תצורות של רעש:
פרק בהיסטוריה של הסטודיו הקם על עצמו

לאה דובב

תקציר

מאמר זה מציג את רעיון הרעש המוזיקלי בשתי תמונות מאת הנזיר הדומיניקני ג׳ובאני דָא פייזולה (שנודע מאז סוף המאה החמש־עשרה בשם פְּרָא אנג׳ליקו, האח המלאכי). אעמוד על הקשרה התיאולוגי ועל עוצמתה הארס־פואטית של תחבולה תמונתית זו, שאין לה מקורות וסימוכין בכתובים, ואעשה זאת דרך הפריזמה של העניין הפילוסופי המודרני בפנומנולוגיות של רעש בכלל ושל רעש מוזיקלי בפרט.

שתי התמונות מעלות חזיון ראווה גדול: הכתרת הבתולה בתואר מלכת השמיים בידי בנה־בעלה. כמו בתמונות רבות באתר הנושאי הזה מאז המאה הארבע־עשרה באיטליה, גם בהן מלווה את הרגע פמליה של מלאכים־מוזיקאים, וגם הן רוויות לא רק ידע באשר למבנה הריאלי של הכלים וטכניקת הנגינה בכל אחד מהם, אלא גם תחושה גופנית־אינטימית של מלאכת הנגינה.

בכך חידתן. כי אף שהאורתודוקסיה של תולדות האמנות עברה בשתיקה או כלאחר יד על פני התֵמה המוזיקלית השזורה בתמונות אלו („מימזיס נפלא", „הרמוניה שמימית"), ואף שחרושת הרפרודוקציה המוזיאלית עשתה אותן ל„קאוואי" (qawaii)

* גרסה ראשונית של מאמר זה הוצגה בכינוס „הבשורה ומעבר לה" במכון הגרמני לתולדות האמנות בפירנצה (Dovev 2013). בספרי העומד להתפרסם בקרוב (Dovev [forthcoming]) נפרשת תמונתו של שדה המחקר שבו מעוגנת הגישה המוצעת כאן, ולאורה מוצגים מבטים מקרוב, in situ, בשלושה מַערכי פרסקו מונומנטליים של מוזיקה מלאכית ברנסנס המוקדם. סרט־אמן מאת הקולנוען איתי מרום, שנעשה בימים אלו, נִדבר עם ספר זה.

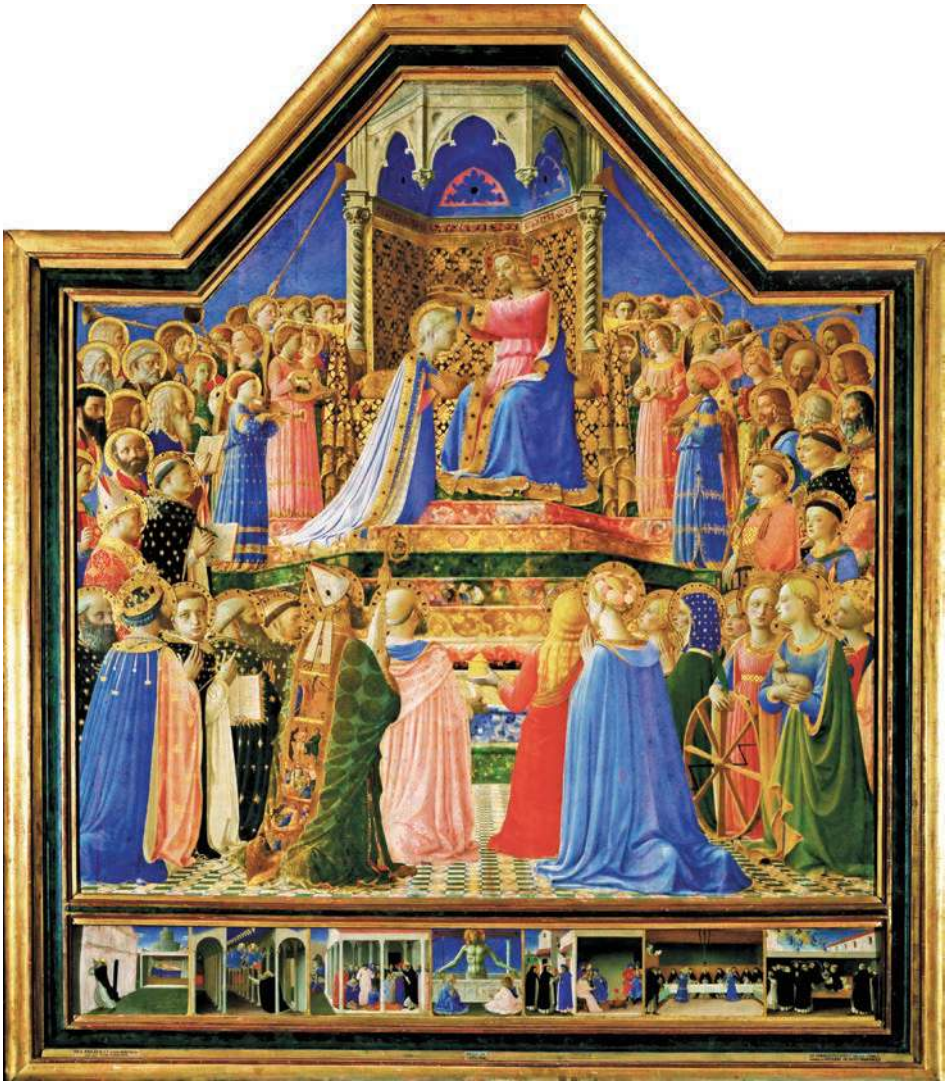
מובהק[1] – היסטוריונים של המוזיקה עמדו על כך שדימויים מסוג זה זרים לתורות המלאכים לדורותיהן. הם אינם מתיישבים עם הביזוי של כלי הנגינה וההשגבה של המבע הקולי בתיאולוגיה הנוצרית, והם מתנגדים למעשה המוזיקלי שניטע בסביבה רעיונית זו (הפוליפוניה הליטורגית הושרה ככל הנראה א־קפלה לפחות עד 1500). לכך נוספת ההבחנה שהרכבים מלאכיים רבים (ובהם אלה המוצגים בתמונות שעל הפרק) משלבים כלים סותרניים מבחינת הטעם והנוהג של זמנם. הם נחזים כמופע חסר שחר, כאַל־צורה צלילית. משום כך מייחסת להם דרך המלך של האיקונוגרפיה המוזיקלית פשר אלגורי השומט מן הכלים את מובנם המוזיקלי בכוונת מכוון, כפי שהעלו אבות הכנסייה ביחס לכלי ההלל הנזכרים בספר תהלים ("האלגוריות הינן בתחום הרעיונות מה שהחורבות הינן בתחום העצמים", ידע ולטר בנימין [1996, 23]). הפשר הזה ילוד הטקסט יוצר את המוזיקה המלאכית התמונתית כמערך של עוגני זיכרון: ars memoriae במובן הימי־ביניימי. ועם זאת אציע כאן שתחת אמנת הייצוג החדשה, תיאטרון הזיכרון הזה מתגלגל בתיאטרון אבסורד. על רקע גישות פוסט־איקונוגרפיות בדבר הוויית הציור הקדוש כאובייקט פועל, אטען כי התנועה מן האלגוריה אל הרעש מכוננת פרק בפני עצמו בהיסטוריה הלא־הומניסטית של הסטודיו הקם על עצמו: קדם־הד נוצרי לאשמת העין במחשבת המאה העשרים, ולכפרתה בספֵרות של השמע והרעש.

ואחרי הרעש, דממה. בחלקו האחרון של המאמר אני מתבוננת בתמונה שלישית של **ההכתרה** של האח אנג׳ליקו, המציגה הינטשות נחרצת מן השמע בכל מופעיו. הדימוי המצומצם הזה הוא הרִגשי ביותר במכלול התמורות שמעמידות שלוש ההכתרות החשובות של הצייר־הנזיר. הוא גם זה הנענה ביותר לעין ההווה.

אשמת העין

אפתח בתמונת המזבח השמורה כיום במוזיאון הלובר (דימוי 1). נושאה כפשוטו הוא הכתרת הבתולה־האם בידי בנה ברקיע הרקיעים אחרי מותה, על פי תיאורים אפוקריפיים (ובייחוד אלה המפורטים **באגדת הזהב** מאת יָקוֹבּוּס דֶא וורָג׳יֶה – ראו Jacobus da Voragine 2012 [1275]); פרשת החגיגה, שהייתה חביבה על פטרוני אמנות בערי המסחר הגדולות של טוסקנה, זימנה אפשרות להנכיח לראווה עושר חומרי עצום, ובה בעת תיקֵננה באמצעות ההתקה התמונתית את העושר הזה, בהיעשותו אלגוריה של השפע האמוני הפנימי.

1 מקור המונח קאוואי בתרבות הצריכה החומרית ביפן בעשורים האחרונים. ככלל, הוא מאפיין דימויים נחמדים, ילדותיים ומתיילדים, קלי ערך, ממוסחרים ומשועתקים בהמון. בה בעת, הרעיון והתבניות של הקאוואי זולגים דרך קבע, באופן אירוני והיפר־אירוני, אל האמנות הגבוהה בתרבות הפוסט־מודרנית הגלובלית.



דימוי 1. פרא אנג׳ליקו, **הכתרת מרים**, מוזיאון הלובר, פריז

בהמשך למסורת זו מוצגת גם כאן סצנת הפינאלה של הפקה כמו־אופראית גדולה, עתירת משתתפים, תלבושות וקולות (וגם כאן, על דרך אותה מסורת אבל באופן חדש לחלוטין, הועלה הבימאי־מנצח־מלחין על הבמה ברגע השיא, לא מרוצה). ואילו שלא כפשוטו, זה גם טקס הנישואין המיסטיים בין האם והבן כפי שהעמידו אותו דרשנויות נוצריות

לשיר השירים ד („אִתִּי מִלְּבָנוֹן כַּלָּה") ולתהלים מה („נִצְּבָה שֵׁגַל לִימִינְךָ בְּכֶתֶם אוֹפִיר").[2] מאז ג'וטו (בתמונת המזבח של ברונצ'לי, 1334) וברוחו, אמני הרנסנס המוקדם היטיבו לקרוא את המושתק בדרשנויות האלה, ונתנו להן מבע תמונתי־פסיכולוגי מורכב ואמפתי; כמותם, גם אנג'ליקו מציג בתמונת המזבח שלפנינו את כפל הווייתה של הבתולה־הכלה, האם־השֵׁגַל. רכינת גופה בהמשך לגל הענוג של שובל לבושה הולמת את התפיסה הרנסנסית של האימהוּת כמצב מהותי של ענווה ונמיכות;[3] ולעומת זאת, רוממותו של הבן המכתיר אותה והספקטקל שסביבם כבר שייכים לגלגולה האחרון כמלכת השמיים. כך פועל גם האריג הזהוב העוטה את הכס ונשפך בשפעה רבה מעבריו. בעת ובעונה אחת הוא הווה כתפאורה חצרנית שאין ערוך ליקָרהּ; כמסך המייצג את פרוכת ההיכל ששבה ונשלמה אחרי שנקרעה לשניים במות הצלוב; וכהצרנה סמלית, ברוח שטיחי המזרח, של גן העדן. על כן האריג הזה הוא גם אלגוריה חזותית של סוד היריון הבתולים: „גַּן נָעוּל אֲחֹתִי כַּלָּה" (שיר השירים ד, יב).

עבודה רשמית זו צוירה עבור כנסיית האם של מסדר הדומיניקנים הרפורמטורים (Osservanti) בפייזולה, וכל פרטיה מכריזים על חשיבותה בהקשר זה של נסיבות ההזמנה. היא גם ניחנה בליקויים כה רבים – או בתחכום כה רב – עד שאפשר לראותה בה בשעה כעבודה מגומגמת של צעיר לא בשל; כמופת של מקצוענות ריבונית; וכקורבן עייפותו של רבן מהולל מדי (טווח התארוך הוא 1425–1450). בעיני ג'ורג'יו וזארי (1550) נחשבה **הכתרה** זו המעולה שבכל הקורפוס של אנג'ליקו, היות שלדבריו היא משחזרת במתיקות מהימנה את המחזה השמימי, והגודש שלה בלתי נדלה ומפתיע מחדש בכל צפייה (שתי ההערכות מתַקצרות שדה היסטורי אסתטי כה עשיר בתובנות ובסתירות, עד שהן ראויות כשלעצמן למאמר נפרד) (Vasari 1991 [1550], 271); ואילו במאה התשע־עשרה והעשרים דעכה מאוד ההערכה כלפי הלוח הזה, שלא הלם את היסטוריית ההתקבלות של האמן התמים, ירא האלוהים. יש בתמונה זו „מקטעים של יופי נפלא", חרץ קרלו ג'וליו אָרגאן, ועם זאת לא מצא בכל הרפרטואר של אנג'ליקו תמונה „כה קרה, כה דידקטית, כה מסורבלת, וכה מעיקה" (Argan 1954, 64).

2 הנמענת של הפסוק „אִתִּי מִלְּבָנוֹן כַּלָּה אִתִּי מִלְּבָנוֹן תָּבוֹאִי תָּשׁוּרִי מֵרֹאשׁ אֲמָנָה" בפרשנות הנוצרית לשיר השירים היא הבתולה הקדושה כלת האל, המייצגת את הכנסייה המנצחת. נוסח הוולגטה שינה את „תשורי מראש אמנה" ל„תוכתרי": „Veni de Libano, sponsa mea / veni de Libano, veni, / coronaberis: de capite Amana, de vertice Sanir et Hermon, de cubilibus leonum, de montibus pardorum". על פי אוגוסטינוס, הנמען־החתן בפסוק מספר תהלים (מה, י; וולגטה 45, 10) הוא ישוע. תרגום הוולגטה המיר את השֵׁגַל ב„מלכה": „adstetit regina a dextris tuis in vestitu deaurato circumdata varietate".

3 במסורת התמונתית של פרשת ההכתרה או הנישואין המיסטיים נשמר יסוד הענווה האימהית גם בהתעלותה מן האדמה אל השמיים, אך הקשר בין דמות האם בסצנות אלו ובין תבנית „המדונה של הענווה" אינו איקוני אלא רעיוני. בתמונות אלו היא יושבת נמוך, על כרית או על האדמה, חובקת באינטימיות את בנה ומיניקה אותו. הישיבה הנמוכה, ועל דעת חוקרים רבים גם ההנקה, הן מחוות של נמיכות נפשית ומעמדית.

מפרט הסצנה שמרני. בראש המדרגות העולות אל הכס ניצבת־כורעת האם־השֵגַל לרגלי בנה, ידיה צלובות על החזה. מחווה זו מסמנת בתמונות של **הבשורה למרים** את רגע ההסכמה שחוללה בפועל את העיבור הטהור („הִנְנִי שִׁפְחַת אלֹהים יְהִי־לִי כִּדְבָרֶךָ", לוקס 1: 38); כאשר אותה מחווה שבה ומופיעה ב**הכתרה** – הנישואין המיסטיים של האם ובנה – היא סוגרת את הזמן המעגלי, האל־זמני, של ההתגשמות בבשר („בְּרֵאשִׁית הָיָה הַדָּבָר, וְהַדָּבָר הָיָה עִם הָאֱלֹהִים, וֵאלֹהִים הָיָה הַדָּבָר", יוחנן 1: 1). משני עברי הכס מנגנות פמליות של מלאכים, ומאחוריהן ולמטה מהן, עד סיפו התחתון של הפרוסֶניום, מצטופף קהל של נביאים וקדושים בעלי מעמד בהיסטוריה, באידיאולוגיה ובלוח המועדים של המסדר הדומיניקני.

הקבוצה המייצגת את אבות המסדר וגדוליו מרוכזת בצד שמאל, הוא ימינו של האלוהים, ובולטים בה הקדוש דומניקו עצמו (נושא ענף שושן, סמלה של מרים), הקדוש פרנצ׳סקו, תומס אקווינס המציג את מילות הפתיחה של מזמור הכרזת האמונים *Te Deum*, הקדוש בנדיקטוס שחיבר את אחד התקנונים הראשונים רבי ההשפעה של מסדרי הנזירים, המלך הקדוש לואי, והקדוש ניקולאוס מבָּארִי, שעל גלימתו רקומה דרך הצלב. במרכז, בגבו אלינו, בגלימה ורודה מכוכבת – הצבע החביב על אנג׳ליקו – עומד קדוש־נזיר שזוהה לפעמים כברנאר איש קְלֶרְוו, יוצרה של פרשנות מריימית קנונית לשיר השירים.[4]

שמונה הקדושות (מימינו של הצופה, משמאל האלוהים) מגלמות ערכים של למדנות ופעלתנות, ובעצם הכללתן בדרשה החזותית הזאת הן רומזות לחשיבות שייחסו הדומיניקנים להשכלתן הדתית של נשים ולתרומתן לקהילה. ביניהן הקדושה צ׳צ׳יליה שנודעה כ־doctrix; קתרינה המעונה מאלכסנדריה (היא מאזכרת בציורי קודש את המלומדת הדומיניקנית והפעילה הפוליטית־דתית קתרינה מסיינה בת המאה הארבע־עשרה); והקדושה סכולסטיקה, אחותו התאומה של בנדיקטוס, אימם של מנזרי הנשים ומדריכתם. בה בעת, עיניי אומרות לי שבדמותה החיננית־סודית במובלט של צ׳צ׳יליה, שיופייה אינו ידוע – היא מוראית מגבה, גופה חבוי בגלימת תכלת, צווארה מרהיב ולראשה ההדור זר ורדים – כבוש משהו שאין לו דבר עם הפרוגרמה הפוליטית של הציור

4 רוב הדמויות מזוהות באמצעות כיתוב על גבי הילתן, מיעוטן על פי סימנים מוסכמים; לרשימה המלאה ראו Gerbron 2016, 121, n. 313. לדעתי ייתכן גם שהקדוש בגלימה הוורודה הוא האב תומזו גאלו איש וֶרצֶ׳לי, שהיה שליח המסדר של סן ויקטור באיטליה במאה השלוש־עשרה. תומזו נתן לנושא של ההכתרה מבע ייחודי ביופיו בזיקה לשיר השירים, וכמו כן חיבר פרשנות רבת השפעה לכתבי פסוודו־דיוניסיוס והגה רבות בחקר המלאכים. רוח המיסטיקה הרגשית־אמפָּתטית שלו שורה על **ההכתרות** של אנג׳ליקו שבהן אני מתבוננת במאמר זה – הרבה יותר מאשר במקור העממי למחצה שהמחקר ייחס בדרך כלל ליצירות אלו, הוא **אגדת הזהב**. על תיאולוגיית האהבה של תומזו ראו Coolman 2017. ז׳ורז׳ דידי־הוברמן עמד בהרחבה על הזיקה בין הפרשנויות המיסטיות של שיר השירים ובין **השיחה הקדושה** של אנג׳ליקו במנזר סן מרקו (קיר המסדרון המזרחי); ראו Didi-Huberman 1990b.

הזה: בינת הלב של הצייר־הנזיר בדבר הארוֹס של מעשה האמנות וכוחו הסובלימטיבי. התובנה הזאת לא הייתה זרה לדומיניקנים, שהרי כבר עלתה בין השורות בחיבור מאת הקרדינל הדומיניקני ג׳ובאני דומיניצ׳י המבורך (1357–1419). באותו מדריך מעשי על אודות הנהגת המשפחה, שנכתב בהזמנת גבירה פלורנטינית אצילה, הציב ג׳ובאני הנחת יסוד שלפיה תנאי לכל חינוך הוא החבירה הרגשית, ועל כן, הוא כותב, טוב להביא לפני ילדים קטנים ציורי קודש יפים שימשכו אותם וידברו אל ליבם. אבל בעומקה אין זו אסתטיקת רגש סתם: ג׳ובאני מאמין שמתוך כוח המשיכה של הרגשי והיפה באמנות, מתוך פיתויי העין, יורגלו הילדים לעדן פיתויים אלו בקשירתם אל הדבקות הדתית. הוא יודע כי ההתקה היא מטבעה של האמנות, ובוטח במשמעת הגוף והרוח שתושג באמצעותה (Dominici 1927, 34).

כל הפרסונות הנהדרות האלה ערוכות בתוך תיבת מרחב רהוטה, שסדריה עולים לכאורה בקנה אחד עם תקנות ההבניה הפרספקטיבית החדשה, ההומניסטית, כפי שנוסחו באותו זמן על ידי לאון בטיסטה אלברטי בספרו *De Pictura* (Alberti 1972). כידוע, על פי תקנות אלו תניח מסגרת התמונה רושם של חלון הפתוח כביכול אל הממש, ומבעדו, כותב אלברטי במשפט רב־משמעי, ״אני [כלומר, הצייר] מכַוון אל מה שייִמָצא מצויר שם״ (el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto) (שם, פרק 19);[5] וזאת באמצעות פיזור מחושב של תכולת התמונה במרחב מדיד, מפולש לעין, חד־מוקדי, הנחזה כרצוף למקום שמולו וביחס אליו יוכל להיות מאוכן ומוגדר המאמין הגשמי, המבקש חסד. לפחות כך הוא לגבי המפלס התחתון של המרחב הפיקטיבי **בהכתרה** זו, שהוא גם הגִזרה התחתונה של המצע: סף הכניסה אל היקום שהיא מכוננת. המרחב הזה מותווה בבירור כמקום־אדם באמצעות קווי הכוח האלכסוניים של דגם הריצוף מפינה לפינה, תחומים במסגרת החיץ המדומה שהוא ״הקיר הרביעי״ של הבימה. נקודת הכינוס (המגוז) של האלכסונים האלה אמורה, על פי אלברטי, להימצא מול עינו של צופה קיקלופי, אידיאלי, על הקו האופקי המדומיין המקביל לרצפה ונפגש עם עינו היחידה, וכאן הנקודה ממוקמת בראש המדרגות. קל לאַכֵּן אותה על גבי הרפרודוקציה של הציור בסיוע שני סרגלים קטנים, אצל שולחן הכתיבה. אלא שחוכמתו של האח אנג׳ליקו לא חסתה תחת זו של ״מינרווה הגסה״, שהמתמטיקה שלה פשוטה והיא כבולה בחומריותו של הנראה (כפי שסבר אלברטי לגבי מלאכת הציור בכללה), והיות שכך הוא יכול לקום ולפצל את הנקודה המכרעת הזאת לשתיים, האחת גאומטרית והאחרת תפיסתית. זאת אמנם עשה. מניסיוני, העין המתבוננת בתמונה במלוא גודלה, חזיתית מולה, מאכנת את המגוז דווקא בחוד המכסה של מכל הבשמים הזהבי שמציגה

5 האב אנטונינו פֵּיירוֹצִי, שהיה מורו של אנג׳ליקו בפייזולה ונעשה הבישוף של פירנצה, היה מצוי היטב ברעיונותיו של אלברטי.

מרים המגדלית, במחווה שהיא כריזה חזותית, על ציר האמצע של המצע.[6] על אחת כמה וכמה כך הוא כאשר המבט מדמיין את עצמו מותאם למרחק ולגובה שבו הוצבו תמונות מזבח in situ, להבדיל מן התלייה המוזיאונית. שתי הנקודות האלה נכונות, אם כי כל אחת מהן נכונה במובן אחר. הן יוצרות שלם רעיוני של התנודדות בין "כאן" ל"שם", ומכוננות ממד נוסף במסורת שהציבה לא פעם את החוטאת הקדושה כדמות ראי של המתפללים הכורעים מול מזבח הסקרמנט, אוחזת באביזר הזנות שאיתו גם באה למשוח את גופת הצלוב.[7] כאן מתלכד הכלי הדיאלקטי שלה עם גבולו של מרחב הסף התחתון, הנתפס באופן גופני־אופטי, בשעה שהתבונה מכירה ויודעת כי הוא נמצא הרחק מעבר לו, באל־מקום השמימי. המכסה הסוגר על כלי הבשמים ותכולתו המפוקפקת נמצא פועֵל כאידיאוגרמה של רעיון המגוז הפרספקטיבי עצמו – נקודת סוף והתחלה, סימון של מקום וסימון של אינסוף, של ריבוי ושל אחדות שמעבר לריבוי, של היות־בגוף ושל גאולה מן ההיות־בגוף, של חיים ושל מוות.[8]

מעל קדמת הבימה, ובמנותק מן המגוז האנושי שלה המאחז עיניים, מתרומם הקורפוס האדריכלי של המדרגות בקרשנדו רועם. גם הוא, וביתר שאת, אינו מגשים את יומרתו האלברטיאנית: חרף הבולטוּת הדִבְרית של המדרגות, אלכסוניהן אינם נפגשים בנקודת כינוס אחת. מלבד זאת הן גדולות מדי ביחס לבסיס הרצפה, ותלילותן כה אנכית, באופן לא פרופורציונלי למקצב ההתקטנות של דגם הריצוף שלרגליהן, עד שמן הנמנע לעלות עליהן בדמיון המודרך על ידי המיצוב הגופני של העין המתבוננת. בכללו של דבר, מעמדן היֵשי אינו יציב, ולכך נוספים מספרן הסמלי – תשע – וכן הדגם והגוונים העזים של תלתלי השיש הבדיוניים המצפים אותן. כתמים כאלה חוזרים ומופיעים בתמונות מריימיות של הרנסנס המוקדם, שבהן העקבות המחוקים האלה משחקים במחבואים עם שאיפת החיקוי ומזהירים מפני ההישבות בה. ה־marmo finto, רעיון חזותי ששרד מאז העת העתיקה – גם בציור הרומאי הוא טעון משמעות פילוסופית ארס־פואטית – נענה בכך בציורי הקודש הנוצריים לתביעת ה"דומוּת הלא־דומה" שהציבה להם התיאולוגיה השלילית, ובייחוד דובריה העיקריים: אוגוסטינוס, פסוודו־דיוניסיוס ותומס אקווינס. זהו "חומר מפואר,

6 אי־ההתאמה בין המגוז הגאומטרי למגוז התפיסתי היא תחבולה ידועה בציורי קודש רנסנסיים, וכן בציור הארס־פואטי בתקופת הבארוק. ידוע במיוחד הפיצול הזה בתמונה **בנות הלוויה** של ולאסקז, שאמנם הטעה את מישל פוקו בפרק הפתיחה לספרו **המלים והדברים** והניב שלל ביקורות ופרשנויות.

7 הדימוי הימי־בייניימי המאוחר של מרים החוטאת יצר אותה גם כמוזיקאית וכרקדנית; חזרתה בתשובה מתבטאת בין היתר בוויתור על המוזיקה הארצית והמרתה בקשב לדומיית המדבר ולשירת המלאכים (Slim 1980). מבחינה זו, מרים המגדלית מבשרת את שלילת המוזיקה בהגיוגרפיה של הקדושה צ׳צ׳יליה, פטרונית המוזיקאים לעתיד לבוא (בניגוד למרים, צ׳צ׳יליה המשכילה לא ידעה חטא; היא מגלמת את העילאיות של חיי הרוח על פני חיי הגוף. רק מן המאה השש־עשרה ואילך יֵעשה קורבן המוזיקה עיקר בכתובים על חייה ובדימוייה באמנות החזותית).

8 על הפרספקטיבה האלברטיאנית, תמורותיה והפרותיה בציורי קודש רנסנסיים ראו דובב 2008.

דיוניסי־טיפוסי", לפי תפיסתו של ז'ורז' דידי־הוברמן את מופעי השיש הללו באמנות הרנסנס, ובפרט ביצירתו של אנג'ליקו.[9] מרקמי הצורה־שאינה־צורה הם אותות של סף ושל גבול: איתם פורצים חומרי הגלם של הציור אל תוך הגיונה של מלאכת הייצוג, כאשר הבנליות העמוקה של האי־קריאות מערערת על יוהרת הקריאות.

החיזיון שניתק מקדמת הבימה מתעלה לספֵרת ייצוג נבדלת מזו הרצופה למקומם הרעיוני של המתפללים ולמרחב הריאלי של הכנסייה. ואז, בתנופה אחרונה אל על הוא פורש פתאום כנפיים מושגיות ומאַיֵין את עצמו. ראו: למעלה מן המסך הזוהר, הממשי־סמלי, המקיף את הכס, על גבי כל אחת משלוש צלעותיו של האפריון, משורטטת מסגרת ריקה, פרועת מתאר מצידה הפנימי, פנטסמטית, שבמרכזה צפה נקודה שחורה־אישונית. כלום האובייקטים האלה תוחמים אשנבים פתוחים אל החוץ האשלייתי של הרקיע? האם אינם אלא תוואי גרפי המשורטט על קלעים כחולים? ומה פשר העקלתון הפנימי שלהם, המעלה על הדעת קליגרפיה של שפה נעלמת?[10] והנקודה במרכזם, האם היא קבועה על כחול האפריון או מרחפת בשמיים שמעבר לשמיים? האם זו עין רואה או מגוז פרספקטיבי נטול קואורדינטות? אין לדעת. הזרות הזאת היא ליבתן של התצורות האילמות האלה – "אהיה אשר אהיה" כפול שלוש – המשקיפות באירוניה על מלאכת הייצוג היהירה המוטלת למטה מהן.[11]

בכל אלה זוהי תמונת מזבח שמרנית וחריגה גם יחד. היא מעמידה מחזה ראווה דוקטרינרי־מגמתי־פוליטי לצד כתב אהבה לעולם ההתפרטות – מסה צפופה וצבעונית האחוזה אף על פי כן במערכת פרקטלית של חתכי זהב – ומערערת על תוקפו: במופע הרווי הזה נמזגים אלה באלה, כמו השתקפויות באולם מראות, מרקמיה החושניים של

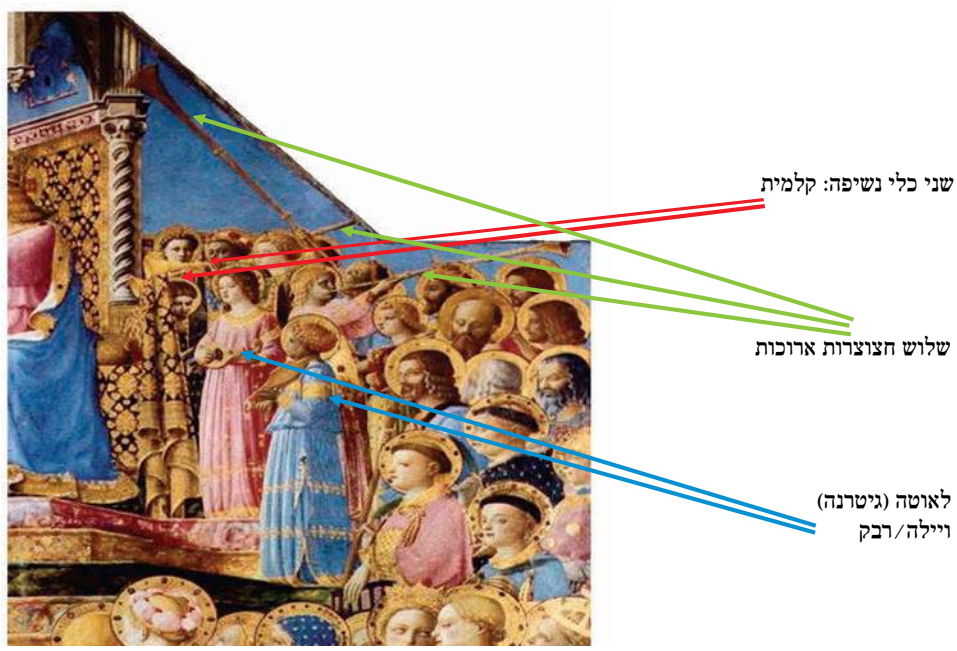
9 **בהכתרה** של הלובר מִבדה הכתמים מכריז על עצמו בתוקף, אבל מרקמים כאלה פועלים כדבירה תיאולוגית וכאירוניה עצמית גם כאשר הם אשלייתיים (למשל בעבודתו של ג'וטו בקפלה סקרובני בפדובה, או באלה של פיירו דלה פרנצ'סקה (בין היתר **הבשורה** בפרוג'ה ו**תמונת המזבח של מונטפלטרו** במילנו). על הסימבוליקה המריימית של מדרגות **ההכתרה** של הלובר ראו Rubin 2004; Gerbron 2016.

10 כיתובים בערבית או פסאודו־ערבית שלובים בפרטי העיטור של מלבושים בעבודות רבות של אנג'ליקו, כפי שהראו חוקרים אחדים; למִפרט השלם בהוצאה מהודרת ראו Napolitano 2019. מיסודה זוהי עבודת פענוח פילולוגית; אֶנְיוֹ נפוליטנו אינו מזכיר את חלונות האפריון **בהכתרה** של הלובר.

11 אני רואה בתצורות האלה פיתוח איקוני ייחודי של יד האלוהים ועין האלוהים בציורי קודש. באופן אחר קדמה להן תמונת המזבח של ברונצ'לי מאת ג'וטו, כפי שהייתה ערוכה במסגרות הצריח המקוריות שלה, לפני שאלה פורקו במאה החמש־עשרה ותכולתן פונתה על מנת להמיר את הקומפוזיציה ב"פָּאלה" קלאסיציסטית. בצריח העליון מעל ההכתרה התגלה האל האב כחזון בתוך חזון, זהב על זהב – מציאות תמונתית בדרגה שנייה – בעוד המלאכים המרחפים כלפיו מגוננים על עיניהם מפני המראה במציאות תמונתית בדרגה ראשונה, זו של מרחב ההכתרה. חלק זה שמור כיום במוזיאון של סן דייגו. אבל מתברר שהנעלם־הנוכח של ג'וטו נמצא קריא דיו לצורך פרשנות תלוית תקדים, וספרות המחקר על התחבולה שלו עשירה מאוד; ואילו לתצורות החידה של אנג'ליקו אין שדה איקונוגרפי, והן לא זכו לתשומת ליבו של המחקר. גם המחקרים הפרטניים הגדולים שפטרישה רובין וסיריל גרברון הקדישו ל**הכתרה** של הלובר (Rubin 2004; Gerbron 2016) לא הבחינו בתצורות אלו.

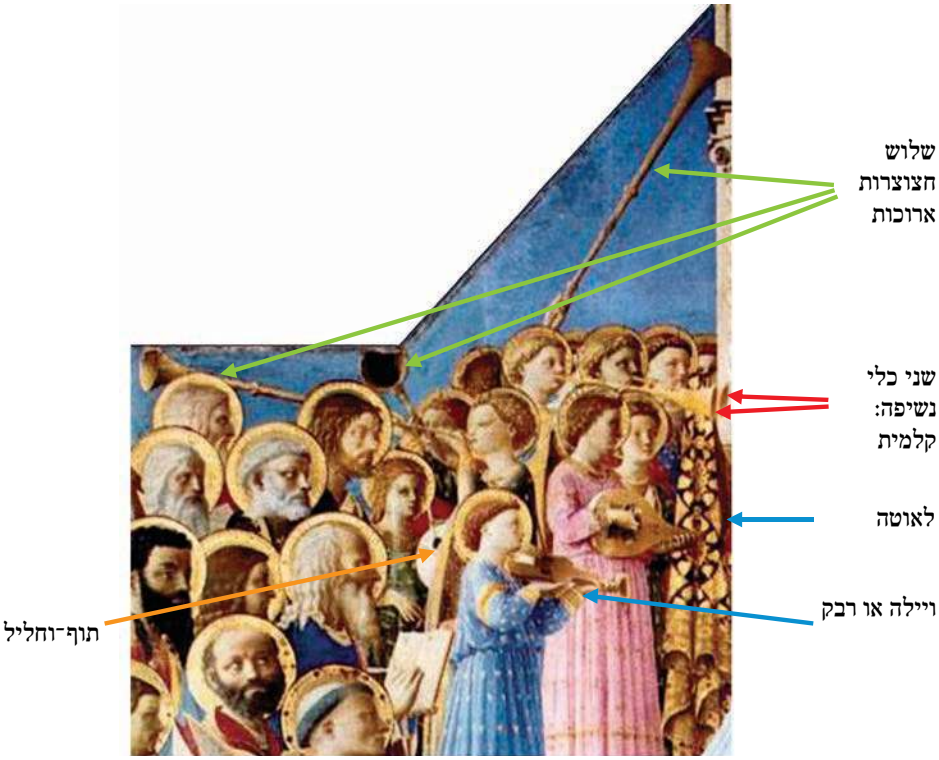
התמונה, עיקריה התיאולוגיים, תכסיסיה האיקונוגרפיים והמרחביים, תחבולות הצופה שהיא מפעילה.

הקקופוניה הצלילית־המלאכית המציפה את הנישואין המיסטיים של הבן ואימו לוקחת חלק במארג הזה. לפנינו אנסמבל צורמני מאוד על פי אמות המידה של האסתטיקה המוזיקלית של התקופה: הוא כולל ארבעה כלי נשיפה מסוג קלמית (shawm), שצלילם רם ונוקב; שני כלי פריטה מסוג לאוטה, שני כלי קשת מסוג וֵיילָה, תוף מרים (תוף פעמונים), תוף־וחליל, וששׁ חצוצרות טקסיות ארוכות[12] (דימויים 2–3). עם המלאכים פורט על פסלטריון דוד המלך, קרוב לפלג הימני של האנסמבל החצוי. המצבור הצלילי הזה נתקל בדומייה של שני מלאכים מדיטטיביים (זה שליד הכס מצד ימין הוא מן הדמויות האיקוניות ביותר של אנג׳ליקו). כמו כן מונה הפמליה עוד שישה מלאכים שרק ראשיהם נראים, וייתכן שגם הם מנגנים.



דימוי 2. פרא אנג׳ליקו, **הכתרת מרים**, מוזיאון הלובר, פריז: כלי הנגינה, ימין

12 החצוצרות הארוכות אינן כלי של ביצוע מוזיקלי כפשוטו. בנוף הצלילי של הערים בימי הביניים וברנסנס הן מכריזות על ריבון המרחב הפומבי הגברי, ומייצגות את סמכותו. בפרשנות הברית הישנה והחדשה הן מזוהות עם השופר התנ״כי וטעונות בעוצמותיו הפועלות ובאֵימתו.



דימוי 3. פרא אנג׳ליקו, **הכתרת מרים**, מוזיאון הלובר, פריז: כלי הנגינה, שמאל

ההרכב שגוי, היות שהוא כולל כלי מיתר, כלי נשיפה וכלי הקשה. כל אחת מן הקטגוריות האלה השתייכה לעולם מוזיקלי מעשי וסימבולי שונה, ביצעה רפרטואר שונה בנסיבות נבדלות, והופקה בידי נגנים בעלי רקע וחינוך נבדלים; ההיגיון המוזיקלי של התקופה וטעמה, וכן הבחנותיה המעמדיות, לא הרשו לערב ביניהן. בהכללה, כלי המיתר והמקלדת היו קשורים בפואזיה של התרבות החצרונית האוריינית, אם בפועל אם באופן סמלי; ואילו כלי הנשיפה וההקשה כוננו את הנוף הצלילי של אירועים־בהמון, במרחב הפומבי – תהלוכות נישואין ותהלוכות כנסייתיות, תחרויות ראווה, ירידים, יציאה למלחמה (Brown and Polk 2001). שילובם יחד באנסמבלים המלאכיים מקים מהומה רבתי בשמיים, שעטנז שהוא ממין פריצת הגדר של הקרניבל.

זאת ועוד, מה למלאכים ולכלי נגינה בכלל? כבֵרֵרת מחדל של ההשגה האנושית תוארה תמיד המוזיקה של המלאכים כזמרה קולית או דמוית מצלול קולי. כך בספרות ההיכלות היהודאית (**שירי עולת השבת**), כך בשירת הכֶּרוּביקון (Cherubikon) הכונסת את המאמינים בפתיחת טקס המיסה בנצרות המזרחית, כך בסדר השמימי שחזה פסוודו־דיוניסיוס המיסטיקון, כך בעיונים קרי המזג של תומס אקווינס, כך בהיפרבולות הפיוטיות

של **העדן** מאת דנטה אליגיירי, ובכל נגזרותיהם (אחד הדימויים המוקדמים ביותר של מלאכים מנגנים, בכתב יד צרפתי מלכותי משנת 1317, אכן מראה את הקדוש דיוניסיוס בשעת כתיבת ספרו **ההיררכיה השמימית** מרים מבטו לעבר התזמורת הממלאה מעליו את חוגי השמיים, מן הסתם בפליאה: הרי בספרו אין על כך מילה אחת).[13] המלאכים מזמרים יום ולילה את השמחה במעשי האל, במעגלי החזרה הנצחית, ותפילתם של מאמינים בשר ודם נקראת לחקות את המוזיקה הבלתי נשמעת הזאת "באופן מיסטי", כדבר הכִּרוּביקון – אם בהתמזגות מלאה, כפי שביקש אוגוסטינוס, אם "איש איש על פי מעלת רוחו הדתית", כדברי פסוודו־דיוניסיוס (Pseudo Dionysius 1987, 164, 229). הם שותפים בפולחן (sulleitourgoi), ושירתם היא מקור ההתגלות של הליטורגיה הארצית ומקור סמכותה הכנסייתית (דוקטרינה זו אינה ייחודית לתחום המוזיקה הפולחנית; היא מקבילה להצדקה התיאולוגית המוקדמת של הציור הקדוש, בהיותו משעתק מקור שאינו מעשה ידי אדם – acheiropoiesis. וכשם שאמנות הרנסנס מטמיעה את רעיון הסימולקרום הטהור באידיאולוגיה ובמעש החדשים של התמונה כיצירת אמן, כך נארג הסימולקרום המוזיקלי של שירת המלאכים בפוליפוניה החדשה).

אכן, שום טקסט נוצרי לא נתן מעולם כלי נגינה בידי המלאכים, למעט חריגים ספורים.[14] גנותם של האובייקטים החפציים, המתים האלה, מושרשת במחשבת אבות הכנסייה ונמשכת אחריהם אל ימי הביניים העיליים ולאחר מכן. היא מיוסדת על שיקולים פרוגרמטיים כשם שהיא מטמיעה בהלות גלויות ומוסתרות למחצה; ובאופן עמוק ונוגע ללב, עליבותם של הכלים נגזרת בשדה פילוסופי עתיר שלוחות גם מהנגדתם לקול החי, ולחוויית השירה וההאזנה לשירה.

בראש ובראשונה עולה שאלת הכלים לאור פוליטיקת הזהות של הדת החדשה, המתייסדת, והצורך לבצר בעבורה באופן מוזיקלי־קונקרטי "שיר חדש", כדברי פאולוס –

13 תיאורים של שירת המלאכים חוזרים הרבה בכל כתבי דיוניסיוס. הוא מדמה את שירתם לקול מים רבים (בעקבות פרשנויות יהודאיות ליחזקאל א, כד; אלה קראו את קול משק הכנפיים שבמקור זה כשירה). כמו כן הוא שב ומציין ששירתם נטולה משך והיא מופקעת מן הזמן האנושי (Bibliothèque nationale de France [BnF], Ms. 2090, 107v).

14 חריג ידוע הוא סיפור העלייה לשמיים והכתרת מרים ב**אגדת הזהב**, המזכיר בחצי משפט שמלאכים מדרגת ה"כוחות" בסדר הכרובים ניגנו בלאוטה בזמן ששמונה הסדרים האחרים של המלאכים שרו לכבוד הכתרתה של מרים (Jacobus da Voragine 2012 [1275], 470). לא מעט היסטוריונים של אמנות עיגנו בפרט הזניח הזה את השערתם שהפמליות הגדולות והמורכבות של מלאכים מנגנים נכנסו אל ציורי הקודש בעקבות **אגדת הזהב**. חריג אחר הוא הסיפור המופיע בהגיוגרפיה הפרנציסקנית המוקדמת על נגינת לאוטה מסתורית, לילית, שבאה לנחם את פרנצ'סקו בייסוריו (לאחר שסירב לבקשת אחד מנזיריו לנגן לו. מסוף המאה השש־עשרה עתידה נגינה זו, נעדרת מבצע, להתלבש באמנות בדמות מלאך מנגן). פרנצ'סקו עצמו היה אדם מוּזי וברוך שמע, אולם ראה בנגינה הארצית סכנת השחתה. יש לזכור שגם הליטורגיה הפרנציסקנית לא נתנה לכלים דריסת רגל בכנסייה. דנטה מתאר ב**עדן** את המוזיקה הנשמעת קודם להופעתו של המלאך גבריאל ("Io sono amore angelico") כמצלול דמוי "רקיע סָפִירי", המדומה לנגינת נבל ש"אין כמותה על פני האדמה" (Dante 2019, *Paradiso*, canto 23, 97–105). אין להסיק מכאן שדנטה נתן כלי נגינה בידי המלאכים.

מטוהר מכל סממן של יהודאיות או עבודת אלילים. על רקע זה קמו האבות קודם כול להינתק ממה שהגדירו אד הוק, לצורך השעה, כתכונה המובהקת של הליטורגיה היהודאית על פי ספר תהלים (ובייחוד פרק קנ, הן בגלל ריבוי הכלים הנזכרים בו, הן משום מעמדו המיוחד בסוף חטיבת ההלל האחרונה בספר). כלי הנגינה הנקראים לשבח את האלוהים (״הַלְלוּיָהּ הַלְלוּ אֵל בְּקָדְשׁוֹ הַלְלוּהוּ בִּרְקִיעַ עֻזּוֹ״) נחשבו בעיניהם אביזרים ואותות חיצוניים של אמונה דלה, והועמדו שוב ושוב על מדרגה אחת עם הקרבת הקורבנות במקדש (ובאופן יותר עמום ועמוק כוונה הושוו כלי הנגינה גם לטקס היהודאי של המילה בבשר. גם זה סימן מיותר – די לנוצרי המאמין במילת הרוח, כתב פאולוס – אבל מעבר לכך, בין השורות של כתבי האבות אני מבחינה בהרגשה המושתקת שהמכשירים הללו מסרסים את המהות הגופנית־ליבידינלית של המוזיקה). ״אנחנו איננו משתמשים לשם תשבחות האל בכלי נגינה כגון הנבל והפסלטריון, מפחד שמא נימצא דומים ליהודים״, קובע תומס אקווינס בעקבות האבות ותלמידי תלמידיהם, ״כי הכלים הללו מניעים את הנפש לעונג במקום להכינה לקראת המיטב שבקרבה. בני הברית הישנה השתמשו בכלים כי היו גסים ואחוזי תאווה, והיה צורך לעורר אותם באמצעים גסים וגופניים ובהבטחות ארציות״ (כך תומס אקווינס, מכלול התיאולוגיה II-II, 91.2, 4). הבהלה המינית רוחשת בתחתיתם של כל כתבי הקטגוריה על כלי הנגינה היהודאיים, והיא המשדכת אותם בה בעת לפולחן הפגאני. ״במקום שם מנגן האאולוס ישוע איננו״, כתב יוחנן כריסוסטומוס, ולא במקרה בחר בכלי הדיוניסי האורגיאסטי כדוגמה לכל נגינה (״נערה נוצרית חסודה אינה צריכה אפילו לדעת כיצד נראה חליל״, הוסיף הקדוש היירונימוס מנבכי התת־מודע של עצמו).[15]

לא כן השירה הדתית בצוותא. מכתבי אבות הכנסייה משתמע שידעו את חוויית השירה באופן אישי־אינטימי, כרווחה לנפש ולגוף גם יחד; ועל יסוד הדעת הזאת שיבחו אותה גם מטעמים מוסריים־קהילייתים. איך תרחש רע לאדם השר עימך לפני האלוהים, שאל אמברוזיוס, המלחין של המזמורים ״הדִבשיים״ הקרויים על שמו; ותלמידו אוגוסטינוס הרחיק לכת ממנו כאשר חשף את הגרעין הארוטי העמוק של השירה: ״השיר הוא דבר של שמחה, וליתר דיוק דבר של אהבה״, כתב המרטיר של המוזיקה (״Canticum, res est hilaritatis, et si diligentius consideremus, res est amoris״; פירוש לתהלים קמט, א).

ואף על פי כן, הארוס של השירה עילאי, ואינו ירוד כמו הארוס של הכלים. כי הקול החי הוא בריאה אלוהית בצלם; הוא בא מן הבשר, תלוי בנשימה ומחובר במדיום של האוויר לחיי הקוסמוס כולו, ומתלכדים בו הגופני והנפשי; הוא נושא בשקיפות את המילים הקדושות (אבוי למי שיתמכר כמוני למוזיקה וישכח את המילים, קונן אוגוסטינוס על עצמו **בווידויים**, אבל הוא גם היילל את האקסטזה הדתית שמעוררת השירה כשלעצמה, עד כדי שכחת המילים והחָזרה של מובנן); הוא יפה בחושניותו החוטאת, אנושי בשמחתו ובקינתו, מזעזע במועדותו

15 למקורות ביקורת הכלים בספרות התיאולוגית ראו למשל McKinnon 1987; Fergusson 2013; 2017; Kim 2015.

למוות ובתקוותו לתחייה. העיקרים האלה מעוגנים קודם כול בפילוסופיה הניאו־אפלטונית בשל המובן הקוסמי שייחסה לנשימה ול־aria, ועליה נוספו התיאולוגיה הפאולינית בדבר שיר הלב הנימול, והד המיסטורין של ההתגשמות־בבשר, השזור בפואטיקה של השירה מאז אוגוסטינוס. לאלה נוסף מדע האקוסטיקה הערבי והלטיני של ימי הביניים (עצמותו של הקול, טוען החיבור רב ההשפעה **פרובלמטה** שיוחס בימי הביניים לאריסטו, היא ה־passio – המילה מורה על כפל התשוקה והסבל – של האוויר) (Pseudo Aristotle 1927, XI). בניין־העל הזה התרכב עם הפרגמטיקה הפדגוגית והפסיכולוגית של הכנסייה לדורותיה, וכולם יחד הניבו את בכירותו המוחלטת של הקול באסתטיקה המוזיקלית של ימי הביניים והרנסנס. כך לדוגמה פייטרו ד׳אבאנו – פילוסוף, אסטרולוג, רופא, אלכימאי, מאגוס, תיאורטיקן מוזיקה – שכתב בראשית המאה הארבע־עשרה כי הקול (vox) הוא ״סוג ייחודי של צליל, כפי שציין אריסטו: הוא בוקע מישות מונפשת ומלווה במין תמונה, כוונה, תשוקת סימון. [...] הנפש היא הסוכנת העיקרית של הקול, שעושה שימוש בגוף כדי להלום באוויר״ (Boynton 2016). דברים דומים ביטא בן זמנו הצעיר של פייטרו, המלחין והתיאורטיקן מרקֶטו דָא פָּדובה, שכתב כי ״צליל הקול ניחן בדרגה גבוהה יותר של שלמות מכל צליל שאיננו קולי״, וכן כי המוזיקה הקולית היא מעצם טבעה אמיתית ורבת הבעה: לראיה הוא טוען טענה אטימולוגית מוטית שלפיה גזרון המילה vox הוא vota (שבועת אמונים) – ״כי הקול מביע את שבועת הלב״ (Marchetto da Padova 1985, *Lucidarium* 1.10.3; *Lucidarium* 1.11.8).[16]

***

הדימויים התמונתיים של הנגינה המלאכית הם אפוא המצאה של הסטודיו, פרי תבונתו הסגולית.[17] אלה הם מצגי־כאילו (Als Ob), בניסוחו של חלוץ האיקונוגרפיה המוזיקלית הביקורתית ריינהולד המרשטיין (Hammerstein 1962 [1952], 237);[18] ומכיוון שאינם

16 לדוברים ימי־ביניימיים ורנסנסיים בדבר הסוגים והפיזיולוגיה של הקול השר ואופני השירה הראויים לליטורגיה ראו Dyer 2000.

17 ״תבונת הסטודיו״ היא מושג תשתית במחקר של אמנות הרנסנס כיום, לצד אחיה התאום ״אינטליגנציה תמונתית״. שני המושגים מושרשים בתפנית עקרונית, רבת מחלוקות וניואנסים, בדיסציפלינה של תולדות האמנות. מדובר בתנועה המתבדלת מן ההתמקדות הקונוסרית בתכנים ובגנאלוגיה הטקסטואלית שלהם, בתקדימים, בתבניות, בייחוסים ובתיארוכים, וחותרת למבט ההרמנויטי הנדבר עם גוף הידע הזה; על יסודו ובדיאלוג איתו, מבט זה מאבחן את אופני הפעולה של ציורי קודש (ושל סוגות הדיוקן והציור הארוטי, בבוא עיתן) לנוכח נמעניהם הממשיים, אלה של זמנם ואלה של ההווה גם יחד. גישה זו רואה בסטודיו מעבדה אוטונומית למחצה, תמיד ארס־פואטית, שבה נחקרים רעיון הייצוג והדבירה החזותית, ומתכוננות טכניקות צופה. בין הקולות הבולטים בתנועה זו מן הספרייה אל הסטודיו אזכיר את אבי וארבורג (Warburg), גוטפריד בֶּהם (Boehm), הנס בלטינג (Belting), הורסט ברדקאמפ (Bredekamp), גרהרד וולף (Wolf), איבר דאמיש (Damisch) וכריסטופר וד (Wood). במהלך הזה כלול גם המבט שעשה את עבודותיו של האח הדומיניקני אנג׳ליקו מודרניות באופק הציפיות של ההווה (ראו דידי־הוברמן 2005; Didi-Huberman 1990a; 1990b).

18 המונח Als Ob נטוע בפרגמטיקה הניאו־קאנטיאנית של ראשית המאה העשרים, ונדבר בייחוד עם ספרו האמביציוזי של הנס פייהינגר (Vaihinger 1922). ממילא מתהדהדות בפורמולה הלשונית שבחר המרשטיין גישות ניאו־קאנטיאניות בביקורת התרבות.

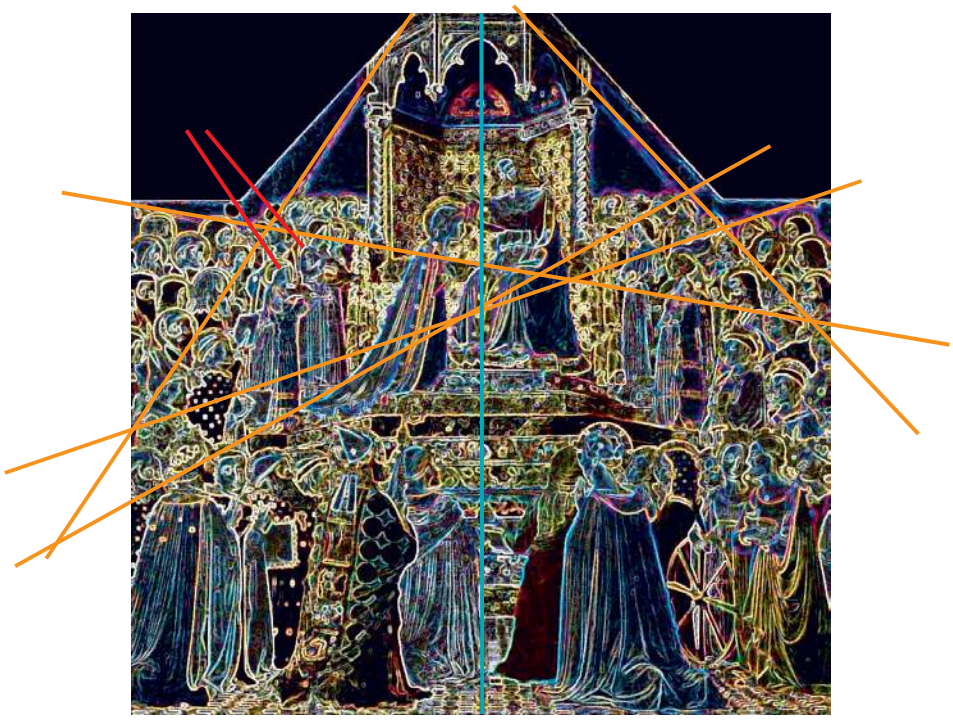
מחקים ביצוע מוזיקלי הם גם אינם מאזכרים שום רפרטואר, ומבחינת האוזן הפנימית של הצופה הם נטולי מצלול מכול וכול. אין להם bestimmten Klang, קובע המרשטיין, ומשום כך אין דרך להסביר את המצגים האלה אלא כמעקף חזותי המתכוון תמיד ולמעשה ל"מתיקות השירה", שלדעתו אינה יכולה להצטייר באופן משכנע ונעים לעין.[19] בה בעת הם טעונים במובנם האלגורי, הסגפני, האל־מוזיקלי, של כלי התהילים בכתבי אבות הכנסייה ובפרשנות התהילים במשך מאות רבות של שנים לעתיד לבוא.

ההמרה של כלי הנגינה לנצרות נפתחת מן המבנה החומרי־פונקציונלי של כל כלי וכלי, ולפיה נדרשת המשמעות הגואלת אותו מדלותו היהודאית, המוזיקלית־מוסרית. כך הקיתרה, הפסלטריון והתוף כשֵרים להפוך לאלגוריות של הצליבה, מכיוון שהם בנויים מחומר אורגני ("מת, אבל לא נשחת") המתוח על גבי עץ. כלי המתכת הרקועים באש נעשים אלגוריה של עינויי הקדושים. המצלתיים (שבימי הביניים הוחזקו באופן אופקי) מדומים לשפתיים, ולפיכך הם מורים על הדיבור הרוחש טוב; העוגב בריבוי צינורותיו הוא אלגוריה של כתבי הקודש, של השליחים, של הסקרמנט של המיסה, של קהילת המאמינים. וכן הלאה, בשטף פתוח. זהו אתר של דעת שנעשתה מקובעת בבחינת המובן מאליו, והיא נמשכת מן הנצרות המוקדמת אל ימי הביניים המאוחרים והרנסנס.[20] מאירת עיניים וחדשנית בשדה הזה היא פרשנותו של אוגוסטינוס לפרק קנ בתהלים (Augustine of Hippo 1995). הוא פותח במבוא נומרולוגי ארוך ורב המצאות על אודות המספר 150, היות שמספרם של מזמורי התהלים הוא עניין של "מיסטורין אדיר", ורק אחריו הוא פונה אל המשמעות הנוצרית של מורפולוגיית הכלים הנזכרים בפרק, בזה אחר זה. המבוא המספרי־ייחודי הזה, כך אני מציעה, אוצר טענה כוללת על טבעו המוזיקלי הדו־פָּני של הטקסט הקדוש. במהותו הטמירה הוא אינו מילולי – ידועה בהלת השפה הטבועה בהגותו של אוגוסטינוס – אלא הוא מסוג המוזיקה האמיתית, שהווייתה אינה בשמע החולף אלא בעקרון המספר שהיא מגלמת. על דעת הקדוש, פרק קנ מחזיק דרשה מוצפנת על המוזיקה בשני מובניה הקבילים – האחד פילוסופי לפי המסורת הקוסמולוגית הפיתגוראית, והשני דימויי־אלגורי לפי המסורת האקלזיאסטית.

***

19 דומה שאין יסוד להשערה החביבה על מוזיקולוגים רבים בעקבות המרשטיין, שלפיה אמנים ביקשו להימנע מהצגה של שירה באמצעות המעקף הכֵּלי; שהרי מאות תמונות רנסנסיות של אנסמבלים מלאכיים מראות שירה לצד נגינה בכלים.

20 תומס אקווינס, למשל, שכתביו אינם מגלים כמעט שום עניין במוזיקה, סיכם את הרעיון המסורתי של האבות במשפט יחיד וחסכני: "כלי התהילים מבשרים את העתיד לבוא" (מכלול התיאולוגיה II-II, 91.2, 4). ואילו הוגים אחרים הוקסמו מעוצמת האלגוריה האצורה בכלי האמפתי, המפיק יופי אינטלקטואלי וחושי שכזה. בולט ביניהם התיאולוג המיסטיקן גָ'אקינו דָא פיורֶה, בן המחצית השנייה של המאה השתים־עשרה, שהקים היכל אלגורי ייחודי סביב הפסלטריון בן עשרת המיתרים שהגה וחידש (Hirsch-Reich 1966).



דימוי 4. פרא אנג׳ליקו, **הכתרת מרים**, מוזיאון הלובר, פריז: תרשים הכיוונים

ואף על פי כן, כאשר עריכתו של תיאטרון הזיכרון המוזיקלי המוצג לפנינו מוכפפת לאמנת הייצוג החדשה, הוא מפיק לא רק את מובניו האלגוריים, אלא גם אל־משמעות בדמות רעש טעון משמעות. פריטיו אינם הירוגליפים על גבי מצע אטום, צפים במקום־לא־מקום, באתר הסף שבין הנראה ובין הנחשב; מאז ג׳וטו הם מוכָּלים בסצנה כמו־בימתית הנפתחת אל ״הקיר הרביעי״, במערך בדיוני המִתראה כחלון פתוח או כראי. משום כך, לעין התקופה ולאוזנה זה גם תיאטרון אבסורד, ובכך הכירה היטב תבונת הסטודיו מאז המאה הארבע־עשרה. מדובר ברעש שהושתק באיקונוגרפיה השמרנית (בשיטת רכיב חזותי מול יחידת טקסט, פחות או יותר), וממילא שמטה אותו גם האורתודוקסיה התולדות־אמנותית מן המאגר המושגי שלה.[21] כדי לעמוד על משמעות הרעש הזה מתבקש מבט שלא יראה את

21 הספרות של תולדות האמנות בכללה לא חתרה להפיק תובנות מן הידע המוזיקלי הרלוונטי גם כאשר הכירה במופרכות הבימוי התמונתי של נגינת המלאכים בכל האתר האיקונוגרפי הזה. הדבר נכון גם לגבי מיטב מחקרי **ההכתרה** של הלובר: רובין כלל אינה מזכירה שהתמונה מציגה מלאכים מנגנים (Rubin 2004), וגרברון נצמד לפרשנות ההיברידית הרגילה, שראתה בנגינת המלאכים בתמונה זו הן הרמוניה שמימית, הן איור לאלגוריות של כלי תהילים (Gerbron 2016).

מחולליו הנחמדים כפרגמנטים – לא רק כאיורים לכתבים האקלזיאסטיים, בוודאי לא כקישוט של אווירה – אלא בהקשר המכלול הסינרגטי שבו הם אחוזים; כלומר, כאבני בניין של אובייקט קודש דובר ופועל.

אנג׳ליקו אמנם הכיר באופן חכם (וקצת מבודח) בפריעה העולה מן האופרה הדומיניקנית שהעלה על הבמה. כמו מבלי משים, העין המופתעת קולטת שתשומת ליבם של מלאכיו נודדת. כמו ילדים משועממים בכיתת בית ספר, חלקם פונים למרכז, אל ההכתרה, חלקם פונים אל מחוץ למרחב המגודר במסגרת; בודדים פונים קדימה, אל "הקיר הרביעי"; ולפחות ראש מתולתל אחד מסתובב אל הקלעים האחוריים. הפיזור הזה משועתק בקווי הכוח האלכסוניים שמשרטטות החצוצרות הארוכות, הפונות לכל העברים (שימו לב לאַקְצָרָה הנועזת, האוונגרדית, של המשפך המופנה אל הצופה בצד שמאל; בצד ימין, לעומת זאת, מסומן באלכסון כנגד השמיים קטע קנה של חצוצרה ארוכה שהמלאך המחזיק בה חבוי כנראה מאחורי הכס). הגריד הפרספקטיבי המוכמן בחלק זה של המרחב התמונתי הוא צנטריפוגלי, חסר מנוחה במידה קיצונית, כאליטרציה חזותית של השֵמע ההזוי המוכל בו (ראו תרשים הכיוונים, דימוי 4). ובה בעת, בהקבלה הזאת אנג׳ליקו מגלה את מהותו האנושית של כל רעש: שהוא אל־סמנטי, אל־תבוני, גופני במוחלט, ארצי. ניגודו המשלים מותווה בשליש התחתון של התמונה – המקום שאוכלוסיו נבונים ברוח, רבי מלל ומעש, וחדלי גוף בתודעה.

רעש דומה בסוגו, וקיצוני עוד יותר בזרותם של רכיביו זה לזה, עולה מן **ההכתרה** שבגלריות אופיצי (דימוי 5). כאן משתתפות במעטפה הצלילית של הנישואין המיסטיים שמונה חצוצרות ארוכות, גדולות משפך, ארבע מכל צד (הן פונות אלה כלפי אלה בסימטריה גרפית ובהתאמה עם קימור המסגרת); ארבעה כלי נשיפה מסוג קלמית (שניים מכל צד, המשפך של אחד מהם אצל אוזנו של מלאך העומד בתפילה, שלוב ידיים); ויֶילה קטנה מימין, לאוטה קטנה משמאל; ובמרכז המרחב התחתון נוסף עליהם דואו של מלאכים מנגנים בעוגב נישא ובוויֶילָה (דימוי 6).

דימוי 5. פרא אנג׳ליקו, **הכתרת מרים**, גלריות אופיצי, פירנצה

במקביל לרעש, גם התכולה האידיאולוגית של **הכתרה** זו דומה למערך **ההכתרה** של הלובר – אם כי הציור השמור בגלריות אופיצי לא נועד לקהילייה דוקטרינרית מלוכדת ומובחנת, אלא לחוסי בית החולים סנטה מריה נואובה בפירנצה. בצד שמאל מתבונן במסכנים הללו הקדוש אג׳ידיו, פטרון מסדר הנזירים שסעדו את החולים והגוססים, לצד קבוצה צפופה של קדושים אחרים ובהם פרנצ׳סקו הרך, דומניקו האבהי, ופטרוס עם מפתח גדול של השמיים, פוזל אלכסונית אל הנוטים למות. בכלל הקדושות – לוצ׳יה עם כלי מאור בידה, אנייֶזה עם הטלה שלה, סכולסטיקה, צ׳צ׳יליה (כאן יופייה ידוע), ומרים המגדלית; זו פונה במבט ישיר ובחצי חיוך פתייני אל המרחב הסמוי בקדמת התמונה, חובקת בשתי ידיים את מכל הבשמים.

דימוי 6. פרא אנג׳ליקו, **הכתרת מרים**, גלריות אופיצי, פירנצה: כלי הנגינה

ציור **ההכתרה** של גלריות אופיצי הוא fondo d'oro דמוי איקונה ורגרסיבי במופגן, גם אם אינו פוטר עצמו בשל כך מן הדיאלוג עם אמנת הייצוג החדשה. על גבי האל־מקום השטוח של המצע המופז פזורים עוגני האיכּוּן המרחבי בלכידות יחסית; גודל העננים הצפים בָּרִיק מחושב על פי יחסי ההתקטנות במרחק המדומיין, וכן מחושב גודלן של הדמויות הניצבות על העננים סביב ההכתרה (אבל מידות הזוג הקדוש במרכז אינן מושפעות מכך); מעגל מלאכים סובב באקצרה פרספקטיבית את הזוג הקדוש; ואת מקום קווי הכוח האלכסוניים ממלאות מניפות רדיאליות הבוקעות מן הזוג הקדוש לכל העברים (אבל מוקדן עמום ומרטט בזוהר). המקום האמוני של הקודש מותווה אפוא על פי ניסיונה של עין הבשר, ובה בעת הוא מושלך אל האל־מקום של רקיע הרקיעים. כמו האלבֶּיתי של מקומות נחלמים, הנֶחזוּת אחוזה באופני־האני בהקיץ. בסופרפוזיציה של כאן ולא־כאן מגולמת מהותו של ציור הקודש כשלעצמו, יחד עם טכניקות הצופה הנגזרות מן המהות הזאת. מכוחה חדֵלה התמונה מהיות אובייקט והיא נעשית אירוע, בת מינו של נס הלחם והיין המוקם מחדש מדי יום ביומו על המזבח.

תחבולה זו של ליכוד המעגל הפרספקטיבי של המלאכים המנגנים בהוויית המצע החזיתי החומרי באה מציורי הקודש המופתיים של סיינה במאה הארבע־עשרה, ואמנם דומה שב**הכתרה** אנכרוניסטית זו אנג׳ליקו מעמיד כלפיהם מחווה לא־פלורנטינית בעליל. אולי

למד מסימוֹנֶה מרטיני הגדול, שלו מייחסים את הרעיון הזה, ואולי מברתולומאו בולגריני בתמונת המזבח **עליית הבתולה לשמיים**, שגם היא נועדה לכנסיית בית חולים (סנטה מריה דלָה סקָלֶה בסיינה, 1360). כל כולה מרקם של קורי זהב שקופים ומעברים מעודנים מאין כמותם; ידו קלה, גרציוזית, נטולת מאמץ, נבונה. כמוה גם ידו של האח המלאכי[22] (כובד ה"דיגניטָס" הפלורנטיני מתמודד באותן שנים עם הערך האסתטי של ה־leggiadria, העולה ומתעצב בתרבות הרנסנס בעקבות בעלי תורות רטוריקה רומיים מן העת העתיקה. "שלמות האמנות בהסתר האמנות", קבע קווינטיליאנוס, ואובידיוס המליץ גם לאוהב, למחזר ולמפתה "להסתיר באמנות את האמנות" – "ars est celare artem"; Ovidious, *Ars amatoria*, II.13).

וכך, ברוגע, נבנה גם הסאונד החודר ועובר מן הסף התחתון של התמונה לקראת הקימור העליון של המסגרת, כראי אקוסטי של המערך המרחבי שהוא בעת ובעונה אחת אנושי ואלביתי. התנועה הצלילית העולה נפתחת במרכז המרחב התחתון עם ההרכב הקטן הכורע לרגלי הזוג, בגבו אלינו (המלאך המנגן בעוגב הוא מן הדימויים המוזיקליים המעודנים ביותר של הרנסנס, והוא מהדהד את הגיון דמותה של צ'צ'יליה **בהכתרה** של הלובר). "מדובר במעבר מן הרעש אל המוזיקה", כך שיבח המרשטיין מופע דומה בן הזמן, בתמונת המזבח של פיזה מאת מזאצ'ו (1427, כיום בלונדון); ואמנם מזאצ'ו לוכד רגע מוזיקלי אינטימי של דואו מלאכים לרגלי הבתולה, שכבר שבה גם את ליבו של וזארי (Hammerstein 1962 [1952], 243).[23] ועם זאת, הן האפיזודה היפהפייה של מזאצ'ו הן זו של אנג'ליקו **בהכתרה** של האופיצי אינן חדשניות. אנסמבלים מלאכיים כאלה – סולו, דואו, טריו, ולכל היותר רביעייה – של כלים שנחשבו "רכים" או "נמוכים" הופיעו באנגלולוגיה התמונתית מאז הולדת הנושא עצמו (ראו למשל אמברוג'יו לורנצטי, ה־Maestà של מָסה מָריטימה, 1334). בדרך כלל הם מוּרָאים בפוזיציות המוכוונות פנימה ומעלה, אל הקודש, ואשר אינן יודעות את קיומו של הצופה (כמו בתמונה של לורנצטי), אבל לפעמים הם פונים החוצה אל הבא להתפלל ומזמינים אותו פנים אל פנים לכוון את עצמו לקראת הקודש (כמו בתמונה של מזאצ'ו). נדירים המצגים המראים את המלאכים המנגנים מגבם, בהסתר פנים, כמו משתפים בכריעתם את המתפללים לנוכח המזבח בגוף וברוח (כמו **בהכתרה** זו של גלריות אופיצי; ראו דימוי 7).

22 תחבולה זו הופיעה ככל הידוע לראשונה בתמונת דבקות קטנה של ליפּוֹ מֶמי (1340, כיום במינכן); אבל הרעיון כה חכם וכה מקורי עד שהמחקר נוטה לייחס אותו לחותנו של ליפו, סימונה מרטיני, בתמונת מזבח אבודה בפורמט מונומנטלי.

23 אוסיף בדרך אגב שהמלאכים של מזאצ'ו אינם מנגנים, גם אינם מכוונים את כליהם, כפי שטענו חוקרים אחדים, אלא הם בוחנים את הכיוון ההדדי של כליהם (pitching). במוטיב המודָלי הזה (כמו במוטיב הברור יותר – הכיוון בפועל), הפנייה אל המתפלל המתבקש לכַוונן את נפשו לקראת הקודש מצטרפת לתיאולוגיה של ההתגשמות בבשר ולציפייה לגאולה בקץ הימים. הרעיון חוזר פעמים אחדות בתמונות רנסנס מרימיות מאז המאה הארבע־עשרה. הוא פרי תבונת הסטודיו; אין לו מקורות טקסטואליים ידועים (Dovev [forthcoming], ch. 2).

דימוי 7. פרא אנג׳ליקו, **הכתרת מרים**, גלריות אופיצי, פירנצה: פרט

אוזן התקופה יכלה לזהות בייצוגים האלה ביצוע של שיר אהבה חצרני מולחן בסגנון השנסון הפרנקו־בורגונדי, אולי זמרה מלווה ואולי טרנסקריפציה כֵּלית מאלתרת, וירטואוזית, על שיר רב־קולי. מדובר במִטווה מוזיקלי־טקסטואלי שנון ואורייני של הֶרמזים וציטוטים, המצטרפים לכלל מרקם שהוא בעת ובעונה אחת ארצי ורוחני. סוגה לא־כנסייתית זו, ילודת התרבות הגבוהה (התואר "חילונית" יהיה אנכרוניסטי ולפיכך שגוי), העמידה מעבדה אסתטית־פסיכולוגית שבה נחקר התת־מודע של הדבקות המריימית תחת משמעת הניהול החברתי־דתי של המיניות, ונבחנו האפשרויות של השירה והמוזיקה – שלובות זו בזו בריבועי הקסם האלה – לפייס בין האהבה השמימית לזו הארצית. אבל האם הפיוס הזה אפשרי? יש מתח מרחבי ומוזיקלי גדול בין החצוצרות המשורטטות בכוח כנגד הזהב המופשט ובין המובלעת של שיר האהבה הרב־משמעי לקדוֹשה שהיא אם בנה, אחותו, כלתו וה־mediatrix, המתווכת בין האנושות הסובלת ובינו. בַּשאון אובד השיר, אובדת

המלודיה של כלי המיתר בצל הקלמיתות, ואובד המקצב שלצליליו מחוללות באלגנטיות שכזאת שתי שלשות של מלאכים במחול שרשרת, תבנית סימבולית ידועה של שלום והרמוניה.

ובכן, רעש.

מוסכמה ראשונה: הרעש הוא הצפה אלימה, מטמיעה וכובשת. הגדרתו הראשונית ביותר כרוכה בפעולתו הפיזיולוגית (לא זו בלבד, אלא כל הפקה של צליל כרוכה באלימות, כתב הפילוסוף הערבי אל־ע׳זאלי, והוריש את התובנה הזאת לתיאורטיקנים של הקול ושל המוזיקה במערב הלטיני. אחד מהם הוא פייטרו ד׳אבאנו שנזכר לעיל; Boynton 2016, 1018). דמות הרעש השורר בתופת של דנטה מופתית מבחינה זו. הוא מצטרף מן הזעקות, הנהמות, הקינות, הקולות שיוצאים מפתחי הגוף כמו מִכלֵי נשיפה, צוויחות השדים וצחוקם, ובליל של וידויים בשפות המכסות זו על זו; קול התופת הוא מגדל בבל של עודפות היוצרת מהלומת שמע נמשך, אופף, סינכרוני. אלא שאף שחומרי הגלם של הבלהה הזאת מזוהים על פי העולם שמחוץ לשאול, היא עצמה אינה מִטבע העולם הזה; היא הווָה באוויר שהוא ״נטול קצב״ (aria senza tempo) ו״חסר כוכבים״ (aria senza stelle), באין זמן ומרחב (Dante 2019, *Inferno*, canto 3, 22–30) (הגאולה מרעש התופת תופיע גם היא כנוף צלילי בשני השלבים הבאים של הדרך הצליינית. **בטור הטוהר** נשמעת תפילה מונופונית מושרת, **ובעדן** – ליטורגיה פוליפונית מושרת. הדרך עולה בשלוש פעמות, מן ההיצף הגושני של רעש התופת אל הצמצום המחמיר, השקוף, שהוא הדומה־המנוגד של הרעש; וממנו היא מעפילה אל שלמות האיזון שבין ריבוי ואחדות. ראו Ciabattoni 2010). ומעניין שגם על דעת לואיג׳י רוסולו, מחבר המניפסט הפוטוריסטי **אמנות הרעשים**, הרעש אינו מהותי לטבע האדם והיקום, ואפילו את החתימה האקוסטית של סערות, שיטפונות, רעמים וכיוצא בהם הוא אינו מחשיב בקטגוריה זו. בעבורו, הקולות האמורפיים של הטבע הם האני האחר של המוזיקה המכפרת, הטרנספורמטיבית, ואילו הרעש בא לעולם עם המצאת המכונה במאה התשע־עשרה, עם התיעוש והעיר הגדולה (״ובל נשכח את הרעשים החדשים מאוד־מאוד, של המלחמה בימינו״). במובן הטעון הזה הרעש מזוהה עם המודרניות עצמה, והוא המבע ההולם אותה (Russolo 1916 [1913], 10, 13).

מוסכמה שנייה: מושג הרעש נייד, מתגלגל, מבטיח ומאיים. הוא אינו קיים כנתון בפני עצמו, אלא כהיעדר או פגימה ביחס למערכת שבה הוא מופיע. מובנו והגדרתו תמיד תרבותיים־חברתיים, שכן הוא מביע את מה שהוא מבטל. ״עם הרעש נולד האי־סדר ונולד ניגודו: העולם. עם המוזיקה נולד הכוח ונולד ניגודו: החתרנות״, כך ז׳אק

אטאלי (Attali 1985 [1977], 6).[24] "הרעש אינו קיים כישות עצמית מחוץ לעולם המשמעות, החוק, ההסדרה, הטוב, היופי, וכן הלאה", כך פול הגרטי (Hegarty 2007, 5); "הרעש [...] הוא העקבה של הווירטואלי, ממנו יוולדו כל צורות ההבעה. הוא מציין אונטולוגיה של יחסיות", כך גרג היינג' (Hainge 2013, 13–14). בבחינת גלם, הרעש הוא מוכנות למתן צורה או לדריסת הצורה. הוא ה־chora, החומר הראשוני שקדם לבריאת ההתפרטות, והוא המסמן את הגאולה באחרית הימים מן הבריאה בחומר. ברעיון הרעש מצטרפות המלאוּת והאֵינוּת.

מוסכמה שלישית: הרעש הוא הפרעת תמסורת הטבועה בטכנולוגיה של כל תמסורת. בעבור הקריפטוגרף קלוד שאנון, הנחשב סמכות בקרב אבות תורת האינפורמציה, "**לרוע המזל** [ההדגשה שלי], תמיד נוספים לסיגנל דברים שמקור המסר לא התכוון אליו. אלה תוספות לא רצויות – סאונד בטלפוניה, רעש סטטי ברדיו, עיוותי תמונה בטלוויזיה. כל השינויים האלה בסיגנל התמסורת נקראים רעש" (Hainge 2013, 3 אצל). תפיסתם של תיאורטיקנים ומלחינים של המוזיקה החדשה דומה בעובדה לגבי מוסכמה זו של תורות אינפורמציה, ושונה מעיקרה ברוח: הם עומדים על כך שהאות המפריע הוא הוא המסר. ועד כדי כך, שבהגותו של אדורנו על המודרניות במוזיקה אין בעצם מקום לרעש (Geräusch ודומיו), והוא מעדיף להשתמש במונח התצפיתי־אובייקטיבי "דיסוננס", שהוא רכיב של ההשתלשלות ההיסטורית של החומר המוזיקלי ומתפקד במסגרתו. כי על דעת אדורנו המודרניות אינה פאזה כרונולוגית, גם לא "סגנון", ובוודאי לא כניעה לרעש, אלא היא אופְּניוּת של דיאלוג עם המסורת. כזכור, "צריך אדם שתהיה לו מסורת כדי שיוכל לשנוא אותה כהלכה"; ובמקביל, "יבין את שנברג רק מי שמבין את באך; יבין את באך רק מי שמבין את שנברג" (Adorno 1998 [1960], 320); בקביעה הנחרצת, המאוחרת הזאת, אצורה במלואה פילוסופיית המודרניות של אדורנו כדיאלקטיקה משולשת של מסורת, מרי ושימה לעל,[25] וכל תורת המעשה הפרשני הנגזרת ממנה. האפוריזם הזה מתייחס לא רק לשנברג ולבאך ההיסטוריים, אלא גם, או בעיקר, לשנברג ולבאך הגנריים, והדחף שלו ניכר בכל אתר של מחשבת המוזיקה והאמנות במאה העשרים. הד קרוב לו נשמע אפילו אצל פייר אנרי שפר, מן הפוריים והקיצוניים שביוצרים ובתיאורטיקנים של הרעש המולחן. שכן גם הוא, מאבות הפרוזה של המוזיקה הקונקרטית ובן בריתם של ה־objets sonors, שם

24 הכותר המקורי של אטאלי גורס "רעשים" (bruits), בריבוי, ואילו התרגום לאנגלית גורס "רעש" בלשון יחיד: noise. כלומר, הנוסח הצרפתי מתייחס קודם כול לקבוצה של מופעים אקוסטיים קונקרטיים, ואילו הנוסח האנגלי מבליט את המושג האחדותי כשלעצמו. התמורה התרגומית אינה זניחה: היא משבשת מן היסוד את רוח הספר וזרה לקלעיו ההיסטוריוסופיים־סוציולוגיים־פילוסופיים. באופן דומה, גם המניפסט הפוטוריסטי של רוסולו נקרא **אמנות הרעשים** (*L'arte dei rumori*) ומתורגם תמיד ללשון יחיד (*The Art of Noise*).

25 "שימה לעל" היא תרגומו של ירמיהו יובל למונח ההגליאני Aufhebung (באנגלית sublation).

להם בסופו של דבר סייג בתביעתו אל עצמו לפעול בתוך "הבארוק החדש", הנישא על מסורת הקונטרפונקט שבאך הנחיל למודרניות (Schaeffer 1966; 2010).

בשדה העצום ורב הניואנסים של חקר הרעש, ובדרגות שונות של סובלנות, זה מסד פריצותה של המודרניות ביחס לביתה הנורמטיבי (ויהא בסיס הגדרתו של הבית הזה אשר יהא – פסיכו־נוירולוגי, קוסמולוגי־נטורליסטי, קונבנציונלי־מערבי); מכאן אהבתה לאובייקט־סאונד בכל מופעיו האינסופיים, מכאן האקלקטיות שלה, מכאן תחבולות ההזרה שהיא עורכת על פי חוקיו של משחק אידיוסינקרטי; ומכאן, באופן פרדוקסלי, גם תקוותה לפרוץ את גדר המספיקות העצמית שנגזרה על המוזיקה בזמן החדש, ולשוב מן האוזן האבסטרקטית אל הקשב הפתוח, אל חיי הגוף בעולם הדברים.

מוסכמה רביעית: הרעש הוא מצב קיצון של שמע, ועל כן מתגלם בו מצב קיצון של אחרות ביחס לרציונל של הראייה והנראה. העין מבחינה, בוררת, מרחיקה, מפרידה, מכוננת, מנכסת, כותב אדורנו בספרו המשותף עם הנס אייזלר **הלחנה לסרטים**. "המציאות שהעין מורגלת בתפיסתה היא מקבץ של דברים נבדלים, סחורות, אובייקטים של פעולה מעשית", ואילו האוזן "פחות מותאמת לרציונליזציה הבורגנית". היא פסיבית וקשה לה יותר לתפוס דברים נבדלים בנבדלותם – "לפחות כאשר מדובר באוזנו של מי שאינו מוזיקאי מקצועי" (Adorno and Eisler 1947, 20). השמע אינו מוכוון־אובייקט. הוא לאין שיעור יותר גופני ויותר נפשי מכל חוויה של ראייה, "ואפילו תהא זו התמונה הנשגבת ביותר". אנחנו נסוגים בו אל הקולקטיביות הקדם־אינדיווידואלית, הפרימיטיבית; אל ההיות־בעולם מקרוב ולא מרחוק, כשותפים ולא כריבונים. ובמילים אחרות, השמע הוא מודוס אתי יותר ואותנטי יותר של הסובייקטיביות מאשר הראייה.[26]

מוסכמה חמישית, פועל יוצא של ארבע המוסכמות האחרות: ההרעשה של השמע היא פעולה פוליטית, ובייחוד ההרעשה של השמע האסתטי במרחב החברתי. כתוצר תרבות היא תמיד חושפנית, תמיד מערערת על התבונה האינסטרומנטלית, תמיד שמה ללעג את פולחן היש הנודע, המופרט לחלקיקי שימוש – ותמיד בזה למטמורפוזות המנחמות, האוטונומיות כביכול, של היש הזה בייצוגים היפים.

"אנו הולכים לקראת סאונד־רעש", הכריז רוסולו ברוח הפוטוריזם הסוציאליסטי אחת ולתמיד כנגד יפהפיות הסלון והקונצרט: "מהפכת המוזיקה מקבילה לשיתוף הולך ומתעצם של המכונה בעמל האדם" (Russolo 1916 [1913], 5). "הרעש הוא נשק, והמוזיקה מראשיתה היא התצורה, הביות, הריטואליזציה של השימוש בנשק הזה בבחינת סימולקרום

26 ההנגדה האתית של העין והאוזן מעוגנת באקלים האסתטי הגרמני של המאה התשע־עשרה, והיא גואה בכתביהם של פילוסופים צרפתים מרכזיים במאה העשרים. מרטין ג'יי סקר בהרחבה את ההשתלשלות הזאת בהיסטוריה המודרנית של ביקורת תרבות העין (Jay 1993).

של רצח פולחני", בניסוחו של אטאלי (Attali 1985 [1977], 49).[27] הדברים מהדהדים את התגוששותו של אדורנו עם הכמיהה המשחררת־משחיתה של המודרניות אל הדיסוננס, אבל רחוקים מן השמרנות הדאוגה של המורה. אטאלי הכלכלן, המדינאי והסוציאליסט יליד אלג'יר קשוב באופטימיות לרעש של ההווה החברתי ולמקורותיו־השתקפויותיו בתרבות הזמן: הוא ליברטיאני ואוטופיסטי, ונמעניו הם בוגרי תנועות הסטודנטים של שנת 1968. בסופו של דבר, ספרו המכונן **רעשים** הוא מחווה לאדורנו ולאסכולת האסתטיקה הנגטיבית, כשם שהוא מכריז על רצח אב (שם, 24; וראו Dovev 2004). זו מעיקרה גם רוח האמנציפציה של מה שהתקבע בדורות האחרונים בשפת המחקר הסוציולוגי והמוזיקולוגי הפוסט־קולוניאלי (למעשה, אתנו־מוזיקולוגי) בשם הכולל "רעש שחור".

(מוסכמה שישית: ההרעשה הפוליטית של השמע היא דבר מלנכולי. בהכרח היא עתידה לאשש את הגיון הסובלנות הדכאנית של מערכות הכוח – כפי שידעו אנשי אסכולת פרנקפורט; וכפי שידע הניסיון ההיסטורי של האוונגרד; ואפילו אטאלי הכיר בכך בעל כורחו).

"סימולקרום של רצח פולחני"

בכל האנרגיות שלו, בכל אלימותו, הרעש הוא מצב סטטי של המתנה לקראת: הוא מאותת שלא כאן, לא עכשיו, קיים במחשבה או בממשות מה שאינו רעש, "עולם של משמעות, חוק, הסדרה, טוב, יופי, וכן הלאה", אבל קצרה יד הדימוי המושכל מהשיגו אלא באמצעות ניגודו. במובן זה, הרעש באנגלולוגיה התמונתית של הרנסנס מגלם את האחרות הטרנסצנדנטית של מוזיקת המלאכים, שאינה ניתנת לא לשמע ולא לדמיון המתורבת; ובהרחבה, הרעש – עודפות ריקה, גנרטיבית – הוא השקול הסמלי של "הָעֲרָפֶל הַמּוּאָר מִכֹּל שֶׁל הַדְּמָמָה הַלּוּטָה בְּמִסְתּוֹרִין", כפי מילותיו של פסוודו־דיוניסיוס:

> מְקוֹם שָׁם מִסְתּוֹרֵי דְּבַר־הָאֱלֹהִים [במקור: הַתֵּאוֹלוֹגְיָה] הַפְּשׁוּטִים, הַמֻּחְלָטִים וְהַקְּבוּעִים נֶחְבָּאִים אֶל תּוֹךְ הָעֲרָפֶל הַמּוּאָר מִכֹּל שֶׁל הַדְּמָמָה הַלּוּטָה בְּמִסְתּוֹרִין, כְּשֶׁהֵם מְאִירִים בְּאוֹר עֶלְיוֹן בְּתוֹךְ הָאָפֵל מִכֹּל אֵת הַזּוֹהֵר עַל כָּל זוֹהֲרִים, וּבְתוֹךְ מַה שֶּׁמִּכֹּל וָכֹל אֵינוֹ נִרְאֶה וְאֵין בּוֹ מַמָּשׁ לְמַשְׁשׁוֹ, מְמַלְּאִים הֵם וְגוֹדְשִׁים בְּשֶׁפַע בְּכָל שְׁכִיּוֹת הַתִּפְאֶרֶת הַיָּפוֹת עַל כָּל יָפוֹת אֶת הַדֵּעוֹת שֶׁאֵין לָהֶן עֵינַיִם (פסוודו־דיוניסיוס 2006, 8).[28]

27 "*Le bruit est une arme et la musique est, à l'origine, la mise en forme, la domestication, la ritualisation de l'usage de cette arme en un simulacre de meurtre rituel*" (מודגש בנטוי במקור). מן הניסוח הזה אי־אפשר ללמוד אם הביטוי "סימולקרום של רצח פולחני" מתייחס באופן בינרי למוזיקה, או לרעש, או לשניהם כאחד. זה עניין להחלטה פרשנית. ביטוי זה חוזר בספר פעמים רבות, לפעמים ביחס למוזיקה, לפעמים ביחס לְרעש או לרעשים.

28 המיסטיקן מדמה את דרך השלילה האמונית לעבודת הפֶּסֶל המסלק ממעטפת האבן את גושנותה על מנת להגיע אל הדמות המצויה בה – שגם היא בסופו של דבר, כך הוא רומז, בגדר שיריים מיותרים. הדימוי הדיוניסי עתיד להיות מוּתק אל שיח הפיסול ברנסנס העילי ואל פרקטיקות הסטודיו ואדריכלות הגנים, שחתרו אל הצורה שבתהליך.

זה הגבול האחרון של אותה דוֹמוּת־לא־דומה שכל כתביו של פסוודו־דיוניסיוס מגששים אחר מוּבָנה ואינם מגיעים לפִשרה. וכי מהי אמת המידה של הדוֹמוּת במדרגות העולות מן המוחש אל המושג, וממנו אל הבלתי מושג?

השאלה מובילה אל הדחי ואל ההדחה שהם ליבתם של כל ייצוג. הבימוי החזותי של הרעש הוא אות תיאולוגי, וממילא הוא ארס פואטי.[29] בחיוך, באירוניה ובסרבנות עיקשת הצייר ממצב את עצמו ביחס לתפילתו של המיסטיקון: "לָבוֹא בְּאוֹתוֹ עֲרָפֶל אוֹר עֶלְיוֹן מִתְפַּלְּלִים אָנוּ, דֶּרֶךְ אִי־הַבָּטָה וְאִי־יְדִיעָה לִרְאוֹת וְלָדַעַת אֶת זֶה שֶׁמֵּעַל הִסְתַּכְּלוּת וִידִיעָה, בְּאֶמְצָעוּת עֶצֶם הַלֹּא־לִרְאוֹת וְדָבָר־לֹא־לָדַעַת – שֶׁהֲרֵי זֶהוּ בְּעֶצֶם לִרְאוֹת וְלָדַעַת" (שם, 11).

***

ואחרי הרעש, דממה.

"לְךָ דוּמִיָּה תְהִלָּה אֱלֹהִים בְּצִיּוֹן" (תהלים סה, ב): זה אופק התקווה של התיאולוגיה כולה במומנט המיסטי העליון שלה, אידיאה ואידיאל שמהם נגזרת מצוות השתיקה המנזרית. בעבור אוגוסטינוס זו ההדממה הנכספת של כל קול, כל מסמן, כל מובחנות – "למען נשמע את דברו לא באמצעות לשון הבשר ולא באמצעות קול המלאכים ולא באמצעות קול הרעם ולא בחידות ובדימויים" (אוגוסטינוס 2001, 227). זה גם חסד האל־קול הממשי והסמלי בספר התיאולוגיה המיסטית של פסוודו־דיוניסיוס: "וּבְעוֹד שֶׁשָּׁם, כְּשֶׁיָּרַד הַדִּבּוּר מִלְּמַעֲלָה אֶל הָאַחֲרוֹנוֹת, כְּשֶׁעוּר הַיְרִידָה כֵּן הִתְרַחֵב הוּא לְכֻדֵּי כַּמּוּת מַקְבִּילָה בְּגָדְלָהּ, הֲרֵי עַתָּה בְּעֵת

29 איני שותפה לתפיסות של היסטוריוני אמנות שגרסו כי דימויים רנסנסיים של מוזיקת מלאכים משקפים נאמנה ביצועים של מוזיקה בת זמנם. על יסוד הבחנה כזאת טען למשל קלאוס קריגר כי המתח בין מהימנות הכלים ומחוות הנגינה המוצגים בתמונות ובין האל־קול של המדיום החזותי כשלעצמו, הוא הוא מצע החוויה הרליגיוזית של ההיעדר שביסוד הדימויים שלפנינו (Krüger 2017). החוקר יוצא מהנחת ה"חסר של המדיום" ("medial deficit", כלשונו), וקובע (בזיקה לכיוונים עכשוויים בנוירו־אסתטיקה) כי החסר הזה אכן נחווה בפועל לנוכח הפנטומימה הדוממת של הביצוע המוזיקלי בכל ציור, ובייחוד בתמונות קודש. אדרבה: בעבור קריגר, ככל שהייצוג המוזיקלי משכנע יותר כך הפער בינו ובין דומיית התמונה משמעותי יותר מבחינה דתית. זה לדעתו יסוד היענותם של דימויים כגון תמונת המזבח של ברונצ'לי מאת ג'וטו לתביעת התיאולוגיה השלילית, תביעה המוגשמת ביצירה מכוננת זו באמצעות העלייה מן הפרוסֶניום של המוזיקה הארצית אל האל־מקום והאל־שמע בחלק העליון של הלוח (שם). אני חוששת שכמו רבים בדיסציפלינה של תולדות האמנות, גם חוקר מעולה זה פסח על הנתונים המוזיקולוגיים הסותרים את רושם המהימנות של ייצוגי המלאכים־המוזיקאים, מה גם שמטבע הלשון medial deficit והאסתטיקה המבוססת עליו מהדהדים אפיסטמולוגיה מהותנית, ולפיכך בעייתית. בבחינת נקודת מוצא לפרשנות של אובייקטים רפרנציאליים יש לצירוף הזה מובן ותוקף רק במסגרת תורות ייצוג מוכוונות־אידיאה, טרנס־תרבותיות. ואמנם, מאז אפלטון ועד המאה השמונה־עשרה לפחות נחשבה שתיקת התמונה מגבלה ולא ברכה, וכך גם בשדה תורת האמנות שעסק בנושא של "תחרות האמנויות" מאז המאה החמש־עשרה (רק לאונרדו דָא וינצ'י הוקיר בעוזות וללא פשרות את האילמות של הציור). בה במידה איני מקבלת את התיאוריה האמפירית כביכול של הנוירו־אסתטיקה (ותורות אמפתיה פיזיולוגית מסוגה), שלפיה דומיית המדיום החזותי נחווית תמיד, ומחוץ להקשר תרבות ספציפי, כחֶסר של שמע (האם כיום ההאזנה שלנו למוזיקה נמצאת מיוסרת בגלל חסר של נראות או מילים? והאם בקריאת שירה כיום עומדת כנגדנו אי־מספיקותה מבחינה חזותית?).

עֲלִיָּתוֹ מִלְּמַטָּה אֶל הַמָּצוּי־שֶׁמֵּעַל־מָצוּי, כְּמִדַּת הָעֲלִיָּה מִצְטַמְּצֵם הוּא, וְאַחֲרֵי הָעֲלִיָּה כֻּלָּהּ חֲסַר־קוֹל יִהְיֶה, וְיֵאָחֵד בִּשְׁלֵמוּת עִם הַבִּלְתִּי נִתָּן לְבִטּוּי" (פסוודו־דיוניסיוס 2006, 14).

אני פונה כעת אל השיא הזה של נטישת הקול והשמע **בהכתרה** שהאח אנג'ליקו התווה בטכניקת טמפרה על הקיר של תא מספר תשע במנזר סן מרקו, המקום שהיה ביתו הרוחני והגשמי (דימוי 8).

דימוי 8. פרא אנג'ליקו, **הכתרת מרים**, מנזר סן מרקו (תא מס' 9), פירנצה

כאן נחזה הזוג האלוהי כהתגלות לנוכח הצופה־הנזיר היחיד שלו נועדה, בתא שהוא רחם וקבר: התגלות מזוקקת, כמעט דואו־כרומטית, זוהרת כפנינה באור המסנוור הבא מן החלון המזרחי, לבן על גבי לבן במעגל של תכלת שדהתה מזמן. אין בייצוג הזה של הנישואין המיסטיים שום אותות של תפארת; להפך, בריקותו, בדלותו, בלבוש האם והבן שהוא צח כתכריכים, ובכתר הברזל הקוצני שהבן מגיש לאימו (בראש כל קוץ קורנת פנינה), הוא זוכר את הייסורים. ואילו ששת הקדושים שלרגלי הזוג – תומס אקווינס, בנדיקטוס, המרטיר

פייטרו איש ורונה, מרקוס איש האוונגליון, דומניקו ופרנצ׳סקו – לכאורה רואים־לא־רואים את מה ששוכן התא רואה כל ימיו. גבם אל הנחזה, ומבטם פקוח באלכסון צידי כלפי מעלה; ומתברר שהם צופים בחיזיון בהתבוננות פנימית ולא בעין הבשר. מלמדת על כך לא רק עריכתם במרחב המדומה, הרומזת כי ההתגלות שמאחוריהם אינה אלא ציור, כתמי צבע על קיר מסויד – אלא גם המנח של כפות ידיהם, המוזקפות חזיתית כלפי מעלה במבט פָּלְמָרי. כוריאוגרפיה זו, שהיא ייחודית, מובהקת ונדירה ביותר באמנות, מאזכרת את האופן המדיטטיבי של הרוחני־בגוף, שהוא החמישי מתוך תשעה מצגי הדבקוּת שקבע הקדוש דומניקו. ועוד: מכיוון שהקדושים האלה כורעים על ברך אחת, בשונה מן העמידה המלאה המאפיינת את האופן המדיטטיבי של הדבקוּת, בכריעתם הם מחברים אותו עם מחוַות החמלה והתחנונים (הרביעית בסדר הדומיניקני). כשם שכפות ידיהם מתגוננות מפני החוץ ומכריזות על התכנסות נפשית כלפי המראה הפנימי, כך מציבה שפת ההיצג הפָּלְמָרי את היד הפתוחה לרווחה כאות של הדדיות פגיעה, נוגעת, מגוננת, חובקת.[30]

זוהי הפַּעמה השלישית במכלול התמורות שמעמידות שלוש ההכתרות הגדולות של אנג׳ליקו. בניגוד לשתי האחרות, לא זו בלבד שאין בה ייצוג לשום קול ולשום שמע, אלא הנאלמוּת שלה מוחצנת ודוברת. בדומייתה הושם לעל הרעש הנגטיבי שהציף את השתיים האחרות, ובה, מכוחה, הושתק גם המלל שהובלע בשתיים האחרות בדמותם של גדולי התיאולוגים, המטיפים, הדרשנים, העומדים בהדרם המפוטפט מול הנחזה ובתוך הנחזה. הוסר עולן של גלימות הזהב וסולק מה שהן מייצגות בעולם של הפעולה הארצית באמצעות הלשון. כפות הידיים בלבד אומרות את האנושי שבדבקוּת הרוחנית, ואת המהות האמוּנית של המעש בעולם. תם הרעש.

***

> איך יצירות מן העבר קוראות לנו; ואיך קריאתן אלינו טעונה בכל העוצמה, המרץ, ואפילו הצוֹרבנות [virulence], שהם סימנן של ״יצירות מופת״? ואיך הן יוצרות, ותולָדת יצירתן היא דבר שאין לו ולא כלום עם התכליות שייחדה להן התקופה שבה נולדו? [...] השאלה שלי מתייחסת, לגבי יצירות שנוצרו במקומות ובזמנים פחות או יותר מרוחקים, לא רק למה שאפשר לומר שהוא המובן שלהן – אלא לגבי כוחן, פעולתן, יכולתן למצוא הד כאן ועכשיו, לנגוע בתשוקה, בדאגה, בציפייה עכשווית. מה המבט שהן קוראות אליו, אבל בה במידה מה המבט שיש לנו רשות להוליכו כלפיהן; והלוא מי שמבין את השאלה הזאת כפי שיש להבינה, וכחקירה על מושג ה״היסטוריה״ ביחס ליצירות אמנות, מסתכן בכך שיצטרך לוותר לגמרי על רעיון השליטה בחומר. האתגר

30 מחוות אלו מפורטות בחיבור *De modo orandi corporaliter sancti Dominici* מאמצע המאה השלוש־עשרה (אני מסתמכת על העותק המאויר מראשית המאה הארבע־עשרה, השמור בספריית הוותיקן: Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. rossi 3).

הוא – כדברי מוריס בלאנשו – לאו דווקא להתנהל כמי שהיצירות עומדות לרשותו, אלא באמת לעמוד לרשותן. [...] לכן עליי לשאול את עצמי מה בהן, במגע איתן, גורם לנו בכלל לדבר, לכתוב. ויותר מזה: לשאול בעקבות המפגש הזה מה פותח בנו נתיב אל רשת או מקלעת של אסוציאציות, מהן פחות או יותר מלומדות ונשלטות, ומהן חומקות מפני כל בקרה, מלבד זו של ההדחקה. [...] אני נוקט לשון גוף ראשון רבים: לשון ה"אנחנו", שאינה אך ורק בגדר מוסכמה, עניין סגנוני של זהירות, כמקובל על היסטוריונים. כי אם יצירה גורמת לי לדבר, חובתי לנסות להיות מובן על ידי מי שאליהם עשוי להגיע הדיבור הזה: אבל גם זאת, בתנאי שבאמצעות האמירה בא לידי מבע משהו שיש לו שייכות לא רק למה שהיצירה חושפת ומראָה בעליל, אלא גם למשחקים שהיא מזמינה אליהם, מעבר לחוגם של מקצועניים־מומחים. האם אפשר להציע מקרא של יצירות אמנות שאינו נסב עליהן אלא פועל עימן, ולעשות זאת בלי להתעלם מן הסובב אותן, משדה הייצור שלהן ומשדה ההתקבלות שלהן, אם בכלל יש ממש בהבחנה בין שני השדות האלה? (איבר דאמיש, מתוך יומני וילה אִי־טאטי, סֶטיניאנו, 1997–1998. תרגום מכתב יד: לאה דובב)

ביבליוגרפיה

אוגוסטינוס, 2001. **וידויים**, בתרגום אביעד קליינברג, תל אביב: ספרי עליית הגג וספרי חמד.

בנימין, ולטר, 1996. "האלגוריה ומחזה־התוגה", **הרהורים**, בתרגום דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 8–31.

דובב, לאה, 2008. "אחרית דבר", בתוך איבר דאמיש, **זכרון ילדות על־ידי פיירו דלה פרנצ'סקה**, בתרגום לאה דובב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 138–193.

דידי־הוברמן, ז'ורז', 2005. "לפני התמונה", בתרגום לאה דובב, **סטודיו** 162, עמ' 52–62.

פסוודו־דיוניסיוס, 2006. "פסוודו־דיוניסיוס איש גבעת ארס, התאולוגיה המיסטית, אל טימותאוס", בתרגום יהודה ליבס, **קשת החדשה** 15 (אביב), עמ' 148–153.

Adorno, Theodor W., and Hanns Eisler, 1947. *Composing for the Films*, Oxford: Oxford University Press.

——, 1998 [1960]: "Traditionsaufsatz," in *Kultur Kritik und Gesellschaft* I, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 310–332.

Alberti, Leon Battista, 1972. *On Painting and on Sculpture: The Latin Texts of De pictura and De statua*, ed. and trans. Cecil Grayson, London: Phaidon.

Argan, Carlo Giulio, 1954. *Fra Angelico*, Basel: Skira.

Attali, Jacques, 1985 [1977]. *Noise: The Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi, Minneapolis : University of Minnesota Press.

Augustine of Hippo, 1995. *The Ennarations, or: Expositions on the Psalms*, trans. J. E. Tweed, New Advent (online).

Boynton, Susan, 2016. “Sound Matters: Introduction,” *Speculum* 91(4), pp. 998–1039.

Brown, Howard Mayer, and Keith Polk, 2001. “Instrumental Music, c.1300–c.1500,” in Reinhard Strohm and Bonnie J. Blackburn (eds.), *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press, pp. 97–161.

Ciabattoni, Francesco, 2010. *Dante’s Journey to Polyphony*, Toronto: University of Toronto Press.

Coolman, Boyd Taylor, 2008. “The Medieval Affective Dionysian Tradition,” Modern Theology 24(4), pp. 615–632.

Dante Allighieri, 2019. *The Divine Comedy* (digital Dante edition), Columbia University.

Didi-Huberman, Georges Didi, 1990a. *Devant l’image*, Paris: Les Editions de Minuit.

——, 1990b. *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*, Paris: Flammarion.

Dominici, Giovanni, 1927. *Regola del governo di cura familiare, parte quarta: On the Education of Children*, trans. Arthur Basil Coté, Washington: The Catholic University of America.

Dovev, Lea, 2004. “Film Music as Film Critique: Adorno / Eisler on an ‘Apocryphal Branch of Art,’” in Moshe Zuckerman (ed.), *Theodor W. Adorno — Philosoph des baschädigten Lebens*, Göttingen: Wallstein, pp. 157–173.

——, 2013. “In Excess: ‘musica angelica’, ‘musica humana’, and Enunciation in Fra Angelico,” paper presented at The Announcement: Annunciations and Beyond, Florence, May 2–4.

—— [forthcoming]. *Sweet Phantoms: Three Early-Renaissance Visions of Angelic Soundscapes, San Leonardo al Lago, Padua, Offida*.

Dyer, Joseph, 2000. “The Voice in the Middle Ages,” in John Potter (ed.), *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 165–177.

Ferguson, Everett, 2013. *A Cappella Music in the Worship of the Church* (revised edition). Abilene: Desert Willow Publishing.

——, 2017. *Worship, Eucharist, Music, and Gregory of Nyssa* (The Early Church at Work and Worship, 3), Eugene: Cascade Books.

Gerbron, Cyril, 2016. *Fra Angelico: Liturgie et mémoire*, Turnhout: Brepols.

Hainge, Greg, 2013. *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*, London: Bloomsbury Academic.

Hammerstein, Reinhold, 1962 [1952]. *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern: Francke.

Hegarty, Paul, 2007. *Noise/ Music: A History*, New York and London: Continuum.

Hirsch-Reich, Beatrice, 1966. “The Symbolism of Musical Instruments in the Psalterium X chordarum of Joachim da Fiore and its Patristic Sources,” Studia Patristica IX: Paper Presented to the Fourth International Conference on Patristic Studies, Berlin.

Jacobus da Voragine, 2012 [1275]. *The Golden Legend: Lives of the Saints*, trans. William Granger Ryan, Princeton: Princeton University Press.

Jay, Martin, 1993. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press.

Kim, Hyun-Ah, 2015. *The Renaissance Ethics of Music: Singing, Contemplation and Musica Humana*, London: Pickering & Chatto.

Krüger, Klaus, 2017. “Visions of Inaudible Sounds: Heavenly Music and its Pictorial Representations,” in Andreas Beyer, Philippe Morel, and Alessandro Nova (eds.), *Voir l’au-delà: L’expérience visionnaire et sa représentation dans l’art italien de la Renaissance*, Brepols: Turnhout, pp. 77–94.

Marchetto da Padova, 1985. *The Lucidarium*, trans. Jan W. Herlinger, Chicago: University of Chicago Press.

McKinnon, James, 1987. *Music in Early Christian Literature*, New York: Cambridge University Press.

Napolitano, Ennio G., 2019. *Arabic Inscriptions and Pseudo-Inscriptions in Italian Art*, Bamberg: Otto-Friedrich-Universität Verlag.

Pseudo-Aristotle, 1927. “Problemata,” in W. D. Ross (ed.), *Works of Aristotle* (vol. VII), trans. E. S. Forster, Oxford: Clarendon Press (online).

Pseudo Dionysius, 1987. *Pseudo-Dionysius: The Complete Works*, trans. Colm Luibheid, New York: Paulist Press.

Rubin, Patricia, 2004. “Hierarchies of Vision: Fra Angelico’s Coronation of the Virgin from San Domenico, Fiesole,” *Oxford Art Journal* 27(2), pp. 137–153.

Russolo, Luigi, 1916 [1913]. *L’arte dei rumori: Manifesto futurista*, Milano: Edizioni futuristi di Poesia.

Schaeffer, Pierre Henri, 1966. *Traité des objets musicaux*, Paris: Seuil.

——, 2010 [1941–1942]. *Essai sur la radio et le cinéma: Esthétique et technique des arts-relais, 1941–1942*, eds. Sophie Brunet and Carlos Palombini, Paris: Allia.

Slim, H. Colin, 1980. “Mary Magdalene, Musician and Dancer,” *Early Music* 8(4), pp. 460–473.

Vasari, Giorgio, 1991 [1550]. *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architetti* (vol. 3), Torino: Einaudi.

Vaihinger, Hans, 1922. *Die Philosophie des Als Ob: System des theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*, Leipzig: F. Meiner.