anima*, όπως αναγράφεται, παίζει επίσης τον ρόλο της Μούσας. ο μουσικός εμπνέεται από την ταραγμένη διάθεση-τη μελαγχολία-για να παίξει μουσική.

Το κείμενο κάνει λόγο για *κιθάρα*. Ο Χριστιανισμός υιοθετεί τον όρο του πλέον δοξασμένου αρχαίου ελληνικού οργάνου, ως κατάλληλου για να συνοδεύει μουσικά τους ύμνους, αλλά και να εκφράζει το μαρτύριο τη ανθρώπινης ψυχής που οιμώζει προς τον Κύριο. Η *κιθάρα* απεικονίζεται ως όργανο που γενικά προέρχεται από την οικογένεια των εγχόρδων λύρα, βιολί κλπ. Στην προκειμένη περίπτωση έχουμε έναν πρόδρομο του βιολιού.

Ένα άλλο στοιχείο της παράστασης, τα πέντε άνθη, αναφέρεται στην ίαση της βασανισμένης ψυχής. Από την αρχαιότητα μέχρι και τα πρώιμα χριστιανικά χρόνια ο μανδραγόρας καθώς και το λεγόμενο «μήλο του διαβόλου» θεωρούνταν κατάλληλα για την αντιμετώπιση της μελαγχολίας. Οι συνταγές, βέβαια, αναφέρονταν στις ρίζες αυτών των φυτών, όμως έλεγαν ότι τα άνθη τους λάμπουν στο σκοτάδι, κάτι που μάλλον ενέπνευσε τον μικρογράφο.

Το δεύτερο παράδειγμα προέρχεται από μια Γαλλική Βίβλο του τέλους του 13ου αι (εικ. 99). Εκεί, ο νεαρός Δαυίδ απεικονίζεται ως καλλιγραφικό αρχικό γράμμα του κειμένου των *Ψαλμών*. Όντας νεαρός, ο Δαυίδ προσπάθησε να εκδιώξει τα κακά πνεύματα μακριά από τον βασιλιά Σαούλ παίζοντας μουσική. Μόλις κληρονόμησε τον θρόνο, συνόδευε τους ψαλμούς του και τις ικεσίες του προς τον Θεό με ένα έγχορδο όργανο, εν προκειμένω λύρα. Ember 1989, Pl.1, 2.

ίδια άποψη. Όργανα και ψαλμωδοί, με ήρεμη και κατανυκτική ευλάβεια, πλαισιώνουν μουσικά τον Σωτήρα, ως τον σολίστα της *musica mundana* και τον αρχιερέα μιας εκκοσμικευμένα ουράνιας τελετής, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Έτσι, με εικόνες γνώριμες, έστω εμπειρικά στο εκκλησίασμα, ο πιστός δύναται να αναγνωρίσει την ουράνια διάσταση ως οικεία, να διαλογιστεί μαζί της κι εν τέλει να μετάσχει.

Μια μυστική συνομιλία Πάθους και Λύτρωσης

Στο προηγούμενο κεφάλαιο αναλύσαμε τη θέση των αγγέλων μουσικών ως συντελεστών της ουράνιας αρμονίας. Σε πολλές περιπτώσεις ξέρουμε πως οι καλλιτέχνες αντλούσαν τα μοτίβα των αγγέλων από το λειτουργικό δράμα. Σε κάποια άλλα όμως, όπως στο *Τρίπτυχο της Nájera*, δεν δανείζονται απλώς μοτίβα, αλλά γίνεται μια κεκαλυμμένη αναπαράσταση κάποιας θρησκευτικής ακολουθίας. Ο McNamee[167] ασχολήθηκε εκτενώς με τον θρησκευτικό συμβολισμό του Τριπτύχου αλλά και τον λειτουργικό ρόλο των αγγέλων σε συνθέσεις με μουσικά όργανα και ιερατικά άμφια.

Το νήμα θα αρχίσουμε να το ξετυλίγουμε από την επιγραφή-κλειδί *Agyos o Theos* που είναι ραμμένη στον γιακά του στιχαρίου του Χριστού. Με το Άγιος ο Θεός ξεκινάει το λεγόμενο *Τρισάγιον* : Άγιος ο Θεός, άγιος ισχυρός, άγιος αθάνατος, ελέησον ημάς. Στην καθολική Ακολουθία των Παθών κατά τη Μεγάλη Παρασκευή το *Τρισάγιον* ήταν μέρος των *Improperia* (Μομφές).[168] Τα *Improperia* περιγράφουν σε ποιητική γλώσσα τα οφέλη εν είδει ερωτήσεων του Χριστού προς τους Εβραίους, ενώ πεθαίνει στον σταυρό.[169] Κατά την Ύψωση του Σταυρού τα *improperia* ψάλλονται ενώ ως αντίφωνα ακούγεται το Άγιος ο Θεός κλπ. Ο ιερέας, αναπαριστώντας τον Χριστό, απαριθμεί τα αγαθά που Αυτός έδωσε στον λαό των Εβραίων και τους υπενθυμίζει την αχαριστία τους:

Cantor 1. *Populе meus, quid feci tibi? Aut in quo constristavi te? Responde mihi.*
Cantor 2 *Quia eduxi te de terra Ægypti: parasti Crucem Salvatori tuo.*

Choir 1 *Λαέ μου, τι σου έκανα; Πώς σε έβλαψα; Απάντησέ μου.*
Choir 2 *Σε οδήγησα έξω από τη γη της Αιγύπτου˙ αλλά εσύ οδήγησες στον Σταυρό τον Σωτήρα σου.*

Choir 1*Hagios o Theos*
Choir 2*Sanctus Deus*

---

[167] McNamee 1998, σελ. 173-180. McNamee 1972, σελ. 353-356.
[168] Στην Ανατολική Εκκλησία περιέχονται αντίστοιχα αποσπάσματα σε ψαλμούς στην Ακολουθία των Παθών της Μεγάλης Πέμπτης και στην Ακολουθία των Μεγάλων Ωρών τη Μεγάλη Παρασκευή το πρωί. Εδώ παρατίθεται ένα μέρος από τους συνολικά 15 στίχους με το δίγλωσσο *Τρισάγιον*.
[169] Werner 1970, σελ. 128.

Choir 1*Hagios Ischyros*
Choir 2 *Sanctus Fortis.*

Choir 1*Hagios Athanatos, eleison hymas.*
Choir 2*Sanctus Immortalis, miserere nobis.*

Cantor 3,4 *Ego propter te flagellavi Ægyptum cum primogenitis suis: et tu me flagellatum tradidisti.*
Για χάρη σου μαστίγωσα τους Αιγύπτιους και τους πρωτοτόκους τους κι εσύ με φραγγέλωσες.

Choir 1,2 *Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo constristavi te? Responde mihi.*

Cantor 3,4 *Ego eduxi te de Ægypto, demerso Pharaone in mare rubrum: et tu me tradidisti principibus sacerdotum.*
Εγώ σε οδήγησα έξω από την Αίγυπτο και πνίξατε τους κατακτητές σας στην Ερυθρά Θάλασσα, αλλά εσύ με παρέδωσες στους αρχιερείς σας.

Choir 1,2 *Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo constristavi te? Responde mihi.*[170]

Ο ιερέας απευθυνόμενος προς τον Σταυρό λέει: «*Τον Σταυρόν σου Χριστέ προσκυνοῦμεν Και τήν Ἁγίαν σου Ἀνάστασιν ὑμνοῦμεν καί δοξάζομεν ἰδού γάρ ἦλθε διά τοῦ Σταυροῦ, χαρά ἐν ὅλῳ τῷ κόσμῳ*». Στη συνέχεια ακολουθεί ο ύμνος *Crux Fidelis* (Πιστέ Σταυρέ), ο οποίος, επίσης, ψάλλεται αντιφωνικά από τον ιερέα και τον διάκο. Σε αυτόν τον ύμνο ανακεφαλαιώνονται διάφοροι παραλληλισμοί ανάμεσα στο δένδρο του κήπου της Εδέμ και του ξύλου του Σταυρού:

Crux fidelis, inter omner
Arbor una nobilis:
Nulla silva tallem profert,
Fronde, flore, gemine
Dulce lignum, dulce clavos
Dulce pondus sustinet.[171]

---

[170] *Liber Usualis* 1990, σελ. 311-317.
[171] Μετάφραση από τα λατινικά στα αγγλικά Donna Stewart 2014.
«Πιστέ Σταυρέ, ω όμορφο δέντρο! Δέντρο ευγενές και θείο. Κανένα άλσος στη γη δεν μπορεί να μας προσφέρει τέτοιο άνθος και φύλλο σαν το δικό σου. Γλυκά τα καρφιά σου και γλυκό το ξύλο, φορτωμένο με τόσο γλυκό φορτίο»!

Pange, lingua, gloriosi,
Lauream certaminis
Et super Crucis trophaeo
Dic triumphum nobilem:
Qualiter Redemptor orbis
Immolatus vicerit.[172]

De parentis protoplasti
Fraude Factor condolens,
Quando pomi noxialis
In necem morsu ruit:
Ipse lignum tunc notavit
Damna ligni, ut solveret.[173]

Hoc opus nostrac salutis
Ordo depoposcerat;
Multiformis proditoris
Ars ut artem falleret:
Et medelam ferret inde,
Hostis unde laeserat.[174]

Quando venit ergo sacri
Plenitudo temporis,
Missus est ab arce Patris
Natus orbis Conditor.
Atque ventre virginali
Carne amictus prodit.[175]

---

[172] «Μίλησε, γλώσσα μου, για τη δόξα του Σωτήρα˙ που θριάμβευσε στη μάχη και θριάμβευσε πάνω στον Σταυρό, που καθόρισε τον ευγενή νικητή, τον λυτρωτή του κόσμου που νίκησε με το να θυσιαστεί».

[173] «Οι πρόγονοί μας οι πρωτόπλαστοι υπέφεραν από την αυτουργία της απάτης εξαιτίας της αμαρτίας του δέντρου. Προκειμένου να σταματήσει τον θάνατο, την απελπισία, τον όλεθρο, Εκείνος τότε καταδικάστηκε σε ένα ξύλο από άλλο δέντρο, αυτό του Σταυρού για να μας λυτρώσει».

[174] «Αυτό το έργο είναι η σωτηρία μας, η αναζήτηση μιας νέας τάξης. Ο προδότης παίρνει πολλές όψεις, ξεγελώντας με τα τεχνάσματά του και τους τρόπους του. Άρα, γιάτρεψε τον εχθρό, απ' όπου προέρχεται η πληγή».

[175] «Όταν, συνεπώς το ιερό έργο προχώρησε μπροστά στην πληρότητα του χρόνου, εκτοπισμένο από την προστασία του Πατέρα, γεννημένο για να αποκαταστήσει τον κόσμο, ακόμα κι από κοιλιά παρθένου».

Vagit infans inter arcta
Conditus praesepia,
Membra pannis involuta
Virgo Mater alligat:
Et Dei Manus, pedesque
Stricta cingit fascia.[176]

Lustra sex qui jam peregit,
Tempus implens corporis,
Sponte libera Redemptor
Passioni deditus,
Agnus in Crucis levatur
Immolandus stipite.[177]

Felle potus ecce languet:
Spina, clavi, lancea
Mite corpus perforarunt,
Unde manat, et cruor.
Terra, Pontus, astra, mundus,
Quo lavantur flumine![178]

Flecte ramos, arbor alta,
Tensa laxa viscera,
Et rigor lentescat ille,
Quem dedit nativitas!
Et superni membra regis
Tende miti stipite.[179]

Sola digna ru fuisti
Ferre mundi victimam:
Atque portum praeparare

---

[176] «Το κλάμα ενός βρέφους σφιχτά τυλιγμένο μέσα σε φάτνη: η Παρθένος μητέρα έχει τυλίξει τα χεράκια Του με ρούχα και το χέρι του Θεού έχει δέσει τα πόδια Του».

[177] «Πέντε χρόνων καιρός, ήδη έξι συμπληρώθηκαν, ο καιρός πέρασε στη θνητή σάρκα, λυτρωμένη από την ενοχή, στον Λυτρωτή ανατέθηκε να υποφέρει. Ο Αμνός που υψώθηκε στον Σταυρό, που θυσιάστηκε σε έναν πάσσαλο».

[178] «Κοιτάξτε, λιγόθυμος, πίνει τη χολή. Αγκάθια, καρφιά, ακόντια, τρυπούν τη λεπτή Του σάρκα: το αίμα αναβλύζει και ρέει. Η γη, η θάλασσα, τα άστρα- όλη η οικουμένη εξαγνίζεται από αυτό το ρυάκι».

[179] «Υψηλό δέντρο, λύγισε τα κλαδιά σου, χαλάρωσε την ένταση στη σάρκα Του και χαλάρωσε τη δριμύτητα των πασσάλων από τα τεταμένα, ουράνια μέλη του Βασιλιά που πειθήνια έχει παραδοθεί από την ώρα που γεννήθηκε».

Arca mundo naufrago:
Quam sacer cruor perunxit,
Fusus Agni corpora.[180]

Sempiterna sit beatae
Trinitati gloria:
Aequa Patri, Filioque:
Par decus Paraclito:
Unius Trinique nomen
Lauder universitas.
Amen.[181]

Ο ύμνος τελειώνει με μια ευχή προς την Αγία Τριάδα, έναν βασικό νοηματικό πυλώνα του πίνακα. Μετά τον ύμνο σύμφωνα με το τυπικό της εποχής ακολουθούσε η Θεία Κοινωνία ή η Λειτουργία των Προηγιασμένων Δώρων, όπου ο ιερέας μεταλαμβάνει τη Θεία Ευχαριστία που είχε ευλογηθεί τη Μεγάλη Πέμπτη κατά τον Μυστικό Δείπνο.
Πριν από τη μεταρρύθμιση του πάπα Πίου VII το 1570, μόνο ο ιερέας μεταλάμβανε κατά τη Λειτουργία των Προηγιασμένων Δώρων τη Μεγάλη Παρασκευή.[182] Ο ιερέας ρίχνει κρασί στο δισκοπότηρο και το ευλογεί δίχως όμως να προσχωρεί σε «κλάση» του άρτου.

Ο καλλιτέχνης σε πρώτη φάση μας προσκαλεί να κάνουμε τη σύνδεση του «Άγιος ο Θεός» με την ακολουθία στην οποία ακούγεται, κάτι που υποδηλώνεται από τα λειτουργικά άμφια που φορούν ο Χριστός και οι άγγελοι. Ο Χριστός δεν είναι ενδεδυμένος ως ιερέας κατά τη Μεγάλη Παρασκευή φορώντας δηλαδή στιχάριο και μαύρο φαιλόνιο. Αντί αυτών, ο Χριστός φοράει πένθιμο σκούρο κόκκινο, σχεδόν μαύρο, στιχάριο, κόκκινο φαιλόνιο κι επιτραχήλιο. Ο Memling δεν απεικονίζει τον Χριστό εδώ ως ιερέα της Ουράνιας Λειτουργίας, καθώς δεν φοράει φαιλόνιο, άμφιο που φορά αποκλειστικά ο ιερέας κατά τη Λειτουργία. Η Μεγάλη Παρασκευή ήταν η μόνη μέρα του χρόνου κατά την οποία η Θεία Κοινωνία που ευλογήθηκε την προηγούμενη μέρα

[180] «Μόνο εσύ κρίθηκες άξιο να σηκώσεις το θύμα του Ανθρώπου που προσφέρεται για θυσία. Και τώρα ετοίμασε ένα μέρος για καταφύγιο, μια κιβωτό του ναυαγισμένου κόσμου, χρισμένη με ιερό αίμα από το σώμα του Αμνού».
[181] «Ας είναι δοξασμένο το όνομα της Αγίας Τριάδας στους αιώνες των αιώνων: δοξασμένοι ισότιμα ο Πατέρας, ο Υιός και το Άγιο Πνεύμα, η ομοούσιος Τριάς. Αμήν».
[182] Roman Missal 1920.

λαμβανόταν μόνο από τον ιερέα και όχι από το εκκλησίασμα. Ο Χριστός εδώ παρουσιάζεται ως ο ιερέας στην τελετή της Ύψωσης του Σταυρού κατά τη Μεγάλη Παρασκευή. Το κόκκινο χρώμα του φαιλονίου Του συμβολίζει το μαρτύριο και τον θάνατό Του πάνω στον Σταυρό.

Ο Σταυρός του θείου μαρτυρίου είναι που δοξολογείται από τους ψαλμωδούς και την αγγελική ορχήστρα. Τα σύννεφα θυμίζουν την παράσταση της *Τελικής Κρίσης* (1445-50) του Roger van der Weyden (εικ. 100), ενώ το χρυσό βάθος, αν και απαρχαιωμένο- μας υποδηλώνει ότι οι άγγελοι πλέον βρίσκονται στη σφαίρα του Παραδείσου, όπως αναφέραμε προηγουμένως. Ο Σταυρός, που ως βάση έχει μια μεγάλη κρυστάλλινη σφαίρα, σύμβολο του σύμπαντος, του κόσμου που λυτρώθηκε από τον Χριστό, βρίσκεται στο κέντρο, στα χέρια του Σωτήρα. Ο τρόπος που κρατάει ο Χριστός τον Σταυρό για προσκύνημα είναι, επίσης, δηλωτικός της τελετής που απεικονίζεται. Εκτός αυτού, στην κρυστάλλινη σφαίρα αντικατοπτρίζεται το χώρισμα σε σχήμα σταυρού ενός παραθύρου. Ανάλογες περιπτώσεις του λεγόμενου μοτίβου του Salvator Mundi προερχόμενες από την Πρώιμη Φλαμανδική Ζωγραφική βρίσκουμε στο έργο *Σωτήρας και Παναγία δεομένη* (περ. 1430-5) του Robert Campin (εικ. 104, 105) στο Μουσείο της Φιλαδέλφειας και στο *Τρίπτυχο της Braque* (εικ. 106, 107) (περ. 1452) στο Λούβρο του Rogier van der Weyden. Η Carla Gottlieb διατείνεται πως υπάρχει ένας πλούσιος συμβολισμός όσον αφορά στη λύτρωση πίσω από το μοτίβο του Σταυρού ως αντικατοπτρισμού στην κρυστάλλινη σφαίρα.[183] Εδώ, βέβαια, περισσότερο τείνει να υπογραμμίσει την ιδέα της απεικόνισης του θείου δράματος σε συνδυασμό με ανάλογη εκκλησιαστική τελετή.

Ένα άλλο θέμα που εγείρει συζήτηση είναι αν το πρόσωπο στο κεντρικό σημείο του πίνακα απεικονίζει αποκλειστικά τον Χριστό ή κάτι πιο σύνθετο. Αν λάβουμε υπόψη τα τρία πετράδια στο άμφιο της μορφής καθώς και την απουσία πληγών από τα χέρια συντείνουμε στο συμπέρασμα πως πρόκειται για την Αγία Τριάδα που συνοψίζεται στην κεντρική μορφή, απεικονισμένη με τα εικονολογικά χαρακτηριστικά του Χριστού-Σωτήρα. Δεν είναι μόνο ο Χριστός που λαμβάνει μέρος στην Ύψωση του Σταυρού αλλά ολόκληρη η Αγία Τριάδα, όπως στους τελευταίους στίχους του *Crux Fidelis*. Εδώ, όπως και τη Μεγάλη Παρασκευή κατά την Ύψωση του Σταυρού, είναι το ιερό δεύτερο μέλος της Αγίας Τριάδας που λαμβάνει μέρος ως τελεστής και όχι τόσο η έκφανση του Ενσαρκωτή του Λόγου και του Πάσχοντος.

[183] Gottlieb 1960, σελ. 313-332.

Οι άγγελοι ψάλλουν τους ίδιους στίχους με τον διάκονο τη Μεγάλη Παρασκευή κατά την Ύψωση του Σταυρού. Απεικονίζονται ενδεδυμένοι ως διάκονοι, φορώντας στιχάρια, δαλματικά χιτώνια και επιμανίκια.

Συγκεκριμένα, στο αριστερό τμήμα από αριστερά προς δεξιά: ο πρώτος άγγελος φοράει φαρδύ επιτραχήλιο, το οποίο φορούσε ο διάκονος κατά τη Σαρακοστή, ο δεύτερος amice και φαιλόνιο, ο τρίτος επιτραχήλιο διακόνου, ο τέταρτος φαιλόνιο κι επιμανίκιο με κεντημένους σταυρούς και ο πέμπτος φοράει δαλματικό χιτώνιο και επιμανίκιο. Στο δεξί τμήμα, από αριστερά προς δεξιά, ο πρώτος άγγελος φοράει δαλματικό χιτώνιο, ο δεύτερος δαλματικό χιτώνιο κι επιμανίκιο, ο τρίτος amice και στιχάριο, ο τέταρτος οράριο και τέλος, ο πέμπτος, ιερατική κάπα με κεντημένους αμνούς του Πάσχα στη ζώνη. Ο Memling στην απεικόνιση των αγγέλων έδωσε όλο το φάσμα της εκκλησιαστικής ιεραρχίας σε βαθμίδες κατώτερες του ιερέα. Οι άγγελοι εμφανίζονται από παπαδοπαίδια μέχρι διάκονοι, όπως είναι ενδεδυμένοι κατά τη διάρκεια του έτους και ιδίως πιο κοντά στη Σαρακοστή.

Ο Memling ενέδυσε τους αγγέλους ως διακόνους με τα χρώματα της Σαρακοστής που φοράνε κατά τη διάρκεια της τελετής της Ύψωσης και Λατρείας του Σταυρού που προηγείται της τελετής των Προηγιασμένων Δώρων. Έτσι, ο καλλιτέχνης ενισχύει την τελετουργική μνεία που είχε ήδη κάνει με έμμεσο τρόπο με την κεντημένη επιγραφή *Agyos o Theos* στον γιακά της κεντρικής μορφής.

Άλλωστε, στο τελευταίο αντίφωνο πριν από το *Crux Fidelis* μας υπενθυμίζεται ότι δεν είναι μόνο ο Χριστός του μαρτυρίου και του θανάτου που δοξολογούμε στην τελετή της Μεγάλης Παρασκευής αλλά και ο επικείμενος θρίαμβός του με την Ανάσταση.

Crucem tuam adoramus, Domine
Et sancta, resurrectionem laudamus
Et glorificamus: ecce enim propter
Lignum venit gaudium in universe mundo.

Τον Σταυρόν σου Χριστέ προσκυνοῦμεν
Και την Ἁγίαν σου Ἀνάστασιν ὑμνοῦμεν καί δοξάζομεν
ἰδού γάρ ἦλθε διά τοῦ Σταυροῦ, χαρά ἐν ὅλῳ τῷ κόσμῳ.

Αυτό το διττό θέμα, το δίπολο πάθους (με την έννοια του *πάσχω*) και εξύψωσης διέπει τον πίνακα, όπως, άλλωστε, και ολόκληρη την εβραιοχριστιανική παράδοση˙ ο πόνος δηλ. ως το ανώτατο συναίσθημα μέσω του οποίου συντελείται η εξύψωση. Αυτή η συνύπαρξη θρήνου και θριάμβου, πόνου και χαράς, είναι πολύ πιθανό να ενυπάρχουν υπαινικτικά ως μια συνισταμένη συναισθημάτων στην ψαλμωδία των αγγέλων στο κεντρικό τμήμα αλλά και στην ορχήστρα στα πλευρικά τμήματα. Ο Memling, συνεπώς, τοποθετώντας τα πρώτα λόγια από τα *Improperia* κατά τη διάρκεια της *Ύψωσης του Σταυρού* κατά τη Λειτουργία της Μ. Παρασκευής προκαλεί τον θεατή και το εκκλησίασμα να ενδώσει σε μια διαλογιστική ενόραση της συγκεκριμένης τελετής. Ο καλλιτέχνης, λοιπόν, επιστρατεύοντας μια σειρά από γήινα στοιχεία, όπως ιερατικά άμφια, μουσικές ορχήστρες και χορωδίες, σχεδόν όλα προερχόμενα από τη Λειτουργία της Μ. Παρασκευής, στην οποίαν ο Σταυρός υψώνεται και δοξάζεται ως σύμβολο μαρτυρίου και λύτρωσής, καλεί το εκκλησίασμα σε μια διαλογιστική ενόραση της ουράνιας τελετής με γήινο αισθητικό κώδικα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Van Eyck στο *Πολύπτυχο του Μυστικού Αμνού* και ο Hans Memling στο *Τρίπτυχο της Nájera* κατάφεραν, χρησιμοποιώντας στοιχεία από τη σύγχρονή τους ζωή, να προσεγγίσουν έναν υπερβατικό θεολογικό κόσμο. Εκ πρώτης όψεως η ρεαλιστική απόδοση των έργων του μας παρασύρει σε μια επιφανειακή, ψύχραιμη θέαση. Προσεγγίζοντας όμως τους πίνακες ερχόμαστε σε επαφή με τη μικρογραφική απόδοση των καλλιτεχνών και τη νατουραλιστική τους απόδοση, μέσω των οποίων ένας ολόκληρος κόσμος συμβόλων, μυστικής θεολογίας, θρησκευτικών τελετών και μουσικής ανοίγεται μπροστά μας.

Η τρέχουσα πραγματικότητα άφησε τα στίγματά της. Ο θρίαμβος του Πάπα επί της κοσμικής εξουσίας με την προσωρινή αποκατάσταση μιας φαινομενικής ασφάλειας, καθώς και οι βλέψεις για "βοήθεια" στην ταλανιζόμενη Ανατολή αποτυπώνονται τόσο στη Σύναξη όλων των Αγίων στην Προσκύνηση του Αμνού όσο και στην υποδήλωση της παπικής αρχής στην κεντρική μορφή του Παντοκράτορα στο *Πολύπτυχο της Γάνδης*. Η κεντρική σύνθεση της Δέησης με την μορφή του Αρχιερέως πλαισιώνεται από δύο συνθέσεις με μουσικούς, ντυμένους ως επί το πολύ με ιερατικά άμφια που υμνούν τον Δημιουργό και τη Θυσία του Αμνού μετέχοντας μουσικά στη Θεία Ευχαριστία. Οι άγγελοι που παριστάνονται δίχως φτερά και με άμφια ακολουθούν πιο γήινες πρακτικές προκειμένου να μας καταστήσουν κοινωνούς της ουράνιας μουσικής. Ο Van Eyck ζώντας σε μία πολύ ενεργή μουσικά περίοδο προβαίνει σε μια απεικόνιση της σύγχρονής του εκκλησιαστικής μουσικής, διότι εκτός των προσλαμαβανουσών που διαθέτει εκτιμά το σημείο τελειότητας που έχουν φθάσει τόσο η εκκλησιαστική μουσική όσο και οι δεξιότητες στην κατασκευή των μουσικών οργάνων, ώστε να προσεγγίζουν τη ουράνια μουσική. Έτσι, λοιπόν, ο Van Eyck με άκρως ρεαλιστική απόδοση προβαίνει σε μια μεταφυσική ενόραση της Θείας Λειτουργίας.

Αντίστοιχα και ο Hans Memling παρά το γεγονός ότι απευθυνόταν σε ισπανικό κοινό με το *Τρίπτυχο της Nájera* επιστράτευσε τη λεπτομερειακή απόδοση της ζωγραφικής της Φλάνδρας για να απεικονίσει τις μορφές και τα νοήματα. Άλλωστε, η Ισπανία την εποχή του Ύστερου Μεσαίωνα δεχόταν καταλυτική καλλιτεχνική επιρροή, τόσο στη ζωγραφική όσο και στη μουσική, από τη Φλάνδρα. Έτσι, λοιπόν, ο Memling με ρεαλισμό, ευλάβεια αλλά και σαφείς ενδυματολογικούς και κωδικοποιημένους

υπαινιγμούς προχωρά σε μια ζωγραφική, ενορατική αποτύπωση της τελετής της Ύψωσης του Σταυρού του Θείου Πάθους κατά τη Μεγάλη Παρασκευή.

Ξεχωριστό ρόλο παίζουν τα κρυμμένα σύμβολα, τα οποία ο καλλιτέχνης με επιμελημένο τρόπο ως ένας δεινός σκηνοθέτης ενσωματώνει, λες και ενέχουν μια ειδική ενέργεια, η οποία διαχέεται σε ένα προσεκτικά δομημένο θεολογικό σκηνικό, όπου το κάθε τι κατέχει τη θέση του συμβάλλοντας σε μια κοσμική αρμονία. Κανένας άγγελος δεν απεικονίζεται να "σολάρει", διότι ως μέρος μιας τέτοιας σύνθεσης οι άγγελοι δεν προορίζονται να αποτελούν το επίκεντρο. Η κεντρική μορφή του Θεού-Κοσμοκράτορα είναι το κύριο θέμα και στα δύο έργα.

Η Ιδέα του θείου είναι ο σολίστας στο *Πολύπτυχο της Γάνδης* και οι άγγελοι μουσικοί πλαισιώνουν τη δόξα Του. Ο Θεός τοποθετείται στο κέντρο, μεγαλύτερος από όλους. Το σκήπτρο καθώς και η δισκοειδής πόρπη του αποδίδουν το ρόλο του ως θεματοφύλακα της αρμονίας της οικουμένης. Ανάλογη σύνθεση έχουμε και στο τρίπτυχο του Hans Memling. Εκεί ο Χριστός με σκήπτρο επίσης, που όμως απολήγει σε σφαίρα και δισκοειδή πόρπη, έχει κεντήματα με κύκλους.[184] Στον Van Eyck, όπως και στον Memling, ο Χριστός σε συνάρτηση με τους αγγέλους επικαλείται τη μουσική των σφαιρών. Ο Χριστός είναι η μουσική των σφαιρών, η musica mundana, η τελειότερη μουσική, η κοσμική αρμονία.[185] Οι άγγελοι μουσικοί είναι τοποθετημένοι για να στρέψουν την προσοχή του θεατή στο κυρίως θέμα, όπως συνηθιζόταν εκείνη την εποχή, όταν η μουσική είχε συνοδευτικό ρόλο.

Η εμμονή του καλλιτέχνη στη λεπτομερή απόδοση και στις δύο περιπτώσεις είναι το κύριο εκφραστικό του μέσο, δηλωτικός σεβασμού προς τις τέχνες που εμπεριέχει, προκειμένου να κοινωνήσει το θεολογικό του μήνυμα. Ακόμα και αν, εικονογραφικά, οι πρακτικές νύξεις είναι ανεπαρκείς, ώστε να αναβιωθεί πιστά το περιεχόμενο των δύο πινάκων, σίγουρο είναι ότι δεν επιδέχεται καμιάς άκριτης ελευθερίας και κανενός γενικού πειραματισμού. Ο Van Eyck και ο Memling προβαίνουν στην τέλεια δυνατή απεικόνιση αντίστοιχων τέλειων τεχνών.

Ακόμα κι αν δεν μπορούμε με ακρίβεια να πούμε το μουσικό έργο που μπορεί να είχε στο μυαλό του ο καλλιτέχνης, το βέβαιο είναι ότι η μουσική της εποχής διέπεται από εκφραστικότητα και αιτιώδη σχέση της μουσικής με το κείμενο. Έτσι και στην

[184] De Vos, 1994 Hans Memling, σελ. 290- 291.

ζωγραφική απεικόνιση, ο συσχετισμός μουσικής, οιουδήποτε κειμένου και εικόνας είναι καταλυτικός.

Οι άγγελοι μετουσιώνουν το γήινο σε ουράνιο και δοξάζουν τον Κύριο μέσω της αρμονίας και της ισορροπίας της θείας μουσικής. Ο πολυδιάστατος γρίφος των δύο καλλιτεχνών είναι μια απεικόνιση του χριστιανικού σύμπαντος, αντικατοπτρίζοντας εκφάνσεις υψηλής μουσικής και θεολογίας. Αν και υποβόσκει η επιθυμία να καταλάβουμε επακριβώς όλον τον ερμηνευτικό πλούτο που κρύβουν, σίγουρο είναι ότι καμία παρτιτούρα δεν μπορεί να μας πει πώς ακριβώς εκφερόταν ο μουσικός ήχος την εποχή εκείνη, ή κανένα βιβλίο δεν μπορεί επακριβώς να περιγράψει πώς ο πιστός αντιδρούσε σε αυτό. Ο καλλιτέχνης, όμως, δουλεύοντας με τον ουσιαστικότερο και λαμπρότερό του εαυτό είναι ικανός να αποκαλύψει κάτι από τον κόσμο της Μούσας και της ουράνιας μουσικής. Αν και πάντα υποβόσκει ένας ελιτίστικος κίνδυνος οι αμύητοι να μην μπορούν να “μετάσχουν”, εντούτοις αποπνέεται μια άφατη, μυστική αύρα που σε υποκινεί σε μια δελεαστική ματιά στον ουράνιο κόσμο των θείων μελωδιών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αρβελέρ-Aynard 2003: Αρβελέρ Ε. –Aynard M., *Οι Ευρωπαίοι*, Αθήνα 2003.

Alden 2010: Jane Alden, *Songs, Scribes, and Society. The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers,* New York 2010.

Armiraglio 2006: Federico Armiraglio, Σειρά «Μεγάλοι Ζωγράφοι», *BAN AÏK*, μτφ. Εύη Αδαμάκη, 2006.

Ausoni 2009: *Music in Art*, *A guide in imagery,* The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2008.

Baxandall 1988: Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1988.

Begbie 2007: Jeremy S. Begbie, *Resounding Truth, christian wisdom in the world of music*, USA 2007.

Bent 1980: Ian Bent, «Hildergard of Bingen», *New Grove Dictionary for Music and Musicians*, τ. 8, Stanley Saddie, London 1980, σελ. 553-556.

Borchert 2005: Till-Holger Borchert, *Hans Memling's Portraits*, USA 2005.

Borchert 2008: Till-Holger Borchert, *VAN EYCK*, Germany 2008.

Blockmans-Prevenier 1999: Wim Blockmans, Walter Prevenier, *The Promised Lands: The Low Countries Under Burgundian Rule, 1369-1530*, Pennsylvania 1999.

Bloxam 2006: Jennifer Bloxam, «I have never seen your equal: Agricola, the Virgin, and the Creed», *Early Music*, τ. 44 (2006) σελ. 391-407.

Brown, Stein 1996: Howard M. Brown, Louise K. Stein, *Music in Renaissance*, New Jersey 1996.

Burkholder 2009: J. Peter Burkholder, Donald Grout, Cluade Palisca, *A History of Western Music,* New York 2009.

Burkholder 2014: J. Peter Burkholder, *The Norton Anthology of Western Music*, *Ancient to Baroque*, τ. 1, 7η έκδοση, New York 2014.

Carapezza 1975: Paolo Emilio Carapezza, «Regina angelorum in musica picta: Walter Frye e il Maître au feuillage brodé», *RIM* (1975), σελ. 134-154.

Cartellieri 1996: Otto Cartellieri, *The Court of Burgundy*, New York 1996.

Christoffersen 2009: Peter Woetman Christoffersen, *Prenez sur moi vostre exemple: The 'clefless' notation or the use of fa-clefs in chansons of the fifteenth century by Binchois, Barbingant, Ockeghem and Josquin,* Danish Yearbook of Musicology, Copenhagen 2009.

Cramer 2001: Eugene Cramer, *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*, Routledge 2001.

Cumming 1999: Julie E. Cumming, *The Motet in the Age of Dufay*, Cambridge 1999.

Dawson-Marsch 2004: Brandylee Dawson-Marsch, *The Naples L'homme arme Masses, Burgundy and the Order of the Golden Fleece: The Origins of the L'homme arme Tradition*. (Master's Thesis, UMI #1419066) Rice University 2004.

Denis 1982: Valentine Denis, *Van Eyck*, Paris 1982.

Denis 1983: Arnold Denis, «Tritone», *The New Oxford Companion to Music*, τ. 1, A-J, Oxford 1983.

De Vos 1994: Dirk De Vos, *Hans Memling: The Complete Works*, Ghent 1994.

Dhanens 1980: Elisabeth Dhanens, *Hubert und Jan Van Eyck*, Königstein im Taunus 1980.

Dierick 1972: Alfons Lieven Dierick, *Van Eyck-Der Genter Altar*, Ghent 1972.

Dobbins: Frank Dobbins, «Chanson», *The Oxford Companion to Music*, επιμ. Alison Latham, Oxford Music Online.

Elders 1994: Willem Elders. *Musical scores: Studies in the Music of the Renaissance*, Netherlands 1994.

Ember 1989: Ildikó Ember, *Music in Painting: Music as Symbol in Renaissance and Baroque Painting*, Budapest 1989.

Freeman 1957: Margaret Freeman, «The Iconography of the Mérode Altarpiece in the Metropolitan Museum», *Art Bulletin*, τ. 16 (1957), σελ. 130-139.

Faulkner 1996: Quentin Faulkner, *Wiser Than Despair: The Evolution of Ideas in the Relationship of Music and the Christian Church*, Westport 1996.

Fenlon 1989: Iain Fenlon, *The Renaissance: From the 1470s to the end of the 16th century (Man and Music),* New Jersey 1989.

Friedländer 1957: Max J. Friedländer, *From Van Eyck to Bruegel*, Oxford 1957.

Frye 1980: «Walter Frye», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, επιμ. Stanley Sadie, τ. 20, Macmillann Publishers Ltd., London 1980.

Zutschi 2000: P.N.R. Zutsci, *The Avignon Papacy*, The New Cambridge Medieval History π. 1300-π. 1415, τ.VI, εκδ. Jones M., Cambridge 2000.

Gombrich 1994: Ernst H. Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης*, Αθήνα 1994.

Gottlieb 1960: Carla Gottlieb, «The Mystical Window in Paintings of the Salvator Mundi», *Gazette des Beaux-Arts*, τ. 66 (1960), σελ. 313–32.

Graham 2007: Jenny Graham, I*nventing Van Eyck: The Remaking of an Artist for the Modern Age,* Oxford-New York 2007.

Green 1994: Vivian Green, *The Madness of Kings: Personal Trauma the Fate of the Nations,* Stroud 1994.

Grout, Palisca 1988: Donald J. Grout, Claude Palisca, *A HISTORY OF WESTERN MUSIC*, New York -London 1988.

Harbison 2012: Craig Harbison, *Jan Van Eyck: The Play of Realism*, London 2012.

Hourihane 2012 (Ed.): Colum Hourihane, *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, Vol. 1-6, Oxford 2012.

Huizinga 2009: Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, United Kingdom 2009.

Jolly 1998: Penny Howell Jolly, Jan van Eyck's Italian Pilgrimage: A Miraculous Florentine Annunciation and the Ghent Altarpiece, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61.3, 1998.

Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Τούρτα 1997: Ευτυχία Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Αναστασία Τούρτα, *Περίπατοι στη βυζαντινή Θεσσαλονίκη*, Αθήνα 1997.

Kreitner 1992: Kenneth Kreitner, «Ministrels in Spanish Churches», 1400-1600», *Early Music,* τ. 20, νο 4 (Νοέμβριος 1992), σελ. 532-546.

Kreitner 2004: Kenneth Kreitner, *The Church Music of Fifteenth-Century Spain (Studies in medieval and Renaissance music)*, Suffolk 2004.

Krischel 2006: Roland Krischel, *Stephan Lochner. Die Muttergottes in der Rosenlaube*, Seemann Henschel, Germany 2006.

Kubies 2014: Grzegorz Kubies, «Angel musicians in a painting by the Master of the Legend of Saint Lucy at the National Gallery of Art in Washington. A study from an Iconographic and a musicological perspective», (μτφ.) Paweł Gruchała, *MUZYKA,* τ. 69 (2014).

Lord 2008: Suzanne Lord, *Music in the Middle Ages, A Reference Guide,* Greenwood Publishing Group, USA 2008.

Μπούρκχαρτ 1997: Γιάκομπ Μπούρκχαρτ, *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία,* μτφρ. Μαρία Τοπάλη, επιμ. Παναγιώτης Κονδύλης, Αθήνα 1997.

Martens 1997: Maximilian Martens, «Hans Memling and his Patrons: A Cliometrical Approach», *Memling Studies: Proceedings of the International Colloquium* (Bruges 10-12 Νόεμβρίου 1994), (επιμ.) Helene Verougstraete, Roger Van Shoute, Maurits Smeyers σε συνεργασία με Anne Dubois, Leuven 1997.

Mahlis-Forney 1996: Joseph Mahlis-Kristine Forney*, Η απόλαυση της μουσικής,* μτφ: Δημήτρη Πυργιώτη, Αθήνα 1996.

McGrath 1999: Alister E. McGrath, *Christian Spirituality*, Blackwell Publishers, New Jersey 1999.

McNamee 1972: M.B. McNamee, «The Origin of the Vested Angel as a Eucharistic Symbol in Flemish Painting», *The Art Bulletin,* τ. 54, No3 (Σεπτ. 1972), σελ. 263-278.

McNamee 1974: «The Good Friday Liturgy and Hans Memling's *Antwerp Triptych*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* τ. 37 (1974), σελ. 353-6.

McNamee 1998: S.J. McNamee, *Vested Angels: Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Paintings*, Leuven 1998.

Meyer-Baer 1971: Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*, Princeton 1971.

Michiels 2007: Alfred Michiels, *Hans Memling (Temporis)*, Parkstone International, New York 2007.

Monnas 2008: Lisa Monnas, *Merchants, princes and painters: silk fabrics in Italian and Northern paintings 1300-1550,* London και New Haven 2008.

Myers 1989: Herbert Myers, «Slide Trumpet Madness: Fact or Fiction?», *Early Music* τ. 12, νο 3 (Αύγουστος 1989), σελ. 382-389.

Nash 2008: Susie Nash, *Northern Renaissance Art*, Oxford 2008.

Nicholas 1999: David Nicholas, *Η εξέλιξη του μεσαιωνικού κόσμου. Κοινωνία, διακυβέρνηση και σκέψη στην Ευρώπη (312-1500)*, Αθήνα 1999.

Nuttal 2004: Paula Nuttal, *From Flanders to Florence: The Impact of the Netherlandish Painting, 1400-1500*, New Haven 2004.

Pächt 1997: Otto Pächt, *Early Netherlandish Painting from Rogier van der Weyden to Gerard David*, New York 1997.

Pächt 1999: Otto Pächt, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting,* London 1999.

Panofsky 1934: Erwin Panofsky, «Jan van Eyck's Arnolfini Portrait», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τ. 64, No 372 (Μαρ. 1934), σελ. 117-127.

Panofsky 1953: Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: its origins and character*, New York ανατύπωση: 1971.

Panofsky 1969: Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York 1969.

Pesznecker 2007: Susan Pesznecker, *Gargoyles: From the Archives of the Grey School of Wizardry*, New Jersey 2007.

Rensch 2007: Roslyn Rensch, *Harps and Harpists*, Indiana 2007.

Richardson 2007: Carol M. Richardson, *Locating Rennaisance Art*, New Haven 2007.

Ridderbos 2005: Bernhard Ridderbos, Anne van Buren, Henk van Veen (επιμ.), *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2005.

Robertson 2006: Anne Walters Robertson, *The Savior, the Woman, and the Head of the Dragon in the Caput Masses and Motet*, Journal of the American Musicological Society, τχ. 59, No. 3, φθινόπωρο 2006.

Rothenberg 2006: David j. Rothenberg, *The Flower of Paradise Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford 2011.

Σμιθ 2005: Τζέφρι Τσιπς Σμιθ, *Η Αναγέννηση στη Βόρεια Ευρώπη*, Αθήνα 2005.

Σπυρίδη 2013: Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδης, *Η πυθαγόρειος θεωρία της αρμονίας των ουράνιων σφαιρών*, ομιλία στον Φιλολογικό Σύλλογο Παρνασσός στα πλαίσια εκδήλωσης του καθηγητή Φιλοσοφίας κου Κωνσταντίνους Νιάρχου στις 6/6/2013.

Scott 2004: Margaret Scott, *Medieval Clothing and Costumes: Displaying Wealth and Class in Medieval Times,* New York 2004.

Seebass 2008: Tilman Seebass, *Studies in the Performance of Late Medieval Music,* εκδ. Stanley Boorman, Cambridge 2008.

Schaya 1974: Leo Schaya, *The Universal Meaning of the Kabbalah*, London 1974.

Schmidt 1996: Peter Schmidt, *Der Genter Altar*, Leuven 1996.

Strohm 1985: Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985.

Sumption 2009: Jonathan Sumption, *The Hundred Years War: Divided Houses*, τ. 3, Pennsylvania 2009.

Tyler 1971: William R. Tyler, *Dijon and the Valois dukes of Burgundy*, Oklahoma 1971.

Vaughan 1975: Richard Vaughnan, *Valois Burgundy*, London 1975.

Vaughan 2002: Richard Vaughan, *Philip the Bold: The Dukes Of Burgundy*, Rochester NY 2002.

Voutira 1988: Alexandra Goulaki-Voutira, «Die musizierenden Engel des Genter Altars», *Imago Musicae* 1988.

Warren 1973, Charles Warren, *Brunelleschi's Dome and Dufay's motet* στο The Musical Quarterly, τεύχος 59, Oxford 1973.

Westermeyer 1998: Paul Westermeyer, *Te Deum: The Church and Music. A Textbook, a Reference, a History*, an Essay, Mineapolis 1998.

Winternitz 1979: Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*, New Haven and London 1979.

Παράρτημα εικόνων

Εικόνα 1

Αντίγραφο πίνακα του Rogier van der Weyden, *Προσωπογραφία του Φιλίππου του Καλού*, π. 1450, λάδι σε ξύλο, 32 × 22,4 εκ., Μπρυζ, Groeningenmuseum.

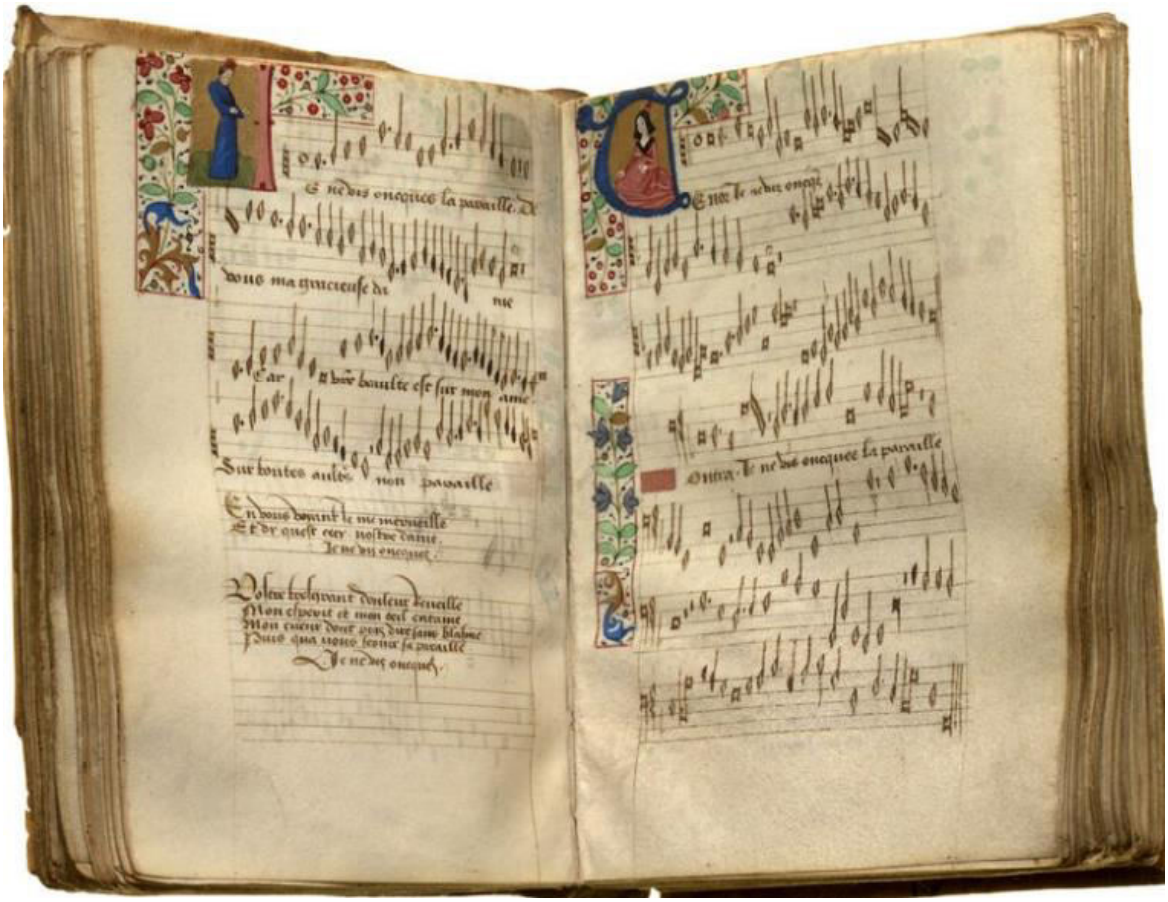
Εικόνα 2

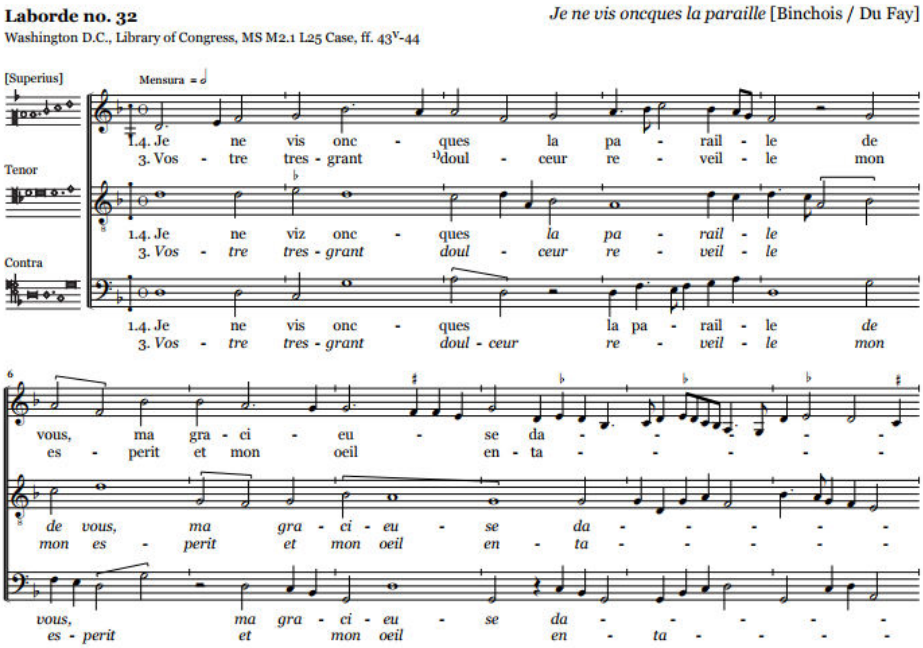
Χάρτης των Κάτω Χωρών, της Βόρειας Γαλλίας και του

δυτικού τμήματος της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας στα μέσα του 15^{ου} αι.

Εικόνα 3

Αγνώστου, *Προσωπογραφία του Φιλίππου του Τολμηρού* (αντίγραφο έργου του Jean Malouel), 16ος αι., ζωγραφική σε ξύλο, Γαλλία, Ανάκτορο Βερσαλλιών.

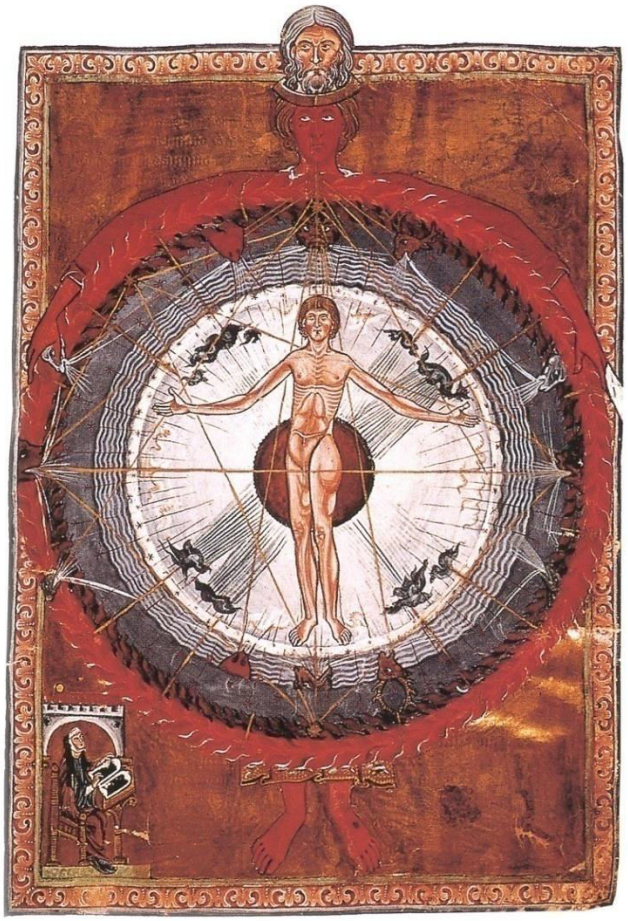




Εικόνες 4,5

Χειρόγραφο με παρτιτούρα του *Je ne viz onques la pareille* του Gilles Binchois και σύγχρονη μεταγραφή.

Εικόνα 6
G. Dufay – G. Binchois
Χειρόγραφο, 1451, από το αλληγορικό ρομάντσο του Martin Le Franc
Les Champions des Dames.



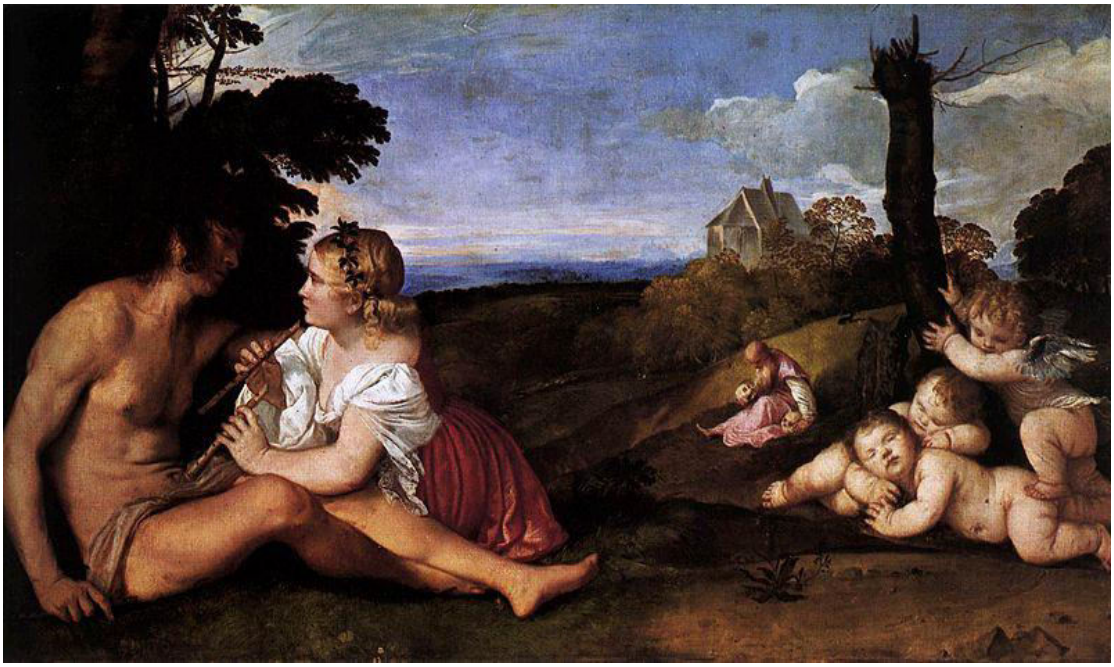
Εικόνα 7
Ο Καθολικός Άνθρωπος, 13^{ος} αι.
χειρόγραφο από το *Liber Divinorum Operum* της Hildergard von Bingen, Βιβλιοθήκη της Lucca.

Εικόνα 8

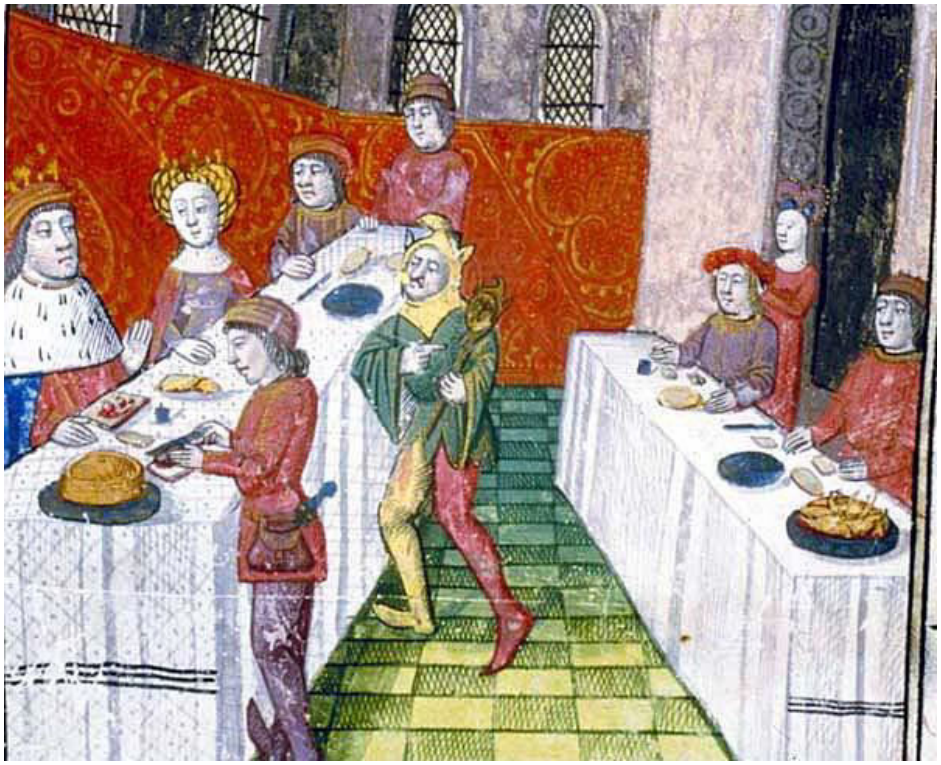
Tiziano, *Συναυλία,* 1507-1508
λάδι σε καμβά, 86,5×123,5 εκ.
Φλωρεντία, Palazzo Pitti.

Εικόνα 9

Veronese, *Ο Γάμος της Κανά* (λεπτομέρεια), 1566,
λάδι σε καμβά, 666 × 990 εκ.
Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.



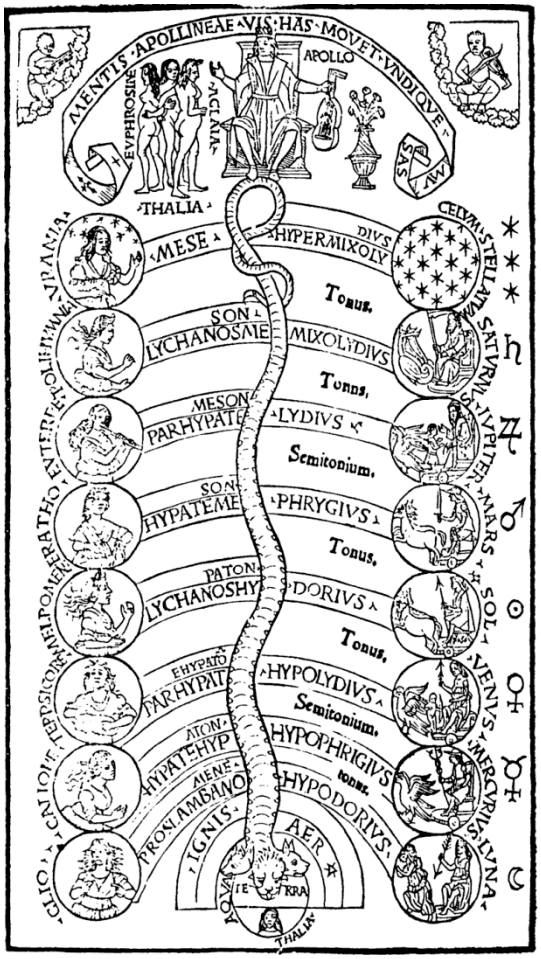
Εικόνα 10
Tiziano, *Οι τρεις ηλικίες*, περ. 1512
λάδι σε καμβά, 90×152 εκ.
Εδιμβούργο, Εθνική Πινακοθήκη.



Εικόνα 11

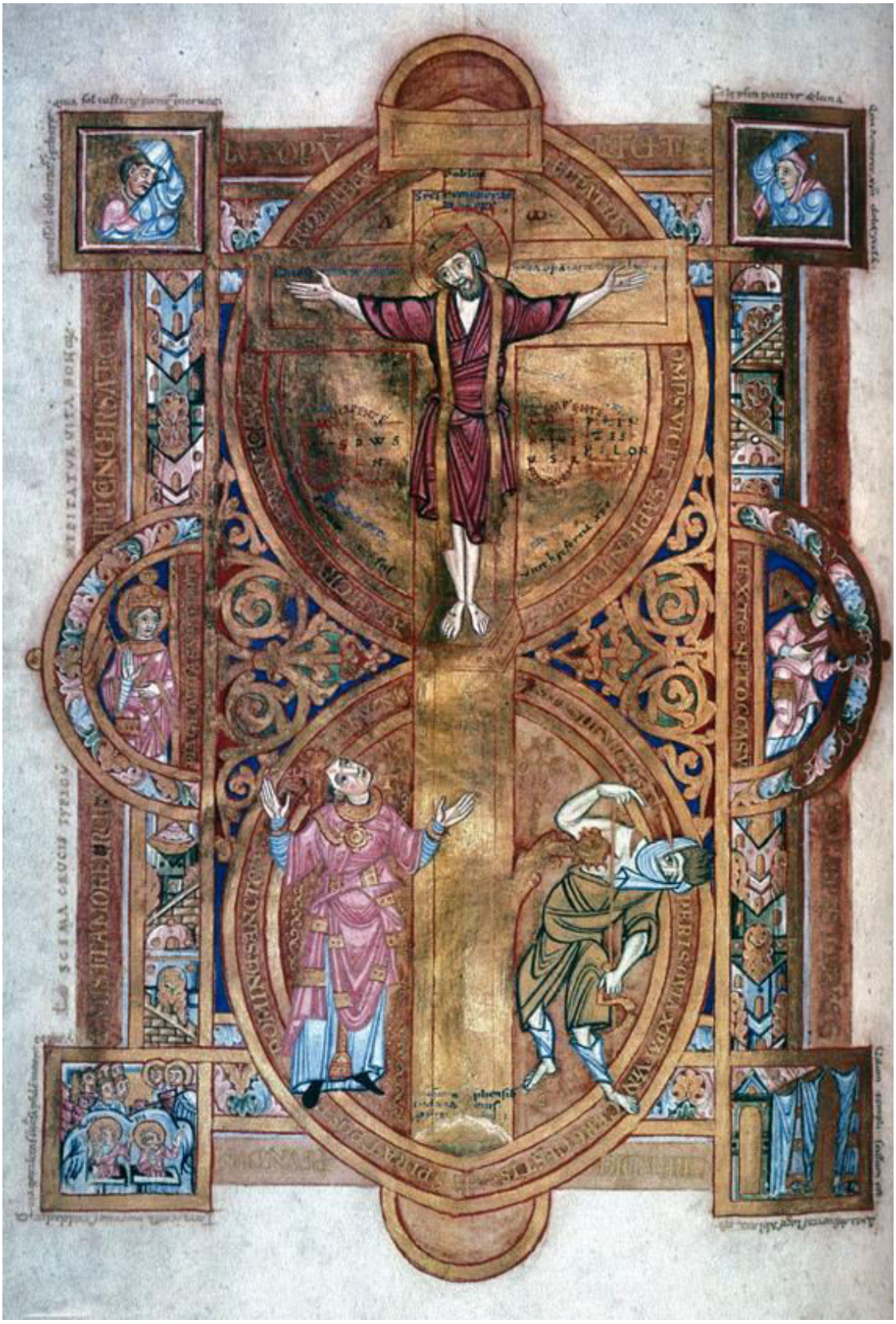
Παράσταση επίσημου δείπνου τον 15^{ο} αι., fol.45, 15^{ος} αι., μικρογραφία από το *Ρομάντζο του Λάνσελοτ*, Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη (France 112).

Εικόνα 12 Χειρόγραφο με Γρηγοριανό Μέλος.



Εικόνα 13

Ξυλογραφία με τη συσχέτιση των Μουσών με τις αρχαίες νότες, τους αρχαίους τρόπους και τα ουράνια σώματα
από το βιβλίο
Practica Musicae ultrisque caritas
του Franchino Gafori, 1508, Βιβλιοθήκη της Brescia.



Εικόνα 14

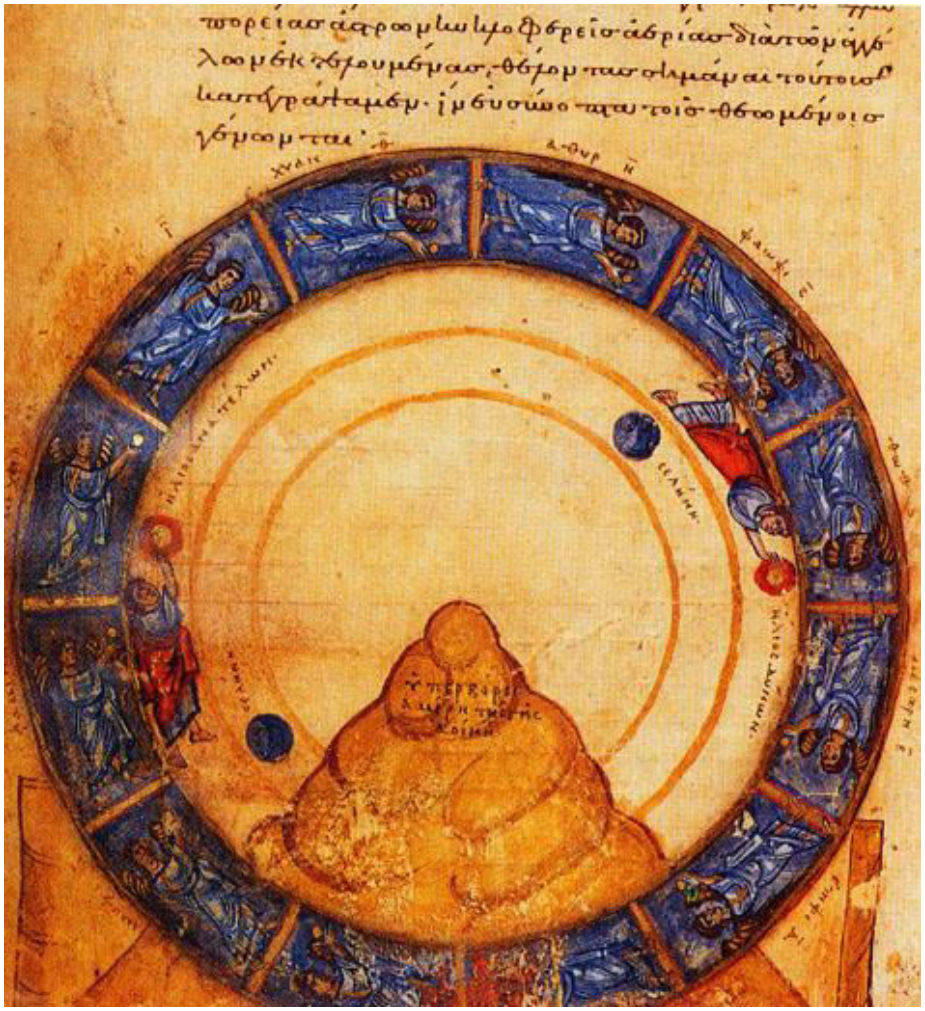
Η Σταύρωση, fol. 3v, 11^{ος} αι. ολοσέλιδη μικρογραφία από το εικονογραφημένο *Ευαγγελιστάριο της Uta* (*Codex Monacensis*), Μόναχο, Staats-Bibliothek (13601).

Εικόνα 15

Το Όραμα του Ιεζεκιήλ, τέλη 5^{ου} αι., ψηφιδωτό, Θεσσαλονίκη, Όσιος Δαυίδ (Μονή Λατόμου).

Εικόνα 16

Lamassu, 713-707 π.Χ., από την ασσυριακή πόλη Dur-Sharrukin στο σημερινό Ιράκ, Παρίσι Μουσείο Λούβρου.



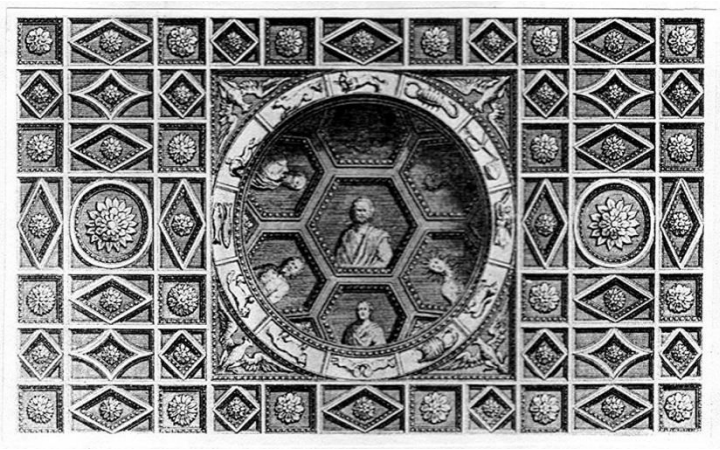
Εικόνα 17

Το όρος Σιών ανερχόμενο στην ανώτατη κοσμική σφαίρα, (Vatican Ms. gr. 699), 6^{ος} αι. μικρογραφία από εικονογραφημένο χειρόγραφο του Κοσμά Ινδικοπλεύστη, Βατικανό, Βιβλιοθήκη.

Εικόνα 18

Ναός του Μπελ, α' μισό 2^{ου} αι. μ.Χ., όπως διατηρείτο πριν από την καταστροφή του από το ισλαμικό κράτος, Συρία, Αρχαιολογικός χώρος Παλμύρας.

Εικόνα 19
Ναός του Μπελ, α' μισό του 2^{ου} αι. μ.Χ., οροφή, Συρία, Αρχαιολογικός χώρος Παλμύρας.



Εικόνες 20,21
Ο Κόσμος υποβασταζόμενος από τέσσερις φτερωτές Σειρήνες, *Ναός του Μπελ*, α' μισό του 2^{ου} αι. μ.Χ., οροφή, Συρία, Αρχαιολογικός χώρος Παλμύρας. Σχέδιο από Wood και Dawkins (Fig. 62): Ian Browning, *The ruins of Palmyra*, London 1979.

Εικόνα 22
Άγγελοι υποβαστάζουν τη «δόξα» του Κυρίου, αρχές 5^{ου} αι., λεπτομέρεια από τη ψηφιδωτή σύνθεση στο κλειδί του θόλου, Θεσσαλονίκη, Ροτόντα.

Εικόνα 23
Άγγελοι υποβαστάζουν τη «δόξα» του Κυρίου, 9^{ος} αι., λεπτομέρεια από τη ψηφιδωτή οροφή του παρεκκλησίου του Αγίου Ζήνωνα, Ρώμη, Αγία Πραξίδη.

Εικόνα 24
Άγγελοι υποβαστάζουν τη «δόξα» του Κυρίου, 9ος αι. λεπτομέρεια από τη ψηφιδωτή σύνθεση της *Αναλήψεως* του τρούλου, Θεσσαλονίκη, Αγία Σοφία.

Εικόνες 25, 26

Μαρμάρινες πλάκες με παραστάσεις του Ηλίου (Sol) και του Χριστού Λυτρωτή πλαισιωμένους από φτερωτές μορφές (άγγελοι) από τα ερείπια της εκκλησίας των Βησιγότθων στο Burgos, 6^{ος} -7^{ος} αι., Ισπανία.

Εικόνα 27

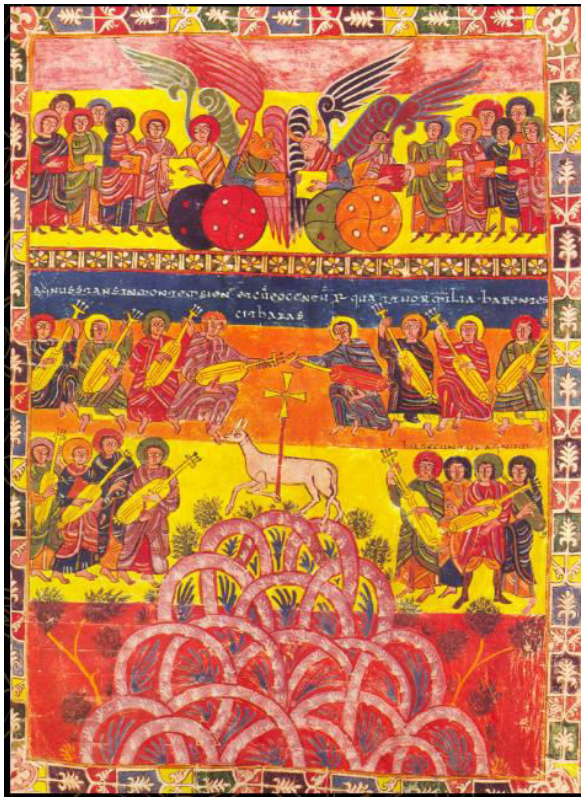
Αρχάγγελος Μιχαήλ, 6^{ος} αι. ψηφιδωτό από τον διάκοσμο του κεντρικού κλίτους, Ραβέννα, Άγιος Απολλινάριος της Κλάσης.

Εικόνα 28

Αρχάγγελοι, 9^{ος} αι., ψηφιδωτό από την κατεστραμμένη το 1922 εκκλησία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Μικρά Ασία, Νίκαια Βιθυνίας.

Εικόνα 29

Λατρεία του Μυστικού Αμνού, fol. 87, 10ος αι., μικρογραφία από εικονογραφημένο βιβλίο *Αποκάλυψης* του μοναχού Beatus της Liébana, Νέα Υόρκη, The Pierpont Library (Ms. 644).

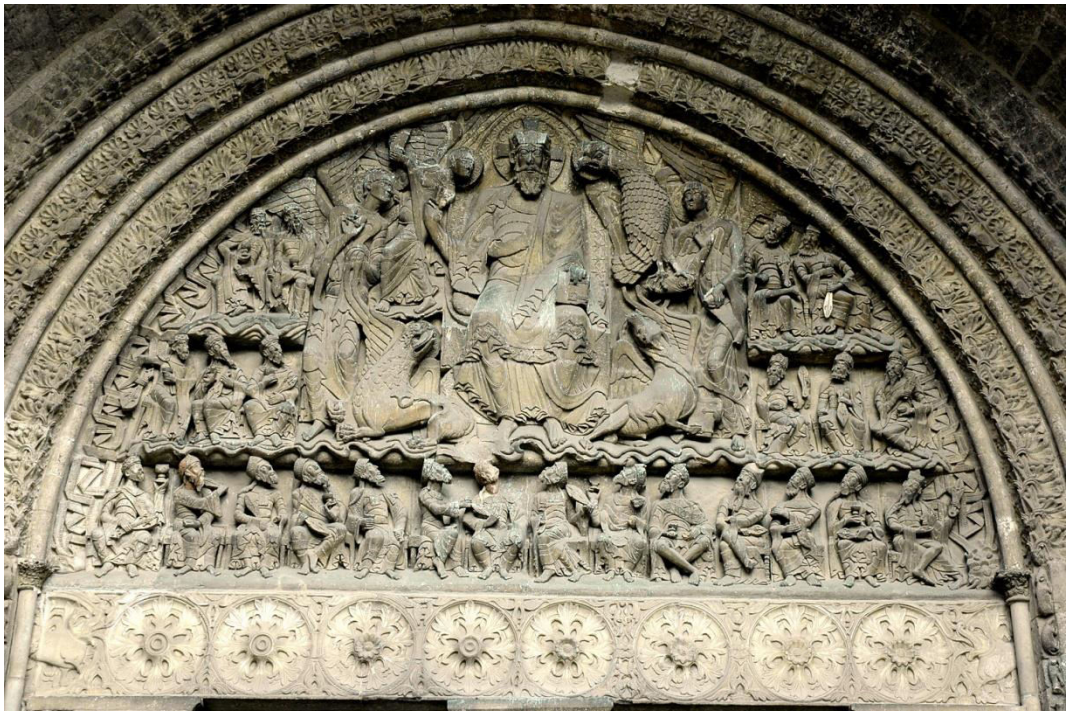


Εικόνα 30

Το αρνίον επί του όρους Σιών, fol. 174v., 10ος αι., μικρογραφία από εικονογραφημένο βιβλίο *Αποκάλυ* μοναχού Beatus της Liébana, Νέα Υόρκη, The Pierpont Library (Ms. 644).

Εικόνα 31

Ο Ευαγγελιστής Ιωάννης, 11ος αι., ψηφιδωτό, Βενετία, Άγιος Μάρκος (κόγχη πρόσοψης).

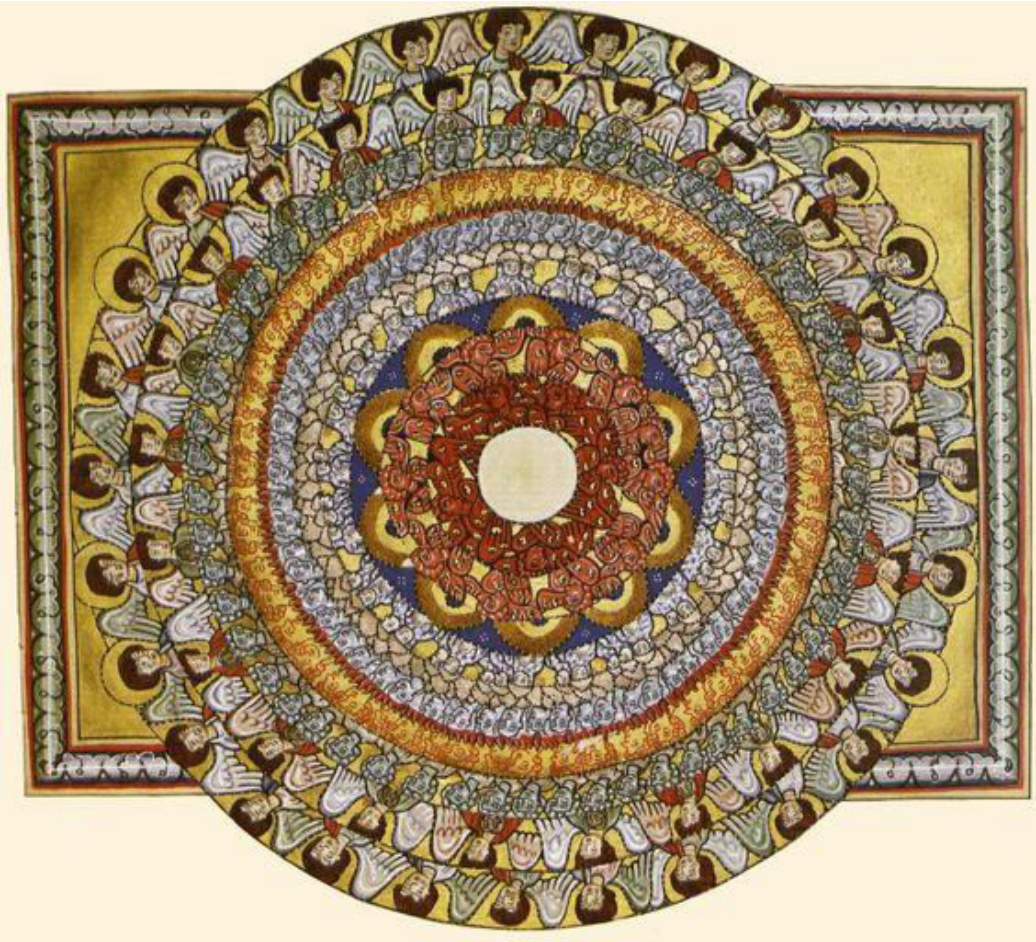


Εικόνα 32

Ο Αποκαλυπτικός Μεσσίας με τους εικοσιτέσσερις Πρεσβύτερους, 12ος αι. ανάγλυφη σύνθεση στο τύμπανο της νότιας πύλης του αβαείου του Moissac, Νότια Γαλλία.

Εικόνα 33

Αποκαλυπτικοί Πρεσβύτεροι με μουσικά όργανα, λεπτομέρεια από την εικόνα 32.



Εικόνα 34

Οι εννέα κοσμικές σφαίρες, fol. 38r., 12ος αι., μικρογραφία από τον εικονογραφημένο *Hildergard Codex*, Wiesbaden, Landesbibliothek (Codex No 1).

Εικόνες 35

Άγγελοι με μουσικά όργανα (τύμπανα, ψαλτήρι, βιέλα και πίπιζα), 12^{ος} αι., Λυών, Καθεδρικός Ναός Αγίου Ιωάννη (πρόσοψη).

Εικόνα 36 Nicolò di Ser Sozzo Tegliacci, *Η Παρθένος σε δόξα με αγγέλους μουσικούς*, 1334-6, μικρογραφία από τον εικονογραφημένο κώδικα *Caleffo dell' Assunta*, Κρατικά αρχεία Σιένας.

Εικόνα 37

Paul και Jean Limbourg, *Ο Ευαγγελισμός*, fol. 26r, 1411-16, από τις *Très Riches Heures* του Duc de Berry, Chantilly, Μουσείο Condé.

Εικόνα 38

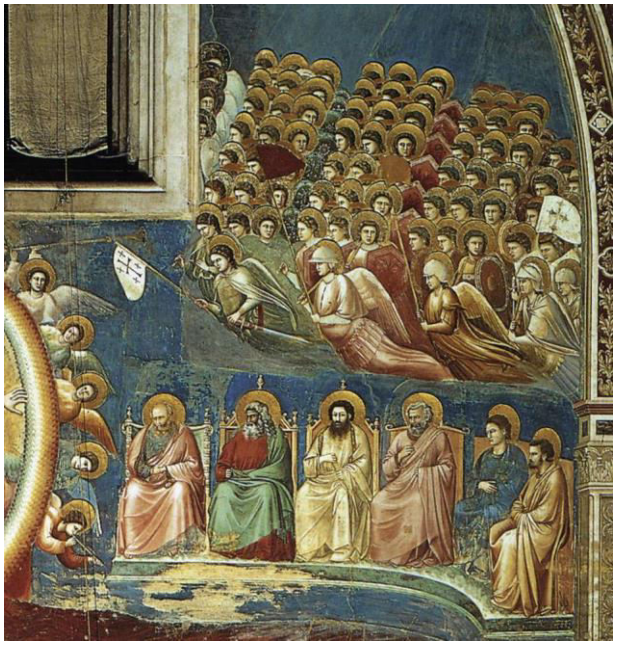
Paul και Jean Limbourg, *Η Θεία Γέννηση*, fol. 44v, 1411-16, από τις *Très Riches Heures* του Duc de Berry, Chantilly, Μουσείο Condé.

Εικόνα 39

Master of Flémalle, *Η Γέννηση*, 1420, λάδι σε ξύλο, 87 × 70 εκ., Dijon, Musée des Beaux-Arts.

Εικόνα 40

Προφήτες με αγγέλους μουσικούς (λαούτο, όργανο ποζιτίφ, ρεμπέκ, διπλή φλογέρα, άρπα), περ. 1310, τοιχογραφία από την κόγχη του ιερού της Santa Maria della Rocca, Ιταλία, Offida.



Εικόνες 41, 42

Giotto, *Η Τελική Κρίση*, 1306, νωπογραφία, 1000 ×840 εκ., Πάντοβα, Παρεκκλήσιο Scrovegni.

Εικόνα 43

Ottaviano Nelli di Martino, *Madonna del Belvedere*, περ. 1413, τέμπερα σε ψαμμίτη, Gubbio, Santa Maria Nuovela.

Εικόνα 44

Masolino, *Η Ανάληψη της Παρθένου* (μαζί με αγγέλους μουσικούς που παίζουν λαούτο, φορητό όργανο, βιέλα και ψαλτήρι), περ. 1428, τέμπερα σε ξύλο, 142 x 76, Νάπολη, Μουσείο Capodimonte.

Εικόνα 45

Stephan Lochner, *Η Παναγία στον κήπο των ρόδων*, περ. 1440, λάδι σε ξύλο, 47,3 × 37 εκ., Κολωνία, Μουσείο Wallraf-Richartz.

Εικόνα 46

Ο Χριστός σε «δόξα», μικρογραφία χειρογράφου, περ. 1400, Νέα Υόρκη, The Pierpont Morgan Library (Ms 742).

Εικόνα 47

Fra Angelico (πιθανόν), *Ο Χριστός σε δόξα στην Ουράνια Αυλή*, 1423-4, αυγοτέμπερα σε ξύλο, 31.7 x 73 εκ., Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.

Εικόνα 48
1Geertgen tot Sint Jans,
Παρθένος και Βρέφος,
λάδι σε καμβά,
27 ×21 εκ.
Ρότερνταμ, Μουσείο Boijmans Van Beuningen.

Εικόνα 49 Master of the St. Lucy Legend,
Μαρία Βασίλισσα των Ουρανών, περ. 1485-1500
λάδι σε καμβά, 199.2×161.8 εκ.,
Ουάσινγκτον, Εθνική Πινακοθήκη.

Εικόνα 50 Master of the Embroidered Foliage,
Ένθρονη Παναγία με αγγέλους μουσικούς, 1495-1500, λάδι σε ξύλο,
Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.

Εικόνα 51 Master of the Embroidered Foliage, *Τρίπτυχο με Ένθρονη Παναγία, αγγέλους μουσικούς και τις αγίες Αικατερίνη και Βαρβάρα*, 1495-1500, λάδι σε ξύλο, Polizzi Generoza (Παλέρμο), Εκκλησία της Παναγίας.

Εικόνα 52 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, κλειστή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo.

Εικόνα 53 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo.

Εικόνα 54 *Βυζαντινή Δέηση*, 1261, ψηφιδωτό, Κωνσταντινούπολη, Αγία Σοφία (νότιο υπερώο).

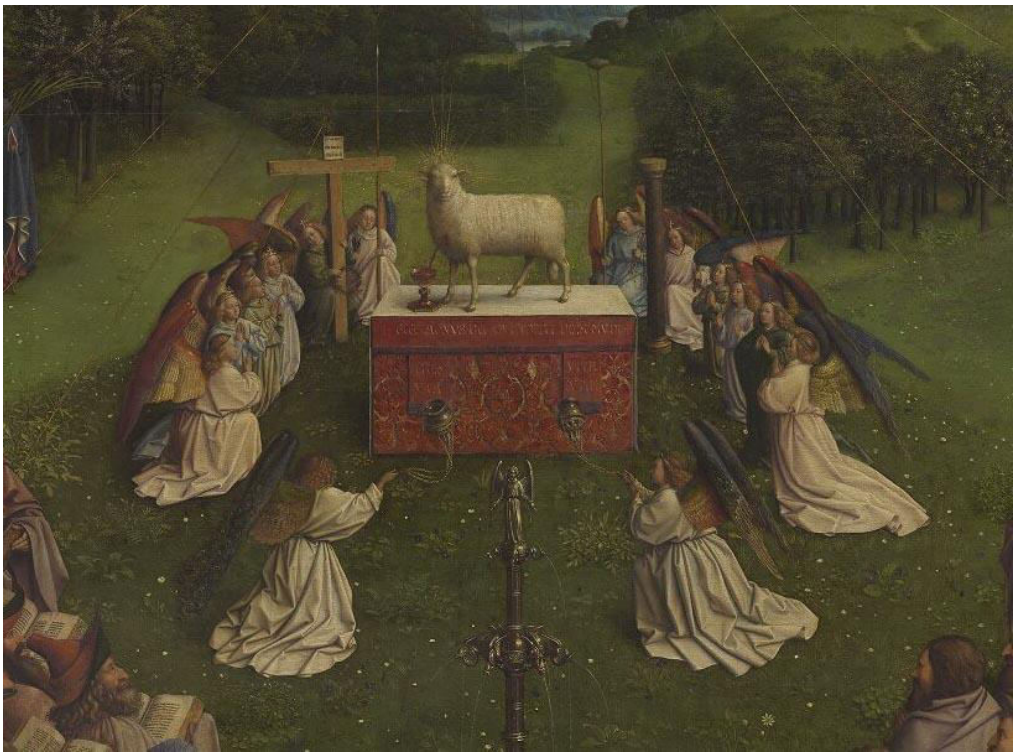
Εικόνα 55 *Βυζαντινή Δέηση* (παραλλαγή με τον Χριστό, την Παναγία και τη μοναχή Μελανία), 1315-20, ψηφιδωτό, Κωνσταντινούπολη, Μονή της Χώρας.

Εικόνα 56 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo (λεπτομέρεια).

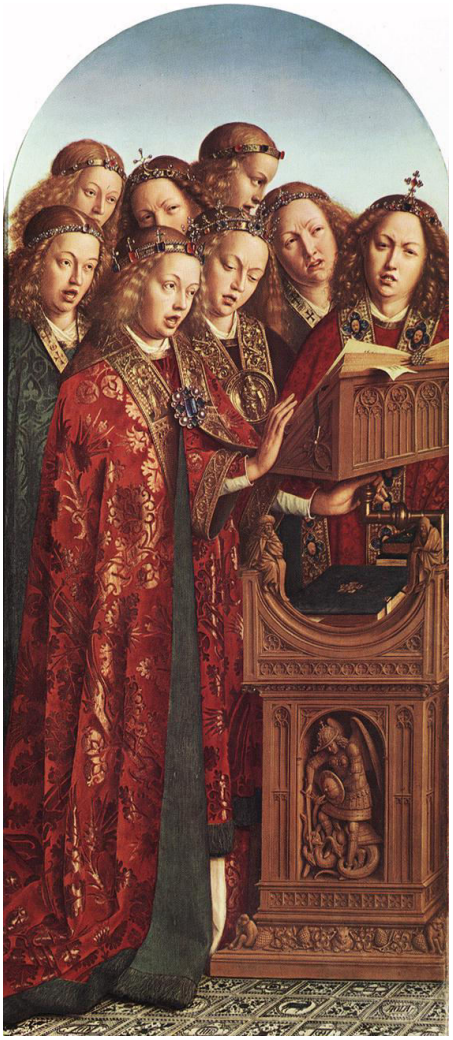
Εικόνα 57 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo (λεπτομέρεια).

Εικόνα 58 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo (λεπτομέρεια).

Εικόνα 59 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo (λεπτομέρεια).



Εικόνα 60 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo (λεπτομέρεια).

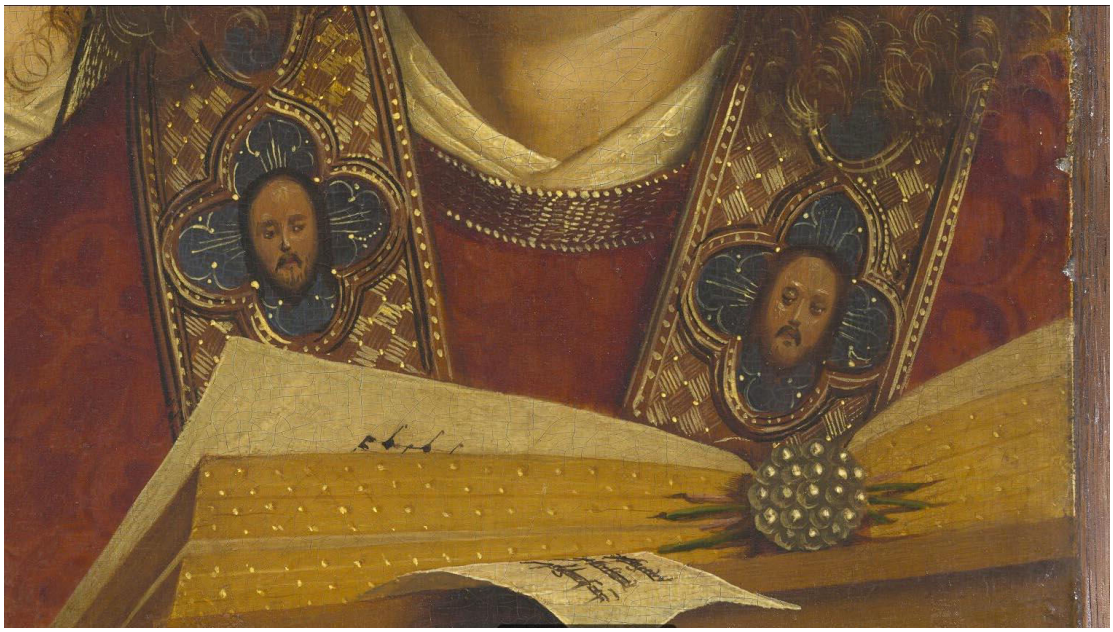


Εικόνες 61,62 Hubert και Jan van Eyck, *Άγγελοι Μουσικοί* από *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo.

Εικόνα 63 *Τελική κρίση*, 12^{ος} αι., ψηφιδωτό, Βενετία, Torcello, Santa Maria Assunta.

Εικόνα 64 *Η Βάπτιση*, 11ος αι., ψηφιδωτό, Βοιωτία, Μονή Οσίου Λουκά.

Εικόνα 65 *Οι άγγελοι της Θείας Λειτουργίας*, τέλη 14ου αι., τοιχογραφία, Μυστράς, Περίβλεπτος.



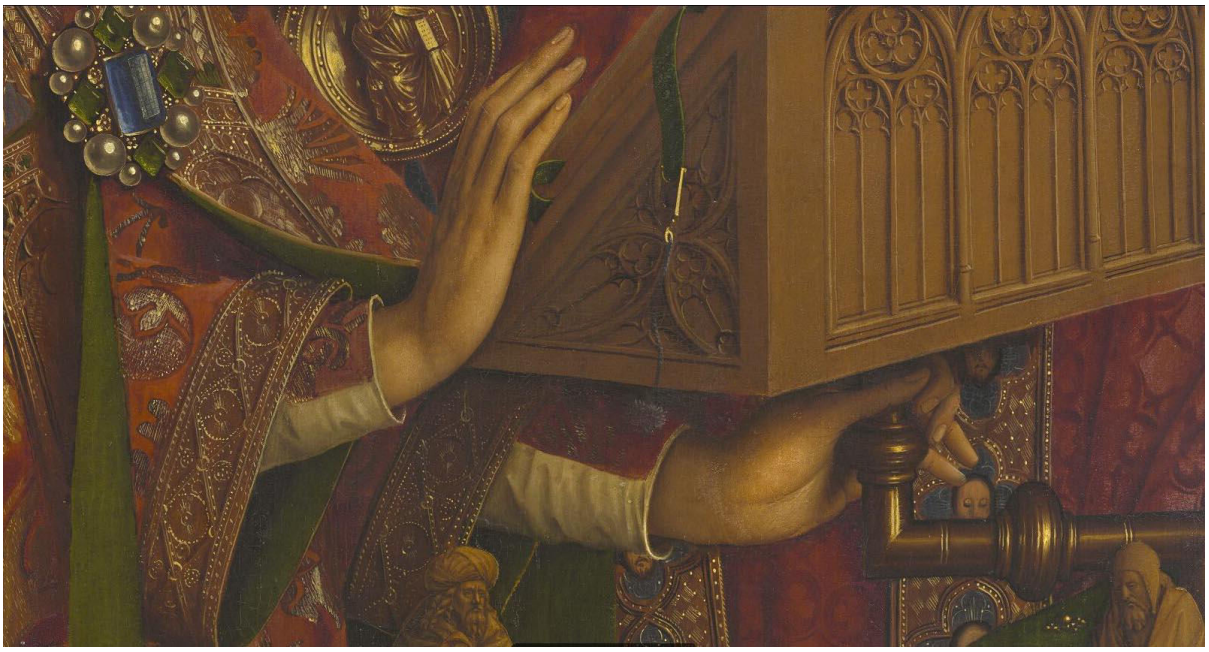
Εικόνα 66 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo (λεπτομέρεια).

Εικόνα 67

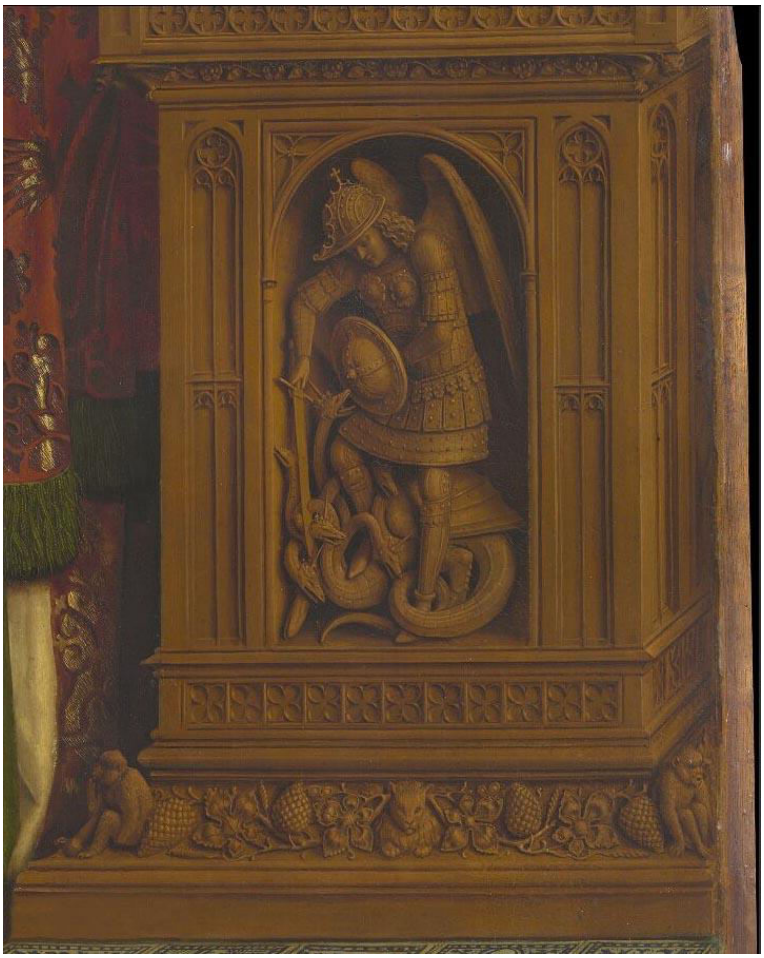
Jan van Eyck, Vera icon (αντίγραφο), 1438, λάδι σε ξύλο, 44 × 32 εκ.
Βερολίνο, Πινακοθήκη

Εικόνα 68 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo (λεπτομέρεια).

Εικόνα 69 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo (λεπτομέρεια).



Εικόνα 70 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo (λεπτομέρεια).



Εικόνα 71 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo (λεπτομέρεια).

Εικόνα 72
Robert Campin, *Τρίπτυχο της Mérode* (δεξιό τμήμα),
περ. 1425-1428, λάδι σε ξύλο, 64.5x27.3 εκ.
Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο, The Cloisters.

Εικόνα 73

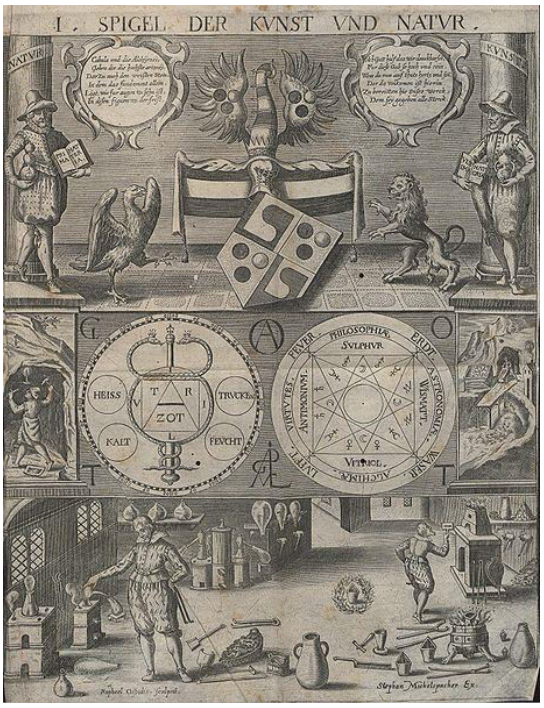
Ανωνύμου, *Ο Χριστός κουβαλά τον Σταυρό του Μαρτυρίου*, περ. 1470, μικρογραφία από *Βιβλίο Ωρών*, Οξφόρδη, Bodleian Library (3080).

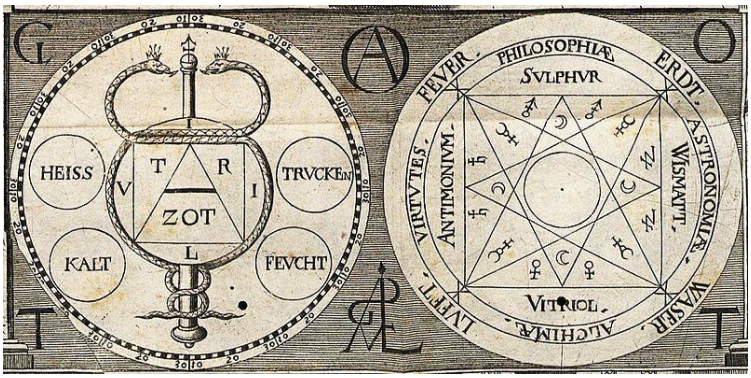
Εικόνα 74
Hans Memling, Αρχάγγελος Μιχαήλ,
κομμάτι από τρίπτυχο,
Ιδιωτική συλλογή.

Εικόνα.75 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo (λεπτομέρεια).

Εικόνα 76 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo (λεπτομέρεια).

Εικόνα 77 Gargoyle-υδρορρόη σε μορφή πιθήκου.





Εικόνα 78

Μονόγραμμα της AGLA, 1615

Βιβλίο Cabala: *Spiegel der Kunst und Natur* του Steffan Michelspacher.

Εικόνα 79

A	lle	lou	i	a
sol	fa	mi	re	ut
gaudentia	spes	pietas	timor	dolor
Magnificus	Largus	Pius	Iustus	Miserator

Εικόνα 80 Luca della Robbia, *Cantoria* (λεπτομέρεια), 1431-38, γλυπτό σε μάρμαρο, Φλωρεντία, Museo dell'Opera del Duomo.

Εικόνα 81
Jan Van Eyck**,** *Léal Souvenir*,
1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 33,3 ×18.9 εκ.
Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη.

Εικόνα 82
Ανωνύμου, *Ευαγγελισμός*,
1252, νωπογραφία,
Φλωρεντία, Santissima Annunziata.

Εικόνα 83 *Πολύπτυχο της Γάνδης* (λεπτομέρεια).

Εικόνα 84
Raffaello, *Αγία Καικιλία*, 1516
λάδι σε καμβά, 238 × 150 εκ.,
Μπολόνια, Πινακοθήκη.

Εικόνα 85
Carlo Saraceni
Αγία Καικιλία με άγγελο
π. 1610,
λάδι σε καμβά, 136×173 εκ.,
Ρώμη, Εθνική Πινακοθήκη Αρχαίας Τέχνης.

Εικόνα 86 Ο άγγελος οργανίστας πριν από την επιζωγράφιση (ανάλυση με ακτίνες Χ).

Εικόνα 87

Jacquemart de Hesdin, *Ευαγγελισμός*, 15^{ος} αι.
Από τις *Trés Riches Heures* του Duc de Berry,
Βρυξέλλες, Βασιλική Βιβλιοθήκη.

Εικόνα 88

Robert Campin, *Ευαγγελισμός* (*Τρίπτυχο της Mérode*-κεντρικό τμήμα), περ. 1427,
λάδι σε ξύλο, 64 × 63 εκ.
Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art.

λεπτομέρεια από την εικόνα 88

Εικόνα 89

Master of St. Bartholomew Altar, *Αγία Αγνή, Άγιος Βαρθολομαίος, Αγία Καικιλία*,
1500- 1505, 129×161 εκ. , Λάδι σε ξύλο,
Μόναχο Πινακοθήκη.

Εικόνα 90

Master of St. Bartholomew Altar

Τρίπτυχο της Σταύρωσης (λεπτομέρεια),
1495 - 1501
Λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 107×80 εκ.,
Κολωνία, Wallraf-Richartz-Museum.

Εικόνα 91 Hubert και Jan van Eyck, *Το Πολύπτυχο της Γάνδης*, ανοιχτή όψη, 1432, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 375 × 520 εκ., Γάνδη, Καθεδρικός Ναός του St.Bavo (λεπτομέρεια).

Εικόνα 92

Hans Memling, *Χριστός με Αγγέλους μουσικούς*

Κεντρικό τμήμα τριπτύχου από το μοναστήρι Santa Maria la Real de Nájera περ. 1487- 1490,

Λάδι σε ξύλο, 164×212 εκ., Αμβέρσα, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών.

Εικόνα 93

Hans Memling, *Χριστός με Αγγέλους μουσικούς*

Δεξί και αριστερό τμήμα τριπτύχου από το μοναστήρι Santa Maria la Real de Nájera περ. 1487- 1490,

Λάδι σε ξύλο, 164×212 εκ., Αμβέρσα, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών.

Εικόνα 94

Εκκλησία της Santa Maria la Real στην ισπανική πόλη Nájera, περ. 1450.

Εικόνα 95

Εσωτερικό της εκκλησίας Santa Maria la Real στην ισπανική πόλη Nájera, περ. 1450.

Εικόνα 96

Master of the Upper-Rhine, *Ο Κήπος της Εδέμ,* περ. 1410, διάφορες τεχνικές σε ξύλο βελανιδιάς, 26,3 × 33,4 εκ., Φρανκφούρτη, Ινστιτούτο τέχνης Städel.

Εικόνα 97 Η μεταφορά της Κιβωτού της Διαθήκης (λεπτομέρεια, μεταξύ των οργάνων εικονίζεται και το *κανονάκι* στο κέντρο), 16ος αι., τοιχογραφία, Μετέωρα, Μονή Βαρλαάμ.

Εικόνα 98

Ανωνύμου Γάλλου καλλιτέχνη, *Ο νεαρός Δαυίδ παίζει μουσική μπροστά σε μια βασανισμένη ψυχή*, 9ος αι., μικρογραφία από εικονογραφημένο *Βιβλίο Ψαλμών*, Στουτγκάρδη, Landesbibliothek.

Εικόνα 99

Ανωνύμου Γάλλου καλλιτέχνη, *Ο Βασιλιάς Δαυίδ*, αρχικό γράμμα «Β» από εικονογραφημένη *Βίβλο*, τέλος 13ου αι., Βουδαπέστη, Βιβλιοθήκη της Ακαδημίας Επιστημών.

Εικόνα 100 Rogier van der Weyden, *Τελική Κρίση (Πολύπτυχο Beaune),* 1445-50, 220 × 548 εκ. (ανοιχτή όψη), Beaune, Μουσείο του Hôtel-Dieu.

Εικόνες 101, 102, 103

Gaudenzio Ferrari, *Ορχήστρες αγγέλων*, 1534-6, ροφογραφία, Saronno, Santa Maria dei Miracoli.

Εικόνες 104, 105

Robert Campin, *Σωτήρας και Παναγία δεομένη*, 1430-5, λάδι και χρυσό σε ξύλο, 28,6 × 45,6 εκ., Φιλαδέλφεια, Μουσείο Τέχνης.

Εικόνες 106, 107
Rogier van der Weyden, *Τρίπτυχο της Braque (Ιωάννης ο Βαπτιστής, Χριστός, Παναγία, Ιωάννης ο Ευαγγελιστής και Μαρία η Μαγδαληνή)*, περ. 1452, λάδι σε ξύλο βελανιδιάς, 41 × 34,5 εκ.,41 × 68 εκ. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.

λεπτομέρεια από το *Τρίπτυχο της Braque*.

λεπτομέρεια από το *Τρίπτυχο της Nájera* (εικ.92).