

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η οπτικοποίηση της πρώιμης αφηγηματικότητας: Νεεμίας 12:27-43

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Εθνομουσικολογία/ Βυζαντινή Μουσική

της φοιτήτριας

Τοπάλογλου Χριστίνας

ΑΕΜ: 2126

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Αλεξάνδρου Μαρία, Καθηγήτρια, Εκπρόσωπος στην Επιτροπή Κοινωνικής
Πολιτικής ΑΠΘ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΛΙΟΣ 2024

M. Alexandrou

Πρόλογος

Πριν τρία χρόνια, το χειμώνα του 2021, η αδελφή μου Ελένη, έκανε τη διπλωματική της εργασία στην Αρχιτεκτονική, με θέμα την σχέση της ποίησης με την ύφανση, μετατρέποντας ένα αρχαίο ερωτικό ποίημα σε υφαντό χαλί.¹ Καθώς το διάστημα αυτό μέναμε μαζί, παρατηρούσα όλα τα στάδια που έχει μια διπλωματική εργασία και πως αυτή διαμορφώνεται, εξελίσσεται και τροποποιείται μέρα με τη μέρα. Για την τελική παρουσίασή της, η αδελφή μου θέλησε να συνοδέψει το έργο της με ένα “μουσικό χαλί” και έτσι μου ζήτησε να της συνθέσω ένα πεντάλεπτο κομμάτι ηλεκτροακουστικής μουσικής όπου θα περιελάμβανε και θα περιέγραφε όλη την πτυχιακή της εργασία. Η διαδικασία αυτή ήταν αρκετά απαιτητική για εμένα, δεδομένου της περιπλοκότητας του θέματος και των απαιτήσεων, ωστόσο, ανέπτυξα νέες ιδέες και προσέγγισα τη μουσική από μία εντελώς διαφορετική οπτική. Χάρη αυτής της εμπειρίας μου, θέλησα να κάνω κάτι αντίστοιχο που θα συνδέει τα αγαπημένα μου πεδία και τα μουσικά μου ερεθίσματα κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου.

¹ Ελένη Τοπάλογλου, “Υφ-αινώ: περί της ύφανσης ερωτικών επαίνων” (Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 2021).

Η ολοκλήρωση αυτής της διπλωματικής εργασίας ήταν ένα ταξίδι γνώσης και εμπειριών, και είμαι βαθύτατα ευγνώμων για όλους όσους συνέβαλαν στην πραγματοποίησή της.

Θα ήθελα ιδιαίτερα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, την κυρία Μαρία Αλεξάνδρου, για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε και δέχθηκε αμέσως να συνεργαστούμε, αλλά και για την καθοδήγηση και τις πολύτιμες συμβουλές της κατά τη διάρκεια της έρευνας.

Επίσης, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στην οικογένειά μου και στους φίλους μου για την αμέριστη υποστήριξη, την κατανόηση και την ενθάρρυνσή τους καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου και της συγγραφής της εργασίας.

Τέλος, θα ήθελα ευχαριστήσω την Ελένη και τον Δημήτρη που με συνόδευσαν στα εξωτερικά πλάνα παρά τις δυσκολίες που αντιμετώπισαν.

Περιεχόμενα

Πίνακας συντομογραφιών.....	5
1. Εισαγωγή.....	6
2. Οι δύο μεγάλοι ιδρυτές της λατρείας στο λαό Ισραήλ.....	8
2.1 Προφήτης Μωυσής.....	8
2.2 Προφητάναξ Δαβίδ	9
3. Η μουσική φόρμα της Δαβιδικής λατρείας.....	11
3.1 Μελωδία.....	11
3.2 Αρμονία	12
3.3 Ρυθμός - λόγια	12
3.4 Αντιφωνία	13
4. Ο τρόπος λειτουργίας της Δαβιδικής λατρείας	15
5. Τα μουσικά όργανα.....	16
5.1 Έγχορδα	19
5.1.1 Διαφορές kinnor και nebel.....	21
5.2 Πνευστά.....	22
5.3 Κρουστά.....	26
6. Νεεμίας κεφάλαιο 12.....	28
6.1 Περίληψη του βιβλίου του Νεεμιά	28
6.2 Ιστορικό Πλαίσιο	28
6.3 Νεεμίας 12: 27-43.....	30
6.4 Ερμηνεία της πομπής των εγκαινίων	31
6.4.1 Οι δύο πορείες.....	32
6.4.2 Ηχητικά στάδια	33
6.4.3 Πιθανοί Ψαλμοί των εγκαινίων	34
7. Η πρώτη αφηγηματικότητα στο Βωβό κινηματογράφο	44
7.1 Τεχνικά χαρακτηριστικά και χαρακτηριστικά μοντάζ	44
7.2 Αποχρώσεις της κινηματογραφικής οθόνης.....	46
7.3 Οι 5 τύποι μοντάζ του Sergei Eisenstein.....	47
7.4 Ποιητικό Ντοκιμαντέρ και City Symphonies	48
7.5 Μοντέρνος Βωβός κινηματογράφος	49
8. Ηλεκτροακουστική μουσική	51

8.1 Εισαγωγή στην έννοια του Ηχοτοπίου (Soundscape).....	51
8.1.1 Στερεοφωνική απεικόνιση (Stereoimaging)	53
9. Ιεροτοπίο.....	54
10. Ανάλυση του έργου (Νεεμίας 12)	55
10.1 Ανάλυση της μουσική επένδυσης (Soundtrack).....	55
10.1.1 Ήχοι και τεχνικά χαρακτηριστικά.....	55
10.1.2 Ανάλυση του μουσικού κομματιού	57
10.2 Ανάλυση του ντοκιμαντέρ	58
10.2.1. Μοντάζ.....	59
11. Γενικά συμπεράσματα	61
12. Βιβλιογραφία.....	63

Πίνακας συντομογραφιών

Εξ. = Έξοδος	Ά Χρ. = Ά Χρονικών	π.χ.= παραδείγματος χάρη
Λευ. = Λευιτικό	΄Β Χρ. = ΄Β Χρονικών	κ.ο.κ. = και ούτω καθεξής
Κρτ. = Κριτές	Εσδ. = Έσδρας	επιμ. = επιμέλεια
Ά Σαμ. = Ά Σαμουήλ	Νε. = Νεεμίας	κεφ. = κεφάλαιο
΄Β Σαμ. = ΄Β Σαμουήλ	Ψαλμ. = Ψαλμοί	εδ. = εδάφιο
Ά Βασ. = Ά Βασιλέων	Ό.π. = Όπως παραπάνω	κ.α. = και άλλα
΄Β Βασ. = ΄Β Βασιλέων	βλ. = βλέπε	Fps = frames per second (καρέ ανά δευτερόλεπτο)
ΙησΝ. = Ιησούς του Ναυή	έκδ. = έκδοση	εβρ. = εβραϊκά

1. Εισαγωγή

Βασική έμπνευση για την ιδέα της διπλωματικής μου εργασίας αποτέλεσε η δομή και η οργάνωση της χορωδίας και της ορχήστρας υπό την οδηγία του βασιλιά Δαβίδ, στο Ισραήλ (11^{ος}-10^{ος} π.Χ. αιώνας). Λαμβάνοντας υπόψη ότι η ανακάλυψη των μαθηματικών αναλογιών στο μονόχορδο του Πυθαγόρα έγινε σχεδόν μισή χιλιετία μετά τη θεσμοθέτηση του ορχηστρικού και χορωδιακού σχήματος του Δαβίδ, αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για μια πρωτοποριακή περίπτωση. Φυσικά, υπήρχαν οργανικά σύνολα ήδη σε άλλους πολιτισμούς όπως οι αρχαίοι Αιγύπτιοι, οι Σουμέριοι και άλλοι λαοί της Μεσοποταμίας, όμως το συγκεκριμένο ξεχώριζε για την υποδειγματική του δομή και οργάνωση η οποία φέρει αρκετές ομοιότητες με τη σημερινή μορφή της ορχήστρας. Αυτή η οργανωτική αρτιότητα αποδεικνύει την υψηλού επιπέδου καλλιτεχνική επίγνωση της εποχής, καθιστώντας την μια από τις πλέον εντυπωσιακές καινοτομίες της αρχαιότητας στον τομέα της μουσικής.

Μελετώντας τα χαρακτηριστικά, τα όργανα, τη δομή και τον τρόπο λειτουργίας της αρχαίας εβραϊκής λατρευτικής μουσικής, επιλέγεται το ιστορικό-θρησκευτικό κείμενο από το 12^ο κεφάλαιο του βιβλίου του Νεεμιά² (5^{ος} αιώνας π.Χ.), όπου μέσα από τις αφηγηματικές τεχνικές, αναδεικνύεται η εφαρμογή και η χρήση της. Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται αναφορά στα εγκαίνια των τειχών στην πόλη της Ιερουσαλήμ και στη λατρευτική μουσική πομπή που ακολούθησε πάνω στα τείχη. Η αφηγηματική χροιά του κειμένου φέρει αρκετά κοινά στοιχεία με την αφηγηματική δομή του κινηματογράφου.

Συγκρίνοντας την πρώιμη φάση του κινηματογράφου με την αντίστοιχη πρώιμη διαμόρφωση των παραπάνω μουσικών σχημάτων του λαού Ισραήλ, προκύπτει μια παράλληλη δημιουργική ανάλυση δύο βασικών αφηγηματικών μορφών τέχνης. Της μουσικής και του κινηματογράφου. Στο αρχικό στάδιο της εξέλιξης του κινηματογράφου, συναντάμε την εποχή του βωβού κινηματογράφου. Αυτή η περίοδος χαρακτηρίζεται από την απουσία ομιλίας στις ταινίες, οι οποίες βασιζόνταν σχεδόν αποκλειστικά σε οπτικά μέσα για την αφήγηση, την έκφραση των συναισθημάτων και την εξέλιξη της πλοκής. Επομένως, με μια πιο γενική ματιά, η πρώιμη αφηγηματική φάση, η οποία διαπερνά τόσο το βωβό κινηματογράφο, όσο και την λατρευτική μουσική, αναδεικνύει τα βασικά χαρακτηριστικά της χρήσης της εικόνας και του ήχου αντίστοιχα.

Καθώς μελετά κανείς την αφήγηση από το βιβλίο του Νεεμιά, οι περιγραφές είναι τόσο παραστατικές και ζωντανές που μας ωθούν να δημιουργήσουμε στο μυαλό μας τις εικόνες και τους ήχους της τελετής των εγκαινίων εκείνης της ημέρας. Η διήγηση διεγείρει τη φαντασία του αναγνώστη, καθιστώντας τον συναισθηματικά συνδεδεμένο με το περιγραφόμενο γεγονός. Παρόμοια, στις ταινίες βωβού κινηματογράφου, η απουσία ζωντανού ήχου ωθεί τον θεατή να πλάσει στο μυαλό του τους ήχους που υπήρχαν και ασυναίσθητα να «ακούσει» τους διαλόγους και τους φυσικούς ήχους που συνοδεύουν τις σκηνές. Και στις δύο περιπτώσεις, η ζωντανή αφηγηματικότητα προκαλεί μια διανοητική σύνδεση όπου ο άνθρωπος, μέσω της φαντασίας του, προσπαθεί να συμπληρώσει το στοιχείο που του λείπει από την αφήγηση.

²Αγία Γραφή, μετάφραση: Νεόφυτος Βάμβας (Αθήνα: Ελληνική Βιβλική Εταιρεία, 1850), σ. 474-6.

Σκοπός αυτής της ανάλυσης, είναι η δημιουργική και παραγωγική σύνθεση των δύο αυτών αφηγηματικών περιπτώσεων, σε ένα νέο συνδυαστικό σχήμα που θα εκφέρεται μέσα από μια βωβή ταινία μικρού μήκους. Στην ταινία πέραν του ότι γίνεται χρήση των τεχνικών χαρακτηριστικών και του μοντάζ που είχε ο βωβός κινηματογράφος, υπάρχει αντικειμενική αποτύπωση των πλάνων (όχι μυθοπλασία) και ποιητική διάσταση· γι' αυτό και το είδος της ταινίας κατατάσσεται στην κατηγορία των Ποιητικών ντοκιμαντέρ.

Με βάση τα ευρήματα της ανάλυσης, η εργασία προχωρά και στη σύνθεση ενός κομματιού ηλεκτροακουστικής μουσικής, το οποίο θα αποτελέσει τη μουσική επένδυση(soundtrack) για το βωβό ντοκιμαντέρ, έχοντας ως αφηγηματικό υπόβαθρο επίσης το 12^ο κεφάλαιο του Νεεμιά. Η ηλεκτροακουστική μουσική επιλέγεται για την ικανότητά της να παρέχει πλούσιο ηχοχρωματικό εύρος και εκφραστική ευελιξία και να επιτρέπει μια σύγχρονη προσέγγιση στην αναπαράσταση της αρχαίας αφήγησης. Η μουσική επένδυση με ηλεκτροακουστικά στοιχεία προσδίδει νέα διάσταση στην αφήγηση, καθώς αυτή η σύνδεση υπογραμμίζει τη διαχρονικότητα της κινηματογραφικής και μουσικής τέχνης, και της αφήγησης.

Συνεπώς, η σύνθεση των δύο στοιχείων -του ήχου και της εικόνας- δημιουργεί ένα νέο μέσο έκφρασης που ενώνει το παρελθόν με το παρόν, φέρνοντας την αρχαία εβραϊκή μουσική και τη βωβή κινηματογραφική αφήγηση στο σύγχρονο πλαίσιο της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Το αποτέλεσμα είναι ένα σύνθετο αφηγηματικό σχήμα που εκφράζει τις διαχρονικές αρχές της τέχνης και προσφέρει μια νέα δημιουργική προοπτική μέσω του συνδυασμού πρώιμων και σύγχρονων στοιχείων.

Βοηθητικό σχήμα:



2. Οι δύο μεγάλοι ιδρυτές της λατρείας στο λαό Ισραήλ

Για την καλύτερη κατανόηση της λατρείας στον καιρό του Νεεμία, είναι σημαντική η μελέτη της γενικότερης ιστορίας που είχε η λατρεία στο λαό Ισραήλ, ήδη από την περίοδο όπου άρχισε να οργανώνεται και να αποκτά συγκεκριμένη μορφή. Τα πρώτα δείγματα οργανωμένης λατρείας ξεκινούν από την εποχή του Μωυσή.

2.1 Προφήτης Μωυσής

Μετά από αιώνες σκλαβιάς και δουλείας του λαού Ισραήλ υπό την κυριαρχία των Αιγυπτίων, ο Θεός, όπως περιγράφεται στο βιβλίο της Εξόδου, διορίζει τον Μωυσή ως ηγέτη με σκοπό την απελευθέρωση του λαού και την οδηγία του στη γη της Επαγγελίας. Τόσο σε αυτό το βιβλίο, όσο και στα επόμενα της Πεντατεύχου, βλέπουμε τον λαό Ισραήλ να κάνει προσπάθειες ανασυγκρότησης, ανασύστασης και οργάνωσης σύμφωνα με την καθοδήγηση του Θεού που τους δίνει νόμους και οδηγίες για το πώς πρέπει να λειτουργούν. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Μωυσής καλείται να θεσμοθετήσει και τις λατρευτικές ιεροτελεστίες και να δώσει τις κατασκευαστικές οδηγίες για την Σκηνή του Μαρτυρίου, η οποία θα αποτελεί τον τόπο λατρείας και το κατοικητήριο της παρουσίας του Θεού· για τον λόγο αυτό, θεωρήθηκε ο πρώτος μεγάλος ιδρυτής της οργανωμένης λατρείας.³

Βέβαια, στην εποχή εκείνη η λατρεία διαφέρει αρκετά από τη μορφή που γνωρίζουμε σήμερα, καθώς ο όρος λατρεία συσχετιζόταν περισσότερο με το κομμάτι των θυσιών και τις προσφορές των ζώων και λιγότερο με το μουσικό μέρος και τις υμνωδίες.⁴ Στο Λευιτικό (είναι το βιβλίο που περιλαμβάνει τις αρμοδιότητες και τις ρυθμίσεις της φυλής Λευί που είναι σχετικές με τη λατρεία), δεν υπάρχει ρητή αναφορά για λατρεία με λόγια, αντιθέτως, οι περιγραφή των θυσιών και των προσφορών είναι εξαιρετικά λεπτομερές. Έτσι λοιπόν, τον καιρό εκείνο ισχύει το παράδοξο ότι στη λατρεία επικρατούσε περισσότερο η σιωπή παρά οι πρόσχαρες και δοξαστικές μελωδίες των μουσικών οργάνων. Το μόνο όργανο που θεσμοθετήθηκε επίσημα η συμμετοχή του στη λατρεία ήταν οι σάλπιγγες (Αρ. 10:1-10, Λευ. 23:23), οι οποίες μάλιστα ηκούσαν σε συγκεκριμένες μόνο περιστάσεις.⁵ Φυσικά, η οργανική μουσική και οι ύμνοι μέσα στο λαό ήταν κάτι το οποίο υπήρχε ήδη,⁶ αλλά δεν γινόταν στα πλαίσια της ιερής λατρείας που υπήρχε μέσα στη Σκηνή του Μαρτυρίου.⁷ Υπεύθυνοι για τη φροντίδα της Σκηνής

³ John W. Kleinig, *The Lord's Song: The Basis, Function and Significance of Choral Music in Chronicles* (Sheffield: JSOT Press, 1993), σ. 28. <https://t.ly/hXe11> (25/8/2023).

⁴ Peter J. Leithart, *From Silence to Song: The Davidic Liturgical Revolution* (Moscow: Canon Press, 2003), σ. 55. <https://shorturl.at/SAQOS> (25/8/2023).

⁵ Leithart, *From Silence to Song*, σ. 33.

⁶ Στην Εξ. 15:20 βλέπουμε την αναφορά του *tof* (βλ. ενότητα 5.3), «Μαριάμ δὲ ἡ προφήτις, ἡ ἀδελφὴ τοῦ Ἄαρων ἔλαβε τὸ τύμπανον ἐν τῇ χειρὶ αὐτῆς καὶ πᾶσαι αἱ γυναῖκες ἐξῆλθον κατόπιν αὐτῆς μετὰ τυμπάνων καὶ χορῶν».

⁷ Όλες οι πληροφορίες για την τοπογραφία, τα διαφορετικά μέρη της Σκηνής (η Αυλή, τα Ἅγια και τα Ἅγια των Ἁγίων) αλλά και τα σκεύη που υπήρχαν μέσα στη Σκηνή αναφέρονται με αρκετή λεπτομέρεια στο βιβλίο της Εξόδου. Στο βιβλίο του "From Silence To Song", ο Peter Leithart περιγράφει ακριβώς (όπως και ο τίτλος του βιβλίου) αυτή μετάβαση από τη θυσιαστική λατρεία στη μετέπειτα χορωδιακή ιεροτελεστία.

διορίστηκαν οι Λευίτες, οι οποίοι ήταν υπόλογοι για τη επίβλεψη της Σκηνής (Αρ. 3:32), υπεύθυνοι των θυσιών και των προσφορών (Λευ.1:8) και οι αρμόδιοι να ηχούν με τις σάλπιγγες (Αρ. 10:8).

2.2 Προφητάναξ Δαβίδ

Στη συνέχεια, στην εποχή του Δαβίδ, μετά από τις νέες ρυθμίσεις του, πολλά από τα παραπάνω στοιχεία ανατράπηκαν και η λατρεία άρχισε να λαμβάνει πιο ευρεία και προσιτή μορφή, ιδρύθηκε η χορωδιακή ιεροτελεστία, προστέθηκαν όργανα, αυξήθηκαν οι αρμοδιότητες των Λευιτών και οργανώθηκαν οι ρόλοι των ιερέων· για αυτούς τους λόγους, θεωρείται ο δεύτερος μεγάλος ιδρυτής.⁸ Εκεί που το κέντρο των τελετουργικών κανονισμών ήταν οι θυσίες, στον Δαβίδ, η βαρύτητα της λατρείας βρισκόταν στην μουσική ιεροτελεστία. Έτσι, με λίγα λόγια μπορούμε να πούμε πως η λατρεία του Μωυσή κατευθύνεται περισσότερο σε ό,τι είναι απαραίτητο για τις τελεουργίες (θυσιαστική λατρεία), ενώ η διαχείριση του Δαβίδ οδήγησε στην οργάνωση μιας πιο εκτενούς και δομημένης λατρείας.⁹

Αναλυτικότερα, όταν αρχηγός του λαού Ισραήλ ήταν ο Δαβίδ, η Σκηνή του Μαρτυρίου πλέον σταμάτησε να έχει τον διμερή διαχωρισμό που είχε στην εποχή του Μωυσή και αποτελούνταν από ένα μόνο δωμάτιο με την Κιβωτό της Διαθήκης¹⁰ και την Αυλή.¹¹ Τα βιβλία Α και Β Χρονικών μας δίνουν λεπτομερείς πληροφορίες για τις νέες ρυθμίσεις του Δαβίδ. Αυτές θα μπορούσαν να χωριστούν σε τρία στάδια. Αρχικά, δημιουργήθηκε ορχήστρα (με τις σάλπιγγες αλλά και με την εφεύρεση και κατασκευή νέων οργάνων)¹² η οποία συνόδευε την Κιβωτό καθώς ο λαός πορευόταν προς την Ιερουσαλήμ. Στο δεύτερο στάδιο, στο Α Χρονικών στο κεφάλαιο 12, καθιερώνεται η καθημερινή λατρεία και οι ύμνοι άρχισαν να θεωρούνται πλέον τακτικό μέρος της λειτουργίας των θυσιών.¹³ Επίσης, οι αρμοδιότητες των Λευιτών αυξάνονται καθώς διορίστηκαν να υπηρετούν, να επαινούν (εβρ. να παρακαλούν/γιορτάζουν με ευφροσύνη), να ευχαριστούν, να υμνούν, να δοξολογούν, να διακηρύττουν και ευχαριστούν τον Θεό.¹⁴

Τέλος, το τρίτο στάδιο αφορά στην οργάνωση όλων των παραπάνω. Έτσι, από τη φυλή Λευί (αποτελούμενη από 38.000 άτομα) επιλέχθηκαν 4.000 μουσικοί για να προσφέρουν όλες αυτές τις υπηρεσίες και στη συνέχεια, 288 από αυτούς για να προσφέρουν καθημερινή λατρεία στον Κύριο. Αυτοί ήταν και οι πιο ικανοί μουσικοί του λαού και προσκολλήθηκαν μόνο σε αυτή την υπηρεσία. Για την καλύτερη οργάνωσή τους, ο Δαβίδ ανέθεσε την λατρευτική λειτουργία σε τρεις μουσικούς οίκους. Στην οικογένεια του Ασάφ, του Ιεδουθούν και του Αιμάν (Α Χρ. 25:1-31). Η οικογένεια του Ασάφ ήταν υπεύθυνη για τη χορωδιακή μουσική στην Ιερουσαλήμ και οι άλλες δύο οικογένειες ήταν υπεύθυνες για

⁸ Kleinig, *The Lord's Song*, σ. 28.

⁹ Ο.π. σ. 29.

¹⁰ Εκεί φυλάσσονταν οι δέκα εντολές μαζί με άλλα ιερά αντικείμενα.

¹¹ Leithart, *From Silence to Song*, σ. 32.

¹² Βλ. ενότητα 5.

¹³ Μάλιστα, η εβραϊκή ρίζα της λέξης που χρησιμοποιείται για την περιγραφή της καθημερινής υπηρεσίας στη λατρεία στο Α' Χρ. 16:37, είναι η ίδια που επαναλαμβάνεται και στο βιβλίο του Νεεμία στα εδάφια 11:23 και 12:47 (Kleinig, *The Lord's Song*, σ. 53).

¹⁴ Kleinig, *The Lord's Song*, σ. 34.

τις προσφορές ευχαριστιών στη Γαβιών.¹⁵ Έπειτα, υπήρχαν 24 ομάδες λατρείας, όλες υπό την ηγεσία ενός αρχηγού της οικογένειας, με 12 μέλη η καθεμία που οργανώθηκαν σε βάρδιες. Είναι σημαντικό να μελετήσουμε τους τρεις μουσικούς οίκους καθώς ο κάθε ένας είχε τα δικά του χαρακτηριστικά τα οποία ακολουθούσε στη μουσική εκτέλεση των Ψαλμών.¹⁶

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν, πως η νέα οργάνωση είχε αρκετές διαφορές με την προηγούμενη, περιελάμβανε μεγάλο αριθμό οργάνων και χορωδών και διαμορφώθηκε με έναν εξαιρετικά δομημένο τρόπο για τα δεδομένα της εποχής. Αυτό το μοτίβο λατρείας και προσευχής αποτέλεσε και το επίκεντρο της κυβέρνησής του λαού Ισραήλ για πολλά χρόνια (Α Χρ. 25:6-7).

Εικόνα 1. Ο διαχωρισμός της φυλής Λευί:



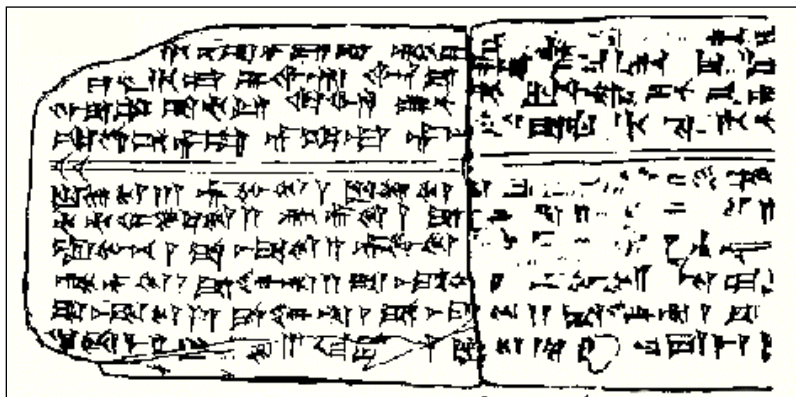
¹⁵ Ο.π., σ. 54.

¹⁶ Οι Ψαλμοί που φέρουν στην αρχή τα ονόματα των αρχηγών από τους οίκους, συμβαδίζουν και με τα χαρακτηριστικά που είχε ο κάθε ένας [π.χ. οι Ψαλμοί που στην αρχή έχουν «Στον αρχιμουσικό Ιεδουθούν» σημαίνει πως συνοδεύονταν μόνο από τον ίδιο και παιζόταν συμφωνά με το μουσικό όργανό του, δηλαδή με κιθάρα (Α Χρ. 25:3)], αντίστοιχα στον Ασάφ θα είχαμε κύμβαλα γιατί ο ίδιος ήταν οργανοπαίκτης κυμβάλων (Α Χρ. 16:5) (Carl Heinrich Cornill, "Music in the Old Testament. Lecture given for the benefit of the home for aged music teachers in Breslau", *The Monist* 19/2 (1909), σ. 260. <https://www.jstor.org/stable/27900175> (25/9/2023)). Άλλα παραδείγματα που μας υποδεικνύουν τον τρόπο συνοδείας των Ψαλμών είναι οι Ψαλμοί στον αρχιμουσικό Νεγινώθ, οι οποίοι σύμφωνα με έρευνες, συνοδεύονται με έγχορδα όργανα ενώ αυτοί που είναι σε τόνο Νεγιλώθ με πνευστά [Jonathan A. Smith, "Which Psalms were sung in the Temple?", *Music and Letters* 71/ 2 (1990), σ. 167-186:169 <https://www.jstor.org/stable/736434> (25/9/2023)].

3. Η μουσική φόρμα της Δαβιδικής λατρείας

3.1 Μελωδία

Είναι αρκετά δύσκολο να αναπαραστήσουμε με ακρίβεια τα μουσικά στοιχεία που είχε η λατρεία εκείνης της εποχής καθώς και κάθε είδους μουσική που υπήρχε τότε, διότι μιλάμε για ένα χρονικό διάστημα σχεδόν τριών χιλιετιών μέχρι την εποχή μας. Στοιχεία όπως η μελωδία, η αρμονία, ο ρυθμός και ο τρόπος εκτέλεσης μπορούν να μας γίνουν γνωστά μόνο κατά προσέγγιση. Μια αξιόλογη προσπάθεια αναβίωσης αυτής της μουσικής που αξίζει να αναφερθεί, είναι η περίπτωση της καθηγήτριας Ασσυριολογίας, Anne Kilmer, η οποία μετά από δεκαπεντάχρονη έρευνα κατάφερε να μεταγράψει ένα από τα αρχαιότερα γνωστά κομμάτια μουσικής σημειογραφίας στον κόσμο το οποίο χρονολογείται περίπου στο 1.400 π.Χ. Πρόκειται για έναν ολοκληρωμένο ύμνο με λόγια και μουσική, ο οποίος περιλαμβάνει την παλαιότερη διασωσμένη σημειογραφία μουσικής που είναι γνωστή στον κόσμο.¹⁷ Στο κομμάτι βλέπουμε να υπάρχει συγκεκριμένη μουσική φόρμα, η μελωδία χαρακτηρίζεται από πολλές επαναλήψεις της ίδιας νότας και δύο διαδοχικές νότες σπάνια απέχουν διαστήματα μεγαλύτερα από τα διαστήματα δευτέρας. Είναι όμως αρκετή αυτή η ερμηνεία του κομματιού για να χαρακτηρίσουμε την μουσική της εποχής; Η απάντηση είναι όχι, καθώς δε μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για την πλήρη εγκυρότητα της ερμηνείας του έργου.



Εικόνα 2. Ο ύμνος των Χουριτών που μετέγραψε η καθηγήτρια Anne Kilmer.¹⁸

¹⁷ David P. Wright, "Music and Dance in 2 Samuel 6", *Journal of Biblical Literature* 121/2 (2002), σ. 201-225: 214. <https://www.jstor.org/stable/3268353> (24/9/2023).

¹⁸ Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Hurrian_songs#/media/File:Hurritische_hymne.gif (31/3/2024).

3.2 Αρμονία

Ωστόσο, μπορούμε να συμπεράνουμε πως η άποψη πολλών μελετητών, πως εκείνη την εποχή η αρμονία δεν είχε αναπτυχθεί, είναι λανθασμένη.¹⁹ Μπορεί η μουσική να ήταν πιο μελωδική παρά αρμονική, αλλά η αρμονία είναι ένα μουσικό στοιχείο που υπήρχε ήδη από τους βιβλικούς χρόνους.²⁰ Συνήθως, οι μελωδίες των ψαλμών ψέλνονταν σε unisono και όλος ο λαός τραγουδούσε την ίδια φωνή ωστόσο, υπάρχουν και εξαιρέσεις όπως οι ύμνοι που ψέλνονταν με αντιφωνίες.²¹ Επίσης, αρμονία συναντάμε και στην οργανική μουσική όπου ξεκάθαρα υπάρχει διαχωρισμός σε σολιστικά και συνοδευτικά όργανα.²²

3.3 Ρυθμός - λόγια

Ο ρυθμός, τόσο με την έννοια του χρόνου όσο και του μέτρου, δεν είχε αναπτυχθεί ακόμη. Έτσι, ο ρυθμός μεταβαλλόταν από στίχο σε στίχο ανάλογα με τον αριθμό των συλλαβών των στίχων, του εκάστοτε ύμνου.²³ Όσον αφορά στα λόγια των ύμνων, οι ψαλτωδοί έπρεπε να ακολουθούν δύο προϋποθέσεις. Πρώτον, να κάνουν χρήση του άγιου ονόματος του Θεού και να αναγγείλουν την παρουσία Του και δεύτερον, να ακολουθήσουν το βασικό μοτίβο της διακήρυξης που τους είχε δοθεί, με ευχαριστίες και επαίνους.²⁴

Γενικότερα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μουσική της Παλαιάς Διαθήκης μοιάζει με τα ανατολίτικα μακάμια. Τα μακάμ αποτελούν τη βάση οργάνωσης της ανατολίτικης μουσικής, το καθένα έχει συγκεκριμένο τόνο, ρυθμό, και σειρά κλίμακας από την οποία ο ερμηνευτής δεν μπορεί να απομακρυνθεί και χαρακτηρίζονται από μια διάθεση ποίκισης. Στις χώρες της ανατολής ο τρόπος ερμηνείας είναι ύψιστης σημασίας, γεγονός που δίνει περισσότερο νόημα και στο γενικότερο στόχο που εξυπηρετούν οι Ψαλμοί, καθώς έχουν πρωταρχικό σκοπό τη δοξολογία και τη λατρεία και όχι την πρόωθηση του μουσικού κομματιού.²⁵

¹⁹ Anne D. Kilmer, "World's Oldest Musical Notation Deciphered on Cuneiform Tablet", *Biblical Archaeology Society*, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, 1980, <https://library.biblicalarchaeology.org/article/worlds-oldest-musical-notation-deciphered-on-cuneiform-tablet/> (13/9/2023).

²⁰ P. J. van Dyk, "Music in Old Testament times", *Old Testament Essays* 4 (1991), 373-380: 376-7, https://journals.co.za/doi/pdf/10.10520/AJA10109919_1084 (13/10/2023). John Karonwi, "Injunctions towards an Afrocentric theology of worship music: an Old Testament perspective" (PhD, University of Pretoria, 2016), σ. 57. <https://shorturl.at/bIPph> (13/9/2023).

²¹ Βλ. κεφάλαιο 3.4.

²² Dyk, "Music in Old Testament times", σ. 377.

²³ Ο.π.

²⁴ Kleinig, *The Lord's Song*, σ. 69.

²⁵ Holly J. Delcamp, "An Investigation of Ancient Hebrew Music During the Time of the Old Testament: Especially the Role of Music in the Lives of Israel's First Two Kings, Saul and David" (Διπλωματική εργασία, College of Arts and Sciences, 2013), σ. 9. <https://digitalcommons.liberty.edu/honors/350/> (14/9/2024).

3.4 Αντιφωνία

Το αντιφωνικό τραγούδι το βρίσκουμε αρκετές φορές μέσα στη Βίβλο ήδη από αρκετά παλιά, στην εποχή της Εξόδου.²⁶ Βέβαια, ο όρος αντιφωνία δεν υπήρχε εκείνη την εποχή, αλλά αντιλαμβανόμαστε πως υπήρχε ηχητική αλληλεπίδραση μεταξύ δύο ομάδων και με διαφορετικούς συνδυασμούς. Για παράδειγμα, στο βιβλίο του Έσδρα, στο 3^ο κεφάλαιο και στο 11^ο εδάφιο, μπορούμε να μελετήσουμε τις τρεις διαφορετικές ελληνικές μεταφράσεις που περιγράφουν μία αντιφωνία· στη μετάφραση των Εβδομήκοντα «καὶ ἀπεκρίθησαν ἐν αἴνῳ καὶ ἀνθομολογήσει τῷ Κυρίῳ», στη μετάφραση του Βάμβα «καὶ ἔψαλλον ἀμοιβαίως ὕμνοῦντες καὶ εὐχαριστοῦντες τὸν Κύριον» και στη μετάφραση του Φίλου «καὶ ἔψαλλον ἐναλλακτικὰ αἰνῶντας καὶ εὐχαριστῶντας τὸν Κύριον». Σύμφωνα με τον καθηγητή Nissim Amzallag, η αντιφωνία δεν ήταν απλώς παρούσα στη βιβλική λατρεία, αλλά αποτελούσε βασικό τρόπο εξύμνησης,²⁷ μια άποψη η οποία εκφράζεται συνεχώς από αρκετούς μελετητές σε όλο τον 20^ό αιώνα²⁸ Το ίδιο αναφέρει και ο μουσικολόγος Curt Sachs, ο οποίος θεωρεί την αντιφωνία θεμελιώδες στοιχείο της μουσικής εκτέλεσης του ιερού τραγουδιού. Μάλιστα, έχει αποδειχθεί πως ήταν επιφανής στοιχείο και γενικότερα στις λειτουργίες της αρχαίας Εγγύς Ανατολής.²⁹

Ίσως ο παράγοντας που οδήγησε στο αντιφωνικό τραγούδι να ήταν η εβραϊκή ποίηση, ή και το αντίστροφο. Η εβραϊκή ποίηση αποτελεί μια πλούσια παράδοση του λαού, αποτελούμενη από εκτενή ποικιλία μορφών, στυλ και θεμάτων. Έντονα χαρακτηριστικά της είναι ο παραλληλισμός, οι συχνές επαναλήψεις και η αντιπαραβολή διαδοχικών στίχων.³⁰ Φυσικά, τα λόγια ενός τραγουδιού μας αποκαλύπτουν πολλά στοιχεία και για τη μουσική που τα συνοδεύει, οπότε είναι σημαντικό να μελετήσουμε και τη μορφή και τη δομή που είχαν τα λόγια στους ύμνους. Ο Amzallag έκανε λεπτομερή έρευνα στην σχέση ποίησης και μουσικής και στην αρχαία εβραϊκή αντιφωνία παρουσιάζοντας το παρακάτω σχεδιάγραμμα με τους πιθανούς συνδυασμούς που υπήρχαν:

²⁶ Εξ. 15:20. Άλλες περιπτώσεις αντιφωνικού τραγουδιού στην Παλαιά Διαθήκη είναι οι εξής: ΙησΝ 8:33, Ά Σαμ. 18:6-7, Ά Χρ. 15, Ά Χρ. 26:16, Εσδ. 3:11 και Νε. 12:24,27-43.

²⁷ Nissim Amzallag, "Praise or Antiphonal singing? The meaning of לַיְיָ revisited", *Hebrew Studies* vol. 56 (2015), σ. 115-128. <https://www.jstor.org/stable/43631634> (13/9/2024).

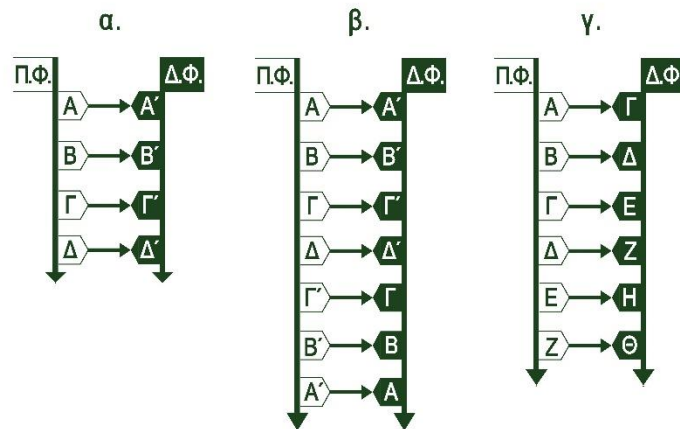
²⁸ Βλ. Israel W. Slotki, "Antiphony in Ancient Hebrew Poetry," *JQR* 26 (1936), σ. 199–219. <https://www.jstor.org/stable/1452409> (13/9/2024).

Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World – East and West* (New York: Norton & Company, 1943), σ. 93. <https://shorturl.at/rS3Jh> (13/9/2024). Kleinig, *The Lord's Song*, σ. 43, 48–49.

²⁹ Nissim Amzallag, "The musical mode of writing of the Psalms and its significance", *Old Testament essays* 27 (2014), σ. 17-40: 28. <https://journals.co.za/doi/abs/10.10520/EJC152834>(13/9/2024).

³⁰ Dyk, "Music in Old Testament times", σ. 376-7.

Τρία μοτίβα σύνθετης αντιφωνίας στη βιβλική ψαλτική ποίηση



Εικόνα 3. Amzallag, “The musical mode of writing of the Psalms and its significance”, σ. 31.³¹ Τα γράμματα (Α,Β,Γ...) συμβολίζουν τους στίχους και τα οριζόντια βέλη συμβολίζουν τη διαπλοκή αντιφωνικών μονάδων από τους σχετικούς στίχους. Τα κάθετα βέλη σε κάθε περίπτωση, συμβολίζουν τον άξονα γραμμής του χρόνου.

Τα 3 Είδη αντιφωνίας

α.: σταθερή αντιφωνία

β.: σταυρωτή αντιφωνία

γ: κανονική αντιφωνία (με τη μορφή κανόνα)

Π.Φ.: πρώτη φωνή

Δ.Π.: δεύτερη φωνή (απαντητική)

³¹ Amzallag, “The musical mode”, σ. 31.

4. Ο τρόπος λειτουργίας της Δαβιδικής λατρείας

Όλα τα παραπάνω μουσικά στοιχεία ερμηνεύονταν στους Ψαλμούς συνήθως με τον εξής σχηματισμό: ο αρχηγός είχε τον ρόλο του μαέστρου,³² (συνήθως οι αρχηγοί των ομάδων έπαιζαν με τα κύμβαλα),³³ οι ιερείς έπαιζαν με τις σάλπιγγες, οι Λευίτες έψαλλαν και έπαιζαν τα μουσικά όργανα, συνήθως τα νεαρά κορίτσια έπαιζαν τα τύμπανα (tof) και έψαλλαν και οι υπόλοιποι πιστοί ακολουθούσαν είτε ψάλλοντας, είτε ανταποκρίνονταν με επευφημίες. Μάλιστα, στον Ψαλμό 68 φαίνεται και η σειρά που είχαν οι διαφορετικές ομάδες «²⁵Προεπορεύοντο οί ψάλται· κατόπιν οί παίζοντες όργανα, έντῶ μέσω νεάνιδες τυμπανίστριαι». Μερικές φορές οι αρχηγοί τραγουδούσαν το πρώτο μέρος του στίχου και ο υπόλοιπος λαός τον συνέχιζε, άλλες φορές απλά επαναλάμβαναν αυτά που έλεγε ο αρχηγός και σε άλλες περιπτώσεις ο αρχηγός έψελνε τον ύμνο και ο λαός ανταποκρινόταν με 'Αμήν', 'Δόξα' και 'Αλληλούια'. Τα διαφορετικά μέρη σε ορισμένες περιπτώσεις τραγουδιόταν και από διαφορετικές ομάδες (η μια φωνή από νεαρές κοπέλες και η άλλη από τους άνδρες).³⁴

Επίσης, σε συγκεκριμένους Ψαλμούς συναντάμε ανάμεσα στους στίχους την εβραϊκή λέξη "selah", ένας όρος που έχουν δοθεί πολλαπλές και ποικίλες εξηγήσεις, αλλά η πιο πιθανή είναι αυτή που βρίσκουμε και στη μετάφραση των Εβδομήκοντα. Στη μετάφραση αυτή ο όρος "selah" αποδίδεται ως "διάψαλμα" και είναι στην ουσία μια παύση που γίνεται στο φωνητικό μέρος όπου η ενόργανη μουσική συνεχίζεται και γεμίζει το κενό μέχρι να ξαναμπει το φωνητικό μέρος.³⁵

Γενικότερα, η μουσική της λατρείας αυτής της περιόδου (αλλά και στον Νεεμία), ήταν αρκετά εντυπωσιακή, χαρούμενη, δυνατή,³⁶ θορυβώδης, συγκινητική και είχε έντονα το στοιχείο της ευφροσύνης μέσα σε ένα γιορτινό κλίμα.³⁷ Για αυτό και άλλωστε οι περισσότεροι ύμνοι της Παλαιάς Διαθήκης προοριζόταν για ύμνους δοξολογίας.³⁸ Στο 12^ο κεφάλαιο του Νεεμία, η λέξη ευφροσύνη αναφέρεται έξι φορές, μάλιστα οι πέντε βρίσκονται στο ίδιο εδάφιο:

⁴³Καί προσέφεραν ένέκείνη τῆ ἡμέρα θυσίας μεγάλας καί εύφράνθησαν· διότι ὁ Θεός εύφρανεν αὐτούς εύφροσύνην μεγάλην. Καί αἱ γυναῖκες ἔτι καί τὰ παιδιά εύφράνθησαν· καί ἡ εύφροσύνη τῆς Ἱερουσαλήμ ἠκούσθη ἕως μακρόθεν.

³² Ο ρόλος του επιστάτη/μαέστρου φαίνεται και στο βιβλίο του Νεεμία κ.12 («⁴²Καί οί ψαλτωδοί ὕψωσαν τήν φωνήν αὐτῶν, μετά τοῦ Ἰεζραΐα τοῦ ἐπιστάτου.» «⁴⁶Διότι έν ταῖς ἡμέραις τοῦ Δαβιδ καί τοῦ Ἀσάφ ἦσαν ἐξάρχῆς πρωτοψάλται καί άσματα αίνέσεως καί ὕμνοι πρὸς τὸν Θεόν.»)

³³ Στο Ἄ Χρ. 16:5 βλέπουμε τον Ἀσάφ, τον αρχηγό ενός από του μουσικούς οίκους να παίζει κύμβαλα.

³⁴ Dyk, "Music in Old Testament times", σ. 57

³⁵ Theo E. Lodder, "Musical Instruments and Musicians In Worship in the Bible: The Old Testament", *Christian Library*, 2013. <https://www.christianstudylibrary.org/article/musical-instruments-and-musicians-worship-bible-old-testament> (15/3/2024).

³⁶ Στο Β' Χρ. 30:21 τα μουσικά όργανα αναφέρονται ως 'όργανα δυνάμεως'.

³⁷ Lodder, "Musical Instruments". Leithart, *From Silence to Song*, σ. 122. Dyk, "Music in Old Testament times", σ. 253.

³⁸ Karonwi, "Injunctions towards an Afrocentric", σ. 74.

Η λατρευτική ιεροτελεστία έφτασε στο απόγειό της όταν ο Δαβίδ παρέδωσε τη βασιλεία του λαού Ισραήλ στον γιό του, τον Σολομώντα.³⁹ Έτσι, μετά από την εγκατάσταση του λαού στην Ιερουσαλήμ, το κέντρο της λατρείας μετακινήθηκε από την Σκηνή του Μαρτυρίου, στο ναό. Ο ναός του Σολομώντα ήταν ένα από τα πιο σημαντικά οικοδομήματα για την εποχή του και παραμένει ξακουστός στην ιστορία μέχρι και σήμερα για την πολυτέλειά του και το υπέρλαμπρο κάλλος του. Αυτός ο τύπος λατρείας με όλα αυτά τα παραπάνω στοιχεία και την συγκεκριμένη οργάνωση θα διαρκέσει περίπου για μιάμιση χιλιετία.⁴⁰

5. Τα μουσικά όργανα

Η εποχή των εγκαινίων στα τείχη της Ιερουσαλήμ υπολογίζεται στο 445 π.Χ. και η μουσική που υπήρχε εκείνη τη μέρα ήταν βασισμένη στη μουσική οργάνωση που είχε ορίσει ο Βασιλιάς Δαβίδ σχεδόν μισή χιλιετία πριν (Νε. 12:24,36). Επομένως, μας είναι αδύνατο να έχουμε ολοκληρωμένη αντίληψη για τη μορφή που είχε η λατρευτική μουσική πριν σχεδόν 3.000 χρόνια! Ιστορικά, χάρις των πολλών αρχαιολογικών ερευνών, οι γνώσεις μας για τη μουσική στους βιβλικούς χρόνους έχουν αυξηθεί ραγδαία, ιδιαίτερα από το 1960 και έπειτα,⁴¹ παρόλα αυτά, αρκετές πληροφορίες μας είναι ακόμη πολύ υποθετικές και ανακριβείς. Δεν είναι λίγοι οι ερευνητές που παρουσιάζουν τη μουσική εκείνης της εποχής αρκετά διεξοδικά, τόσο για το άκουσμα που είχε ή το πώς εκτελούνταν, όσο και για τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες των οργάνων. Μάλιστα, έχουν κατασκευαστεί πλήθος οργάνων που θεωρείται ότι αντιγράφουν επακριβώς τα αντίστοιχα αρχαία καθώς και τις συγκεκριμένες νότες και κλίμακες που αυτά είχαν. Ωστόσο, τίποτα από όλα αυτά δεν μπορεί να εξακριβωθεί με βεβαιότητα λόγω του τεράστιου χρονικού χάσματος που έχουμε με την εποχή αυτή. Φυσικά, όπως προαναφέρθηκε, οι τελευταίες έρευνες και ανασκαφές έχουν φέρει στο φως στοιχεία που μας βοηθούν να προσεγγίσουμε περισσότερο στη μουσική που υπήρχε τότε και έτσι, σταδιακά, συνδέοντας την κάθε παραμικρή ιστορική πληροφορία μπορούμε να σχεδιάσουμε έστω ένα μουσικό περίγραμμα για την εποχή αυτή.

Καθώς λοιπόν κάποιος ερευνά τα στοιχεία αυτά, πολύ γρήγορα ανακαλύπτει πως υπάρχει πληθώρα ομοιοτήτων όσον αφορά στην οργάνωση που υπήρχε στη λατρευτική μουσική με τη μουσική που μας είναι γνωστή σήμερα, παρά τη μεγάλη χρονική απόσταση που μας χωρίζει. Έτσι, στη Δαβιδική λατρεία οι μουσικοί διακρίνονται σε ψαλτωδούς και οργανοπαίκτες και οι οργανοπαίκτες σε τρεις κατηγορίες οργάνων: τα έγχορδα, τα πνευστά και τα κρουστά, όπως ακριβώς συμβαίνει και σε μια ορχήστρα κλασικής μουσικής.⁴² Μάλιστα, ένα κεφάλαιο πριν το 12^ο Ότου Νεεμιά, βλέπουμε τον Μαθθανία ο οποίος ήταν εξάρχων της υμνωδίας (Νεεμ. 11:17), όπως επίσης υπήρχε υπεύθυνος για όλα τα κρουστά, ξεχωριστός υπεύθυνος για τα έγχορδα και άλλος για τα πνευστά, κάτι που μας θυμίζει τον σημερινό μαέστρο αλλά και τον υπεύθυνο για την κάθε κατηγορία οργάνων στην ορχήστρα (π.χ. πρώτο βιολί, πρώτο φλάουτο κ.λπ.). Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η έννοια των οργανωμένων ομάδων μουσικών που ερμηνεύουν μαζί ταξινομημένοι με τόση προσοχή και ακουστική αντίληψη είναι εντυπωσιακά

³⁹ Curt Sachs, *The history of musical instruments* (New York: W. W. Norton & Company, 1940), σ. 114. <https://shorturl.at/rErVR> (16/9/2024).

⁴⁰ Leithart, *From Silence to Song*, σ. 106.

⁴¹ Dyk, "Music in Old Testament times", σ. 373.

⁴² Delcamp, "An Investigation of Ancient Hebrew Music", σ. 9.

πρωτόγνωρο φαινόμενο για την συγκεκριμένη χρονολογία. Αυτά τα πρώιμα σύνολα ήταν πρόδρομοι των ορχηστρών και των χορωδιών που γνωρίζουμε σήμερα.

Όπως έχει αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο Μωυσής, μετά την καθοδήγηση του Θεού, υπήρξε ο πρώτος ιδρυτής της λατρείας στον Ισραήλ και στη συνέχεια, ο δεύτερος μεγάλος ιδρυτής υπήρξε ο Βασιλιάς Δαβίδ⁴³. Στην εποχή του Μωυσή η λατρεία αποτελούνταν κατά κύριο λόγο από τους ψαλτωδούς και τις σάλπιγγες, περιοριζόταν μόνο σε συγκεκριμένα άτομα και η μορφή που είχε ήταν πολύ απλή. Αργότερα, μέσα από τη Δαβιδική προσέγγιση έγινε επαναπροσδιορισμός της οργανικής και χορωδιακής λειτουργίας. Η λατρεία γενικότερα έγινε πιο προσιτή στον υπόλοιπο λαό, εφευρέθηκαν και προστέθηκαν καινούρια όργανα -σε σχέση με το παρελθόν που υπήρχαν μόνο οι σάλπιγγες- τα οποία έλαβαν μάλιστα κυριαρχικό ρόλο στη λατρευτική λειτουργία. Δόθηκε τεράστια σημασία στην οργάνωση και το έργο των μουσικών, δηλαδή των Λευιτών οι οποίοι αποτελούσαν μια από τις σημαντικότερες κοινωνικές ομάδες του λαού Ισραήλ.

Στην Ιερουσαλήμ συγκεκριμένα, η βασιλική αυλή και ο ναός ήταν πολύ στενά συνδεδεμένα κτήρια και ήταν τόποι όπου οι Λευίτες αποθήκευαν και επισκεύαζαν τα όργανά τους, εκπαίδευαν τους νέους μουσικούς και εκεί άνθιζε η καλύτερη μουσική της πόλης, ήταν σαν ένας τύπο μουσικής ακαδημίας για τα σημερινά δεδομένα (Α Χρ. 9:28-29, 23:28).⁴⁴ Ο λόγος που υπήρχε αυτή η ιδιαίτερη φροντίδα και επιμέλεια ήταν γιατί τα μουσικά όργανα αποτελούσαν για τους Εβραίους σκεύη μέσα από τα οποία ο Θεός ερχόταν σε επαφή με τον λαό του,⁴⁵ γι' αυτό ονομάστηκαν και "Άγια σκεύη" ή "σκεύη υπηρεσίας".⁴⁶ το ίδιο ίσχυε και για τα σκεύη των θυσιών. Μάλιστα, βλέπουμε στο βιβλίο της Εξόδου την ίδια φωνή του Θεού να φανερώνεται με ήχο σάλπιγγας (Εξ. 19:16,19, 20:18). Όλα τα σκεύη που υπήρχαν στο ναό κατατάσσονταν στα διάφορα μέρη του ανάλογα με την αξία και την αγιότητά τους. Έτσι, όπως υπήρχαν κατηγορίες για τα σκεύη των θυσιών, τα υλικά και τα έπιπλα που υπήρχαν στο ναό, αντίστοιχα κατατάσσονταν και τα μουσικά όργανα. Τα υλικά και έπιπλα που ήταν χάλκινα τοποθετούνταν στο θυσιαστήριο στην αυλή, τα ξύλινα και χρυσά στα Άγια και τα ολόχρυσά στα Άγια των Αγίων. Αντίστοιχα, τα σκεύη διαχωρίζονταν σε χάλκινα, ασημένια και χρυσά. Στα μουσικά όργανα, η διαβάθμιση γινόταν με βάση την κοινωνική τάξη των οργανοπαικτών που διορίστηκε για το κάθε όργανο. Οι ιερείς σάλπιζαν με τις σάλπιγγες, οι Λευίτες ήταν αυτοί που έπαιζαν τα υπόλοιπα όργανα και έψαλλαν και ο υπόλοιπος λαός κυρίως συμμετείχε απλά ψέλνοντας.

Πιο συγκεκριμένα, έρευνες έχουν δείξει πως υπήρχαν 36 διαφορετικά είδη οργάνων στην εποχή που βασιλεύε ο Δαβίδ αν και μέσα στη Βίβλο αναφέρονται περίπου μόνο τα μισά.⁴⁷ Την μεγαλύτερη

⁴³ Kleinig, *The Lord's Song*, σ. 28-29.

⁴⁴ Dyk, "Music in Old Testament times", σ. 375. Karonwi, "Injunctions towards an Afrocentric", σ. 52.

⁴⁵ Kleinig, *The Lord's Song*, σ. 77.

⁴⁶ Leithart, *From Silence to Song*, σ. 33.

⁴⁷ Delcamp, "An Investigation of Ancient Hebrew Music", σ. 11.

ορχήστρα που βλέπουμε μέσα στη Βίβλο από άποψη ποικιλίας οργάνων, την βρίσκουμε στον τελευταίο Ψαλμό, τον 150, κάτι που μας παραπέμπει και σε ένα μεγάλο κρεσέντο στο φινάλε ενός κομματιού.⁴⁸

Παρόλα αυτά, πέραν του γεγονότος ότι η ακριβής προσέγγιση των οργάνων αυτών είναι αδύνατη, εδώ πολύ συχνά συναντάμε και ζητήματα στην ονομασία των βιβλικών οργάνων. Ο λόγος που γίνεται αυτό οφείλεται στην πολυπλοκότητα των αρχικών μας πηγών και στην ποικιλία των διαφορετικών μεταφράσεων. Βέβαια, η βασική πηγή που στηριζόμαστε για τη μελέτη αυτής της εποχής ανάγεται από τις πρώτες μεταφράσεις του αυθεντικού κειμένου στην αρχική του γλώσσα, την εβραϊκή. Όταν όμως πρόκειται να μεταφράσουμε τις ονομασίες των οργάνων τότε οι μεταφράσεις διαφέρουν κατά πολύ και παρέχουν αβέβαια στοιχεία. Για παράδειγμα, τα όργανα που στα εβραϊκά αναφέρονται ως *kinnor* και *ugan* στη μετάφραση των Εβδομήκοντα αναφέρονται ως *ψαλτήριον* και *κιθάρα*, στη μετάφραση του Βάμβα αναφέρονται ως *κιθάρα* και *αυλός*, στην Πεσίτα (μετάφραση στα Συριακά) ως *kinnora* και *zimara*, στο Ταργκούμ (μετάφραση στα Αραμαϊκά) ως *kinnora* και *abbuba* και στη Βουλγάτα ως *cithara* και *organo*. Επίσης, παρατηρούνται διαφορετικές μεταφράσεις ακόμη και σε μία συγκεκριμένη μετάφραση, για το ίδιο όργανο, για παράδειγμα στην μετάφραση των Εβδομήκοντα το *kinnor* αποδίδεται ταυτόχρονα ως *κιθάρα*, *κιν(ν)ύρα*, *ψαλτήριον* και *όργανον*.⁴⁹ Ο T. C. Mitchell στο άρθρο του «The Music of the Old Testament Reconsidered» αναφέρει αναλυτικά αυτό το ζήτημα βιβλικής οργανολογίας.⁵⁰ Για να γίνει λοιπόν δυνατή η συγκεκριμένη μελέτη, θα πρέπει να χρησιμοποιήσουμε, πέραν του πρωτότυπου κειμένου, και μια διεπιστημονική προσέγγιση όπου θα συμπεριλαμβάνει εξωβιβλικές πηγές (π.χ. το Μισνά και το Ταλμούδ), τα γραπτά των Εβραίων συγγραφέων και των Πατέρων της Εκκλησίας, σύγχρονες μελέτες της Πεντατεύχου και φυσικά τα αρχαιολογικά ευρήματα.⁵¹

Στα διάφορα βιβλία της Αγίας Γραφής συναντάμε αρκετά όργανα όπως η σύριγξ και η σαμβύκη (Δαν 3:15) ωστόσο, θα μας απασχολήσουν μόνο τα όργανα που υπήρχαν στην εποχή του Δαβίδ. Στο 12^ο κεφάλαιο του Νεεμιά, πέραν από τους ψαλτωδούς, αναφέρεται πως στην πομπή συμμετείχαν οργανοπαίκτες με κύμβαλα, ψαλτήρια και κιθάρες (εδ. 27), οι ιερείς με τις σάλπιγγες (εδ. 35, 41) και στα εδάφια 25 και 36 αναφέρεται πως για την πομπή ακολούθησαν το πρότυπο και τα όργανα της δαβιδικής λατρείας (²⁵... διὰ τὸ αἰνῶσι καὶ τὸ ὑμνῶσι κατὰ τὴν προσταγὴν Δαβὶδ τοῦ ἀνθρώπου τοῦ Θεοῦ..., ³⁶μετὰ μουσικῶν οργάνων Δαβὶδ τοῦ ἀνθρώπου τοῦ Θεοῦ...)

⁴⁸ Rudolph De Wet Oosthuizen, “The drum and its significance for the interpretation of the Old Testament from an African perspective: Part two”, *Verbum et Ecclesia* 37/1 (2016), σ. 3, <https://doi.org/10.4102/ve.v37i1.1553> (12/3/2024).

⁴⁹ Joachim Braun, “Jewish Music”, *Grove Music Online*, Ιανουάριος 2001. <https://t.ly/3W-wT> (16/4/2024). Μαρία Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή στη Βυζαντινή μουσική*, (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2016), σ. 121.

⁵⁰ Crichton T. Mitchell, “The Music of the Old Testament Reconsidered”, *Palestine Exploration Quarterly* 124 (1992), σ. 124-143. <https://t.ly/Qashv> (11/12/2023).

⁵¹ Joachim Braun, “Biblical instruments” *Grove Music Online*, Ιανουάριος 2001. <https://t.ly/-iNCc> (17/4/2024).

Έτσι λοιπόν, προκύπτει ο παρακάτω πίνακας:



Εικόνα 4.

5.1 Έγχορδα Kinnor/קִנּוֹר

Το *kinnor* είναι το πρώτο όργανο που βλέπουμε να αναφέρεται στη Βίβλο.⁵² Ήταν όργανο κεντρικής σημασίας στην Παλαιά Διαθήκη που χρησιμοποιήθηκε σε ασυνήθιστα πολλές περιπτώσεις.⁵³ Το kinnor είναι η λεγόμενη “άρπα του Δαβίδ”⁵⁴ αν και σχεδόν όλοι οι μελετητές συμφωνούν ότι το όργανο αυτό πρόκειται για ένα είδος λύρας και όχι άρπας.⁵⁵ Κατασκευαστικά ο ισχυρισμός ότι είχε σχήμα τριγωνικό φαίνεται αξιόπιστος, ήταν ξύλινο (πιθανώς από κυπαρίσσι), κρατιόταν σε λοξή θέση με το πάνω άκρο μακριά από τον οργανοπαίκτη⁵⁶ και υπήρχαν διάφορα μεγέθη όπου οι χορδές κυμαινόταν στις 3 με 10 χορδές ανά όργανο.⁵⁷ Η μεταβιβλική βιβλιογραφία μας παρέχει εκτενέστερες πληροφορίες όσον αφορά στον αριθμό των χορδών (10 χορδές στο βιβλίο του Ιώσηπου, 6 στις πηγές του Ιερώνυμου και 7 στο Βαβυλωνιακό Ταλμούδ) όμως όλες οι πηγές συμφωνούν πως είχε λιγότερες χορδές από τη ναύλα

⁵² Morakeng Edward Kenneth Lebaka "Music, singing and dancing in relation to the use of the harp and the ram's horn or shofar in the Bible: What do we know about this? ", *HTS: Theological Studies* 70/3 (2014), σ. 5. <https://journals.co.za/doi/abs/10.4102/hts.v70i3.2664> (11/11/2024).

⁵³ Joachim Braun, *Music in ancient Israel/Palestine: Archaeological, Written, and Comparative Sources*, (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2002), σ. 16. <https://t.ly/mSAQM> (11/11/2024).

⁵⁴ Sachs, *The history of musical instruments*, σ. 106.

⁵⁵ Braun, "Biblical instruments". Cornill, "Music in the Old Testament", σ. 250.

⁵⁶ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 34. Sachs, *The history of musical instruments*, σ. 107.

⁵⁷ Yelena Kolyada, *A Compendium of Musical Instruments and Instrumental Terminology in the Bible*, (New York: Routledge, 2014), σ. 36. <https://shorturl.at/FVcYA> (11/11/2024).

(nebel).⁵⁸ Οι χορδές ήταν κατασκευασμένες από έντερο προβάτου και υπάρχει η πιθανότητα να είχε δύο είδη χορδών: τις πάνω, οι οποίες ήταν κουρδισμένες με γλυκό και καθαρό ήχο και τις χαμηλότερες οι οποίες δεν κουρδίζονταν και ακουγόταν σαν αντήχηση⁵⁹. Μάλλον ήταν όργανο δύο οκτάβων, κουρδισμένο πεντατονικά, χωρίς ημιτόνια αλλά δεν μπορούμε να είμαστε απόλυτα βέβαιοι.⁶⁰ Παιζόταν με δύο τρόπους, είτετσιμπώντας τη χορδή (zamar), είτε -πιο συχνά- χτυπώντας τη (nagam) με ένα μικρό κομμάτι ξύλου που κρατούσαν με το δεξί χέρι, το οποίο ονόμαζαν πλήκτρο (plectrum).⁶¹ Όταν το kinnor παιζόταν με το πλήκτρο είχε πιο συνοδευτικό ρόλο, ενώ όταν παιζόταν με το χέρι πιο σολιστικό, καθώς αποκτούσε περισσότερη εκφραστική δύναμη και ηχητική ένταση.⁶² Στο Ά Σαμ. 16:23 (... ὁ Δαβίδ ἐλάμβανε τὴν κιθάραν καὶ ἔπαιζε διὰ τῆς χειρὸς αὐτοῦ·) παρατηρούμε τον Δαβίδ να παίζει με το χέρι και όχι με το πλήκτρο καθώς δεν τραγουδάει ώστε να χρειαστεί να συνοδεύσει το τραγούδι του. Γενικότερα, για τον εβραϊκό λαό το kinnor συμβόλιζε ένα όργανο χαράς, γαλήνης και ευτυχίας και έτσι αρνούσαν να το παίζουν κατά τη διάρκεια θλίψεων και εξορίας (Ψαλμ. 137).⁶³



Εικόνα 5α. Jande Bray, *Ο βασιλιάς Δαβίδ με την άρπα*, 1670, (Πηγή: <https://shorturl.at/GMzCE>).

⁵⁸ Braun, "Biblical instruments".

⁵⁹ Kleinig, *The Lord's Song*, σ. 84. Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 107.

⁶⁰ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 107.

⁶¹ Cornill, "Music in the Old Testament", σ. 250.

⁶² Braun, "Biblical instruments". Sachs, *The history of musical instruments*, σ. 108.

⁶³ Braun, "Biblical instruments".

Nebel/נֶבֶל

Στην Παλαιά Διαθήκη το *nebel* αναφέρεται 28 φορές (οι 22 συσχετίζονται και με το *kinnoṛ*).⁶⁴ Στη μετάφραση των Εβδομήκοντα αποδίδεται κυρίως ως ναύλα, πιο σπάνια ως ψαλτήριο και μια φορά ως κιθάρα.⁶⁵ Στα ελληνικά το ρήμα ναυλίζω σημαίνει ψάλλω, ενώ στα εβραϊκά ο τίτλος ναύλα ίσως προέρχεται από την αντίστοιχη εβραϊκή ρίζα της λέξης που σημαίνει υδρία ή στάμνα, λόγω του σχήματος που είχε. Έτσι, άλλοι υποστηρίζουν ότι ίσως είχε τετράγωνο σχήμα⁶⁶ και άλλοι τριγωνικό⁶⁷ αν και πάλι υπήρχαν διάφορα είδη ναύλων (Α Χρ. 16:5).

5.1.1 Διαφορές *kinnoṛ* και *nebel*

Τα δύο όργανα χρησιμοποιούταν πάντοτε μαζί όταν υπήρχε χορωδία και στο ναό,⁶⁸ ωστόσο, διέφεραν τόσο κατασκευαστικά, όσο και λειτουργικά στο ρόλο τους στους ύμνους. Η ναύλα είχε 10-12 χορδές και ήταν όργανο καθαρά νυκτό χωρίς πλήκτρο. Οι χορδές του ήταν φτιαγμένες από παχύ έντερο προβάτου, ενώ το *kinnoṛ* από λεπτό έντερο⁶⁹ επομένως, το πρώτο ήταν μεγαλύτερο όργανο με χαμηλότερα ρετζίστρα, πιο δυνατό και βαθύ ήχο, ενώ το δεύτερο ήταν μικρότερο με ψηλότερες συχνότητες και μικρότερη ένταση στον ήχο.⁷⁰ Θα μπορούσαμε δηλαδή με σημερινά δεδομένα να πούμε πως η ναύλα είχε, λόγω του βαθύ ήχου της, τον πιο συνοδευτικό ρόλο του τενόρου ή και μπάσου και το *kinnoṛ* είχε τις βασικές μελωδίες.⁷¹

²⁰ὁ δὲ Ζαχαρίας καὶ Ἀζιήλ καὶ Σεμιραμῶθ καὶ Ἰεχιήλ καὶ Οὐννὶ καὶ Ἐλιὰβ καὶ Μαασίας καὶ Βεναΐας, με ψαλτήρια ἐπὶ Ἀλαμῶθ (Ἀλαμῶθ= σοπράνο φωνή/ ψηλότερη μελωδία)²¹καὶ ὁ Ματταθίας καὶ Ἐλιφελεοῦ καὶ Μικνεΐας καὶ Ὠβήδ-ἐδῶμ καὶ Ἰεϊήλ καὶ Ἀζαζίας, με κιθάρας ἐπὶ Σεμινίθ (Σεμινίθ= χαμηλότερη φωνή που ενίσχυε τη μελωδία) , διὰ τὰ ἐνισχύσωσι τὸν τόνον. (Α Χρ. 15:20,21).

Τις περισσότερες φορές στο ναό σκοπός της λατρείας ήταν η προώθηση του τραγουδιού και της αγαλλίασης και όχι ο πληθωρικός ορχηστρικός ήχος, οπότε ο αριθμός των ναύλων κυμαινόταν από 2 έως 6, ενώ τα *kinnoṛ* ήταν πάντα εννιά ή και παραπάνω⁷². Σύμφωνα με τον Kleinig σε ένα σύνολο με 12 μουσικούς θα είχαμε 9 *kinnoṛ*, 2 ναύλες και 1 ζευγάρι κύμβαλα.⁷³

⁶⁴ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 22.

⁶⁵ Sachs, *The history of musical instruments*, σ. 115.

⁶⁶ Kolyada, *A Compendium of Musical Instruments*, σ. 43.

⁶⁷ Cornill, "Music in the Old Testament", σ. 248.

⁶⁸ Kleinig, *The Lord's Song*, σ. 84.

⁶⁹ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 23.

⁷⁰ Sachs, *The history of musical instruments*, σ. 115.

⁷¹ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 24.

⁷² Ο.π., σ. 23.

⁷³ Kleinig, *The Lord's Song*, σ. 86.



Εικόνα 5β. Εβραϊκά νομίσματα, αριστερά απεικονίζονται ασημένιες σάλπιγγες και δεξιά ένα kinnor (Πηγή: <https://shorturl.at/LexJT>).

5.2 Πνευστά

Shofar (κεράτινη σάλπιγγα)/ שׁוֹפָר

Το *shofar* αναφέρεται 74 φορές στη Παλαιά Διαθήκη, γεγονός που το κάνει το πιο συχνά αναφερόμενο όργανο και σε ολόκληρη τη Βίβλο,⁷⁴ μάλιστα, τις 69 φορές αναφέρεται ως σόλο όργανο.⁷⁵ Φαίνεται ξεκάθαρα η διαφοροποίησή του σε σχέση με τα άλλα όργανα τόσο στο ρόλο που είχε ανά την ιστορία της εβραϊκής λατρείας, όσο και στη λειτουργία του. Στην ουσία το *shofar* είναι μια κεράτινη σάλπιγγα από κέρατο αγριόγιδου ή κριαριού (κέρας), το οποίο έπειτα από μια ειδική διαδικασία μετέτρεπαν σε μουσικό όργανο.⁷⁶ Για τον λόγο αυτό, το κέρασ αποτελεί μια πολύ ενδιαφέρουσα ιστορική περίπτωση, καθώς είναι το μόνο όργανο που έμεινε σχεδόν αναλλοίωτο στην ιστορία μέχρι σήμερα και μπορούμε να μεταφέρουμε έναν ήχο χιλιάδων ετών στη σημερινή μας εποχή!⁷⁷

Καθώς το κέρασ δεν έχει τρύπες ή βαλβίδες, το εύρος των νοτών που μπορούσε να παράξει περιοριζόταν πιθανώς στην τονική, την οκτάβα, τη δεσπόζουσα και ίσως κάποιες αρμονικές ανάλογα με το εκάστοτε όργανο, χρησιμοποιούσαν όμως και διάφορους συνδυασμούς έντασης και διάρκειας στις νότες.⁷⁸



Εικόνα 5γ. *Shofar*. (Πηγή: <https://shorturl.at/IOyvt>).

⁷⁴ Lebaka "Music, singing and dancing", σ. 4.

⁷⁵ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 28.

⁷⁶ Sachs, *The history of musical instruments*, σ. 110.

⁷⁷ Lebaka "Music, singing and dancing", σ. 1.

⁷⁸ Kleinig, *The Lord's Song*, σ. 79.

Σύμφωνα με τον Curt Sachs υπάρχουν 4 ήχοι που μπορεί να παράξει το κέρας:⁷⁹

1. Tquia= αποτζιατούρα στην τονική με μακρύ φύσημα στη δεσπόζουσα (σαν ανιόν glissando)
2. Svarim= γρήγορη εναλλαγή τονικής - δεσπόζουσας
3. Trua= μια σειρά από staccati φυσήματα στη τονική και κατάληξη στη δεσπόζουσα
4. Tquigdola= μακρύ sostenuto στη δεσπόζουσα (είναι η τελευταία μακριά νότα και παιζόταν στο τέλος)

Στο Ταλμούδ βλέπουμε και τη συγκεκριμένη αλληλουχία που συνήθιζαν να χρησιμοποιούν αυτούς τους ήχους στους ύμνους τους. Έτσι, σύμφωνα με την παραπάνω αρίθμηση, θα είχαμε συνήθως την εξής σειρά: 1-2, 3-2 ή 1-2-4. Επιπλέον, ισχύουν οι εξής χρονικές αντιστοιχίες: 1 tquia= 3 trua= 9 svarim· εντυπωσιακή ομοιότητα με το *modus perfectus* της μεσαιωνικής μουσικής θεωρίας όπου 1(nota) maxima= 3 longae= 9 breves. Αυτούς τους ήχους (1,2,3,4) προσπάθησαν να τους μιμηθούν και αρκετά μεταγενέστεροι συνθέτες στα κομμάτια τους όπως ο G. A. Macfarren, στο έργο του *John the Baptist* (1873) και ο E. Elgar, στο ορατόριο του *The Apostles* (1903) και να δώσουν την ακουστική αίσθηση του αρχαίου shofar.⁸⁰

Σαλπικτές επιτρεπόταν να είναι μόνο οι ιερείς (μια καθιέρωση που ίσχυε ήδη από την εποχή του Μωυσή) και πέραν της συμμετοχής τους στους ύμνους στο ναό, είχαν και πολλούς άλλους ρόλους.⁸¹ Μέσα στα διάφορα βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης βλέπουμε ακριβώς αυτούς του ρόλους (μάλιστα, δεν είναι τυχαίο που για τον ήχο της σάλπιγγας χρησιμοποιούμε το ρήμα σημαίνω, καθώς ο κάθε ήχος της αντιστοιχεί σε ένα συγκεκριμένο σήμα). Έτσι, το κέρας ακουγόταν σε διάφορες περιστάσεις όπως γιορτές (Λευ. 25:9), πένθους (΄Β Σαμ. 18:16), στην ενθρόνιση του Βασιλιά (΄Β Βασ. 9: 13), στη διακήρυξη της παρουσίας του Θεού στο ναό (συνηθίζεται μέχρι και σήμερα να ακούγεται στην αρχή κάποιων εβραϊκών θρησκευτικών συνάξεων), στον πόλεμο (Κρτ. 3:27), σε νίκη (Κρτ. 3:27). Μάλιστα, στο βιβλίο του Νεεμία στο 4^ο κεφάλαιο εδ. 18 και 20, κατά τη διάρκεια της ανοικοδόμησης των τειχών, ο σαλπικτής βρισκόταν δίπλα στο Νεεμία και βρισκόταν σε εγρήγορση για να ενημερώσει ανά πάσα στιγμή το λαό να ανασυνταχθεί σε περίπτωση κινδύνου:

¹⁸Οἱ δὲ οἰκοδόμοι, ἕκαστος εἶχε τὴν ῥομφαίαν αὐτοῦ περιεζωσμένην εἰς τὴν ὄσφυν αὐτοῦ καὶ ὤκοδόμει ὃ δὲ σαλπίζων ἐν τῇ σάλπιγγι ἦτο πλησίον μου.

²⁰εἰς ὄντινα λοιπὸν τόπον ἀκούσητε τὴν φωνὴν τῆς σάλπιγγος, ἐκεῖ δράμετε πρὸς ἡμᾶς· ὁ Θεὸς ἡμῶν θέλει πολεμήσει ὑπὲρ ἡμῶν

Στη λατρεία, ο ρόλος τους δεν ήταν να αναλαμβάνουν τη μελωδία, ούτε να συνοδεύουν τους ψαλτωδούς, αλλά έπαιζαν γεμίσματα ανάμεσα από τις στροφές και έδιναν έμφαση στο ρυθμό με δυνατές φαμφάρες. Γενικότερα, ο ήχος που παρήγαγαν ήταν πιο πολύ έντονος και δυνατός παρά γλυκός, γι' αυτό και αποτέλεσαν σύμβολο εξουσίας, δύναμης και καύχησης. Χάρης αυτής της λειτουργικής

⁷⁹ Sachs, *The history of musical instruments*, σ. 110.

⁸⁰ Kolyada, *A Compendium of Musical Instruments*, σ. 72.

⁸¹ Kleinig, *The Lord's Song*, σ. 90.

διαφοράς, είχαν ξεχωριστή θέση στο ναό από τα υπόλοιπα όργανα, αποθηκεύονταν κοντά στο θυσιαστήριο και παρέμεναν εκεί γιατί ανήκαν στον Κύριο.⁸²

Σάλπιγγες (ασημένιες)/הַצִּלְצִלִּים

Οι ασημένιες σάλπιγγες αναφέρονται στην Παλαιά Διαθήκη 31 φορές και είναι το μόνο όργανο που έχουμε λεπτομερείς πληροφορίες για την κατασκευή και τα υλικά του.⁸³ Αυτή η σάλπιγγα ήταν κατασκευασμένη από χτυπημένο ή σφυρήλατο ασήμι, είχε μήκος ενός πήχη (40 εκ.), με στενό, ίσιο σώμα που σταδιακά φάρδαινε σε σχήμα κωνικό, σαν ένα είδος μεταλλικού κλαρινέτου.⁸⁴ Δεδομένου ότι ούτε αυτές οι σάλπιγγες είχαν βαλβίδες ή τρύπες, το εύρος τους περιοριζόταν σε 3 με 4 νότες, αλλά πάλι οι σαλπικτές έκαναν χρήση διαφόρων συνδυασμών διάρκειας και έντασης μεταξύ των νοτών. Ο αριθμός τους στις λατρείες κυμαινόταν από 2 έως 7 και σε ειδικές περιπτώσεις έφτανε τις 120 σάλπιγγες!⁸⁵ Οι σάλπιγγες ήταν τα μόνα όργανα που όρισε ο Κύριος στην Πεντάτευχο για δημόσια λατρεία,⁸⁶ όμως στην προεξόριστη περίοδο του λαού Ισραήλ συσχετιζόταν και με τις γιορτές και τις περιόδους πολέμου.⁸⁷ Στο βιβλίο των Αριθμών στο 10^ο κεφάλαιο (Αρ. 10:1-10), ο Κύριος δίνει εντολή στο Μωυσή να κατασκευάσει δύο ασημένιες σάλπιγγες καθώς και οδηγίες για το πώς ακριβώς πρέπει να ακούγονται τα σήματά τους. Όταν παίζουν χωρίς αλαλαγμό⁸⁸ θα είναι για να συγκαλέσουν το λαό στη συναγωγή και με αλαλαγμό για να βάλουν σε κίνηση τα στρατόπεδα, στις μέρες ευφροσύνης, νεομηνίας και γιορτής και σε θυσίες ειρηνικών προσφορών για την ενθύμηση του Θεού (οι σάλπιγγες έπαιζαν ταυτόχρονα ή εναλλάξ με διαφορετική νότα η καθεμιά).⁸⁹ Άλλοι ήχοι που παρήγαγε ήταν οι παρατεταμένοι ήχοι, δυνατοί ή σιγανοί, έντονο στακάτο και οι δυνατές σημάσεις που συμβόλιζαν τον συναγερό για την οδηγία της μάχης.⁹⁰

Γενικότερα, στην αρχαιότητα οι σάλπιγγες δε χρησιμοποιούνταν τόσο σαν μουσικό όργανο αλλά περισσότερο είχαν το ρόλο της σήμανσης σε ειδικές περιστάσεις. Σε αρκετά αρχαία ελληνικά κείμενα αναφέρονται ως 'όργανον πολεμιστήριον', 'σάλπιγξ πολεμιά', 'εύχρηστότατη εις τούς πολέμους' (οι Σπαρτιάτες χρησιμοποιούσαν φλάουτα για να δώσουν τα σήματα στους πολέμους, οι Κρήτες φλάουτα και λύρες αλλά αργότερα αντικαταστάθηκαν όλα τα όργανα από τις σάλπιγγες).⁹¹ Στη συνέχεια, στα βιβλία των Χρονικών Α και Β, οι ασημένιες σάλπιγγες φαίνεται να αναλαμβάνουν τις περισσότερες σημαντικές τελετουργικές λειτουργίες του αρχαίου κέρατος και κατά τη διάρκεια της εξορίας έγιναν - μαζί με τις κεράτινες σάλπιγγες- τα κατεξοχήν λατρευτικά όργανα των ιερέων.⁹² Συνεπώς, η κεράτινη και η ασημένια σάλπιγγα είχαν αρκετές ομοιότητες ως προς τη λειτουργία τους ωστόσο, η ασημένια

⁸² Ο.π., σ. 60,78.

⁸³ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 15.

⁸⁴ Cornill, "Music in the Old Testament", σ. 252.

⁸⁵ Ο.π., σ. 79.

⁸⁶ Ο.π.

⁸⁷ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 14.

⁸⁸ Αλαλαγμός= δυνατός επαναλαμβανόμενος ήχος.

⁸⁹ Sachs, *The history of musical instruments*, σ. 113.

⁹⁰ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 14.

⁹¹ Gerhard Kittler & Gerhard Friedrich. *Theological Dictionary of the New Testament*, vol.7 (Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1995), σ. 83. <https://shorturl.at/ryQ17> (13/12/2024).

⁹² Kleinig, *The Lord's Song*, σ. 79.

σάλπιγγα έγινε καθαρά λατρευτικό όργανο και σύμβολο της θεσμοθετημένης, ιερής λατρείας κατά την περίοδο του δεύτερου ναού (≈ 515 π.Χ. και έπειτα).⁹³



Εικόνα 5δ. Η μεταφορά της Κιβωτού με ασημένιες σάλπιγγες, (Πηγή: <https://shorturl.at/S9EbD>).

Ugan/ זָגַן

Πιθανές ονομασίες που συναντάμε για το *ugan* ή *ugab* είναι αυλός, φλογέρα, *ripes* και όργανον. Είναι ένα όργανο για το οποίο μας δίνονται ελάχιστες πληροφορίες και οι απόψεις των μελετητών διαφέρουν αρκετά, χωρίς να αποδεικνύονται με βεβαιότητα. Υπάρχει η άποψη ότι το *ugan* είναι ένα είδος πρωτόγονης γκάιντας⁹⁴ ή σύριγγας (αυλός του Πανός). Η δεύτερη εξήγηση είναι σίγουρα λανθασμένη καθώς οι πρώτες ενδείξεις συριγγών στην Εγγύς Ανατολή είναι δύο χιλιάδες χρόνια μετά την εποχή του βιβλίου της Εξόδου.⁹⁵ Η μόνη εύλογη ερμηνεία είναι αυτή του Sachs, όπου το *ugan* πρόκειται για ένα μακρύ και πλατύ πνευστό με τρύπες το οποίο έμοιαζε με κάθετο φλάουτο.⁹⁶

Halil/ חָלִיל

Το *halil* ή *khalil* είναι επίσης ένα είδος αυλού· εναλλακτικές ονομασίες για το όργανό αυτό είναι διπλός οξύαυλος, διπλός ευθύαυλος, πλαγίαυλος (αν και κατά πάσα πιθανότητα δεν παιζόταν πλαγίως)⁹⁷ και διπλός πλαγίαυλος⁹⁸ μάλιστα, η ταλμουδική βιβλιογραφία (*Miahrah*) και η σύγχρονη μουσικολογία (Sachs) αποδέχονται την ερμηνεία ότι το *halil* είναι όργανο με μονό ή διπλό καλάμι,⁹⁹ οπότε για τα σημερινά δεδομένα θα λέγαμε πως μοιάζει πιο πολύ στο όμποε. Πιθανά υλικά κατασκευής ήταν ο μπρούτζος, ο χαλκός, οι καλαμιές και τα κόκκαλα. Το μπρούτζινο και χάλκινο όργανο είχε πιο οξύ και

⁹³ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 15.

⁹⁴ Cornill, "Music in the Old Testament", σ. 251.

⁹⁵ Sachs, *The history of musical instruments*, σ. 106.

⁹⁶ Braun, "Biblical instruments".

⁹⁷ Cornill, "Music in the Old Testament", σ. 251.

⁹⁸ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 13.

⁹⁹ Braun, "Biblical instruments".

σκληρό ήχο από ότι τα ξύλινα και κοκάλινα, τα οποία απέδιδαν πιο γλυκό ήχο.¹⁰⁰ Τα όργανα με μικρότερο μήκος σωλήνα αναλάμβαναν τις μελωδίες και αυτά με τους μακρύτερους σωλήνες είχαν πιο συνοδευτικό ρόλο και συχνά έπαιζαν ισοκρατήματα.¹⁰¹ Σύμφωνα με το Mishnah, στην ορχήστρα του ναού ο αριθμός τους συνήθως κυμαινόταν από 2 έως 12 όργανα, παρόλα αυτά στην Παλαιά Διαθήκη δεν φαίνεται να χρησιμοποιούνταν στη λειτουργία του ναού αλλά σε δευτερεύουσες περιστάσεις όπως σε θυσίες, ταφές και προσκυνήματα.¹⁰² Το halil φαίνεται να τράβηξε το ενδιαφέρον των συνθετών για αρκετά χρόνια μέχρι και την εποχή μας, μάλιστα ο διεθνούς φήμης μαέστρος και συνθέτης Leonard Bernstein συνέθεσε ένα νυχτερινό για φλάουτο και ορχήστρα δωματίου με το όνομα *Halil* (1981), στο οποίο προσπαθεί να μιμηθεί τον ήχο του οργάνου.

5.3 Κρουστά

Κύμβαλα

Τα κύμβαλα χρησιμοποιούνταν πάντα σε ζεύγη, αποτελούνταν από δύο χάλκινες πλάκες διαμέτρου 10 με 12 εκ. έως 20 εκ. οι οποίες ήταν είτε επίπεδες με μια ελαφριά κυρτότητα στο κέντρο, είτε είχαν σχήμα πιο τριγωνικό, σαν κώνος. Οι πλάκες ίσως κρατιόταν κάθετα και συγκρούονταν μεταξύ τους ή ακουμπούσαν ολισθαίνοντας πάνω-κάτω με τη μία πλάκα να παραμένει ακίνητη και την άλλη να κινείται.¹⁰³ Ήταν όργανο που συνόδευε αποκλειστικά θρησκευτικές τελετές,¹⁰⁴ χρησιμοποιούνταν για την αναγγελία της αρχής ενός ύμνου ή μιας στροφής και συνήθως τις χειριζόταν ο επικεφαλής της χορωδίας ή κάποιος από τους επικεφαλής των τριών Οίκων, στις πιο ιδιαίτερες περιστάσεις (στο Ά Χρ. 16:5 ο Ασάφ, ο επικεφαλής ενός από τους τρεις οίκους, φαίνεται να καλεί την προσοχή του λαού με τα κύμβαλα).¹⁰⁵ Τελετουργικά ταίριαζαν αρκετά με το ρόλο των σαλπίγγων, για αυτό οι οργανοπαίκτες των σαλπίγγων και των κυμβάλων ονομάστηκαν *ηχητές*, γιατί σήμαιναν με τους ήχους την έναρξη των ύμνων (Ά Χρ. 16:42),¹⁰⁶ αν και είχαν διαφορετική θέση καθώς τα κύμβαλα δε θεσμοθετήθηκαν στη Πεντάτευχο και ούτε παιζόταν από τους ιερείς.¹⁰⁷

Tof/ ριπ

Το *tof* ή *top* είναι ένα τύμπανο με ξύλινο σκελετό διαμέτρου 25 με 30 εκ. και αποτελεί το μόνο μεμβρανόφωνο όργανο που συναντάμε στην Παλαιά Διαθήκη.¹⁰⁸ Δε σχετίζεται με τη μουσική του ναού

¹⁰⁰ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 13.

¹⁰¹ Kolyada, *A Compendium of Musical Instruments*, σ. 87.

¹⁰² Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 14.

¹⁰³ Kolyada, *A Compendium of Musical Instruments*, σ. 122.

¹⁰⁴ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 20.

¹⁰⁵ Kleinig, *The Lord's Song*, σ. 83.

¹⁰⁶ Ό.π., σ. 82,87.

¹⁰⁷ Ό.π., σ. 83.

¹⁰⁸ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 30. Rudolph D.W. Oosthuizen, "The drum and its significance for the interpretation of the Old Testament from an African perspective: Part one", *Verdum et Ecclesia* 37/1, Μάιος 2016, σ. 3. [10.4102/ve.v37i1.1395](https://doi.org/10.4102/ve.v37i1.1395) (12/32024).

αλλά με διάφορες άλλες περιστάσεις.¹⁰⁹ Πολύ συχνά μεταφράζεται και ως ντέφι και προσεγγίζεται από αρκετούς μελετητές ως τέτοιο, γεγονός το οποίο απέχει από την πραγματικότητα γιατί δεν είχε τους μεταλλικούς δίσκους που έχει ένα ντέφι.¹¹⁰ Το *tof* ήταν ένα από τα διασημότερα εβραϊκά όργανα και -σε αντίθεση με τα άλλα όργανα- παιζόταν συνήθως από γυναίκες.¹¹¹ Ειδικότερα, το σόλο τύμπανο παιζόταν αποκλειστικά από γυναίκες (μια παράδοση που διατηρείται μέχρι και σήμερα μεταξύ των γυναικών εβραϊκής καταγωγής στην Υεμένη), ενώ σε ένα σύνολο οργάνων παιζόταν και από άνδρες.¹¹²

Σείστρα

Η εβραϊκή ρίζα της λέξης *σειστρα* προέρχεται από το ρήμα ανακινώ καθώς πρόκειται για ένα όργανο τύπου μαράκας. Αποτελούταν από ένα πλαίσιο προσαρτημένο σε μια λαβή, το οποίο είχε σχήμα είτε τριγωνικό, είτε οβάλ και μέσα του υπήρχαν 3 με 4 μεταλλικές εγκάρδιες ράβδοι από τις οποίες κρεμόταν μεταλλικοί δακτύλιοι που είναι φτιαγμένοι για να παράγουν ήχο όταν ανακινήθουν.¹¹³

¹⁰⁹ Braun, *Music in ancient Israel/Palestine*, σ. 29.

¹¹⁰ Ό.π., σ. 30.

¹¹¹ Kolyada, *A Compendium of Musical Instruments*, σ. 109.

¹¹² Braun, "Biblical instruments".

¹¹³ Cornill, "Music in the Old Testament", σ. 247. Kolyada, *A Compendium of Musical Instruments*, σ. 112.

6. Νεεμίας κεφάλαιο 12

6.1 Περίληψη του βιβλίου του Νεεμία

Το βιβλίο του Νεεμία είναι ένα από τα βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης αποτελούμενο από 13 κεφάλαια και ιστορικά τοποθετείται σε συνέχεια με το βιβλίο του Έσδρα. Το κεντρικό θέμα του επικεντρώνεται στην αποκατάσταση της Ιερουσαλήμ και των τειχών της μετά την επιστροφή των Ιουδαίων από την εξορία στη Βαβυλώνα. Ο Νεεμίας είναι ένας Εβραίος που υπηρετεί ως οινόχοος του βασιλιά Αρταξέρξη της Περσίας αλλά μαθαίνει για την κατάσταση της Ιερουσαλήμ και προσεύχεται για την αποκατάστασή της. Ο Αρταξέρξης επιτρέπει στον Νεεμία να επιστρέψει στην Ιερουσαλήμ και να αναλάβει την ανοικοδόμηση των τειχών (Κεφάλαια 1 & 2). Έτσι, υπό την ηγεσία του Νεεμία, οι Εβραίοι αρχίζουν την ανοικοδόμηση των τειχών της Ιερουσαλήμ. Η εργασία πραγματοποιείται, παρά τις αντιξοότητες και τις απειλές από τις γειτονικές φυλές, ωστόσο ο λαός αντιμετωπίζει και εσωτερικά προβλήματα, όπως η εκμετάλλευση των φτωχών τάξεων και η αδυναμία απόδοσης της δικαιοσύνης, τα οποία ο Νεεμίας αντιμετωπίζει με αποφασιστικότητα (Κεφάλαια 3 έως 7). Στη συνέχεια, ο Έσδρας διαβάζει τον Νόμο στο λαό και οι Ιουδαίοι ανανεώνουν τη διαθήκη τους με τον Θεό. Γιορτάζουν τη Γιορτή της Σκηνοπηγίας και εξομολογούνται τις αμαρτίες τους. Έπειτα, υπογράφουν συμφωνία με δεσμεύσεις να τηρούν το Νόμο, να απέχουν από γάμους με αλλόθρησκους, να τηρούν το Σάββατο και να φροντίζουν το ναό (Κεφάλαια 8 έως 10). Επίσης, αφού γίνει απαρίθμηση του λαού της Ιερουσαλήμ, καθορίζονται νέοι κάτοικοι στην πόλη για να διασφαλιστεί η επανακατοίκηση της (Κεφάλαιο 11). Στο 12^ο κεφάλαιο, που είναι και αυτό το οποίο πραγματεύεται η παρούσα εργασία, περιγράφει τα εγκαίνια του τείχους και γενικότερα όλη την λατρευτική πομπή που έλαβε χώρα εκείνη τη μέρα στην Ιερουσαλήμ. Ο Νεεμίας γυρίζει στην Περσία, αλλά αργότερα επιστρέφει στην Ιερουσαλήμ για να αντιμετωπίσει κάποιες παραβιάσεις του λαού στην τήρηση του Νόμου, όπως η παραμέληση του ναού και οι μικτοί γάμοι (Κεφάλαιο 13). Συμπερασματικά, το βιβλίο του Νεεμία μέσα από την αφήγηση της αποκατάστασης της Ιερουσαλήμ και των τειχών της, προσφέρει μια βαθιά εικόνα της περιόδου μετά την εξορία και της προσπάθειας των Ιουδαίων να επανασυστήσουν την κοινότητά τους. Η συνεργασία και οι ηγετικές ικανότητες του Νεεμία και του Έσδρα ήταν καθοριστικές για την αναγέννηση του εβραϊκού λαού και την ενίσχυση της θρησκευτικής τους ταυτότητας.

6.2 Ιστορικό Πλαίσιο

Ακολουθεί μια σύντομη ανάλυση του ιστορικού πλαισίου:

Η Βαβυλωνιακή Αιχμαλωσία (587/586 π.Χ.)

Το βιβλίο του Νεεμία τοποθετείται σε μια σημαντική ιστορική περίοδο για τους Ιουδαίους, η οποία εκτείνεται από την απελευθέρωσή τους από τη Βαβυλωνιακή αιχμαλωσία έως την αποκατάσταση της Ιερουσαλήμ. Η Βαβυλωνιακή αιχμαλωσία ήταν μια κρίσιμη στιγμή στην ιστορία των Ιουδαίων. Το 587/586 π.Χ., ο βασιλιάς Ναβουχοδονόσορ Β' της Βαβυλώνας κατέλαβε την Ιερουσαλήμ, κατέστρεψε τον

Ναό του Σολομώντα και εξόρισε μεγάλο μέρος του πληθυσμού στη Βαβυλώνα. Το γεγονός αυτό σήμανε το τέλος του βασιλείου του Ιούδα και είχε βαθύτατες θρησκευτικές και πολιτιστικές συνέπειες.¹¹⁴

Η Περσική Αυτοκρατορία και ο Κύρος ο Μέγας (539 π.Χ.)

Το 539 π.Χ., η Περσική Αυτοκρατορία υπό την ηγεσία του Κύρου του Μέγα κατέκτησε τη Βαβυλώνα. Ο ίδιος υιοθέτησε μια πολιτική ανεκτικότητας επιτρέποντας στους εξόριστους λαούς να επιστρέψουν στις πατρίδες τους και να αποκαταστήσουν τους θρησκευτικούς τους χώρους. Έτσι, με το διάταγμα του Κύρου το 538 π.Χ. επετράπη στους Ιουδαίους να επιστρέψουν στην Ιερουσαλήμ και να ανοικοδομήσουν το Ναό τους, ξεκινώντας έτσι μια νέα φάση στην ιστορία τους.¹¹⁵

Η Επιστροφή των Ιουδαίων και η Ανοικοδόμηση του Ναού (538-515 π.Χ.)

Με την άδεια του Κύρου, μια πρώτη ομάδα Ιουδαίων επέστρεψε στην Ιερουσαλήμ υπό την ηγεσία του Ζοροβάβελ και του Ιησού του Ιωσαδάκ.¹¹⁶ Η ανοικοδόμηση του Ναού ξεκίνησε περίπου το 536 π.Χ. και ολοκληρώθηκε το 515 π.Χ. παρά τις πολλές αντιξοότητες και την αντίσταση των τοπικών πληθυσμών.¹¹⁷

Η Περίοδος του Έσδρα και του Νεεμιά

Μετά την ολοκλήρωση του Ναού, οι Ιουδαίοι αντιμετώπισαν προκλήσεις όσον αφορά στην ανασυγκρότηση της κοινότητάς τους και την ενίσχυση της θρησκευτικής και κοινωνικής τους ταυτότητας. Ο Έσδρας, ένας λόγιος ιερέας, έφτασε στην Ιερουσαλήμ το 458 π.Χ. με την υποστήριξη του Πέρση βασιλιά Αρταξέρξη Α'. Η αποστολή του ήταν να διδάξει τον Νόμο του Θεού και να καθιερώσει θρησκευτικές μεταρρυθμίσεις.

Η Αποστολή του Νεεμιά (445-432 π.Χ.)

Ο Νεεμιάς, οινοχόος και στενός σύμβουλος του Αρταξέρξη Α', έμαθε για την κακή κατάσταση της Ιερουσαλήμ και ζήτησε άδεια να επιστρέψει για να αναλάβει την ανοικοδόμηση των τειχών της πόλης. Ο Αρταξέρξης του έδωσε την άδεια και τον διόρισε διοικητή της Ιουδαίας. Η ανοικοδόμηση των τειχών υπό τον Νεεμιά ξεκίνησε το 445 π.Χ. και ολοκληρώθηκε σε μόλις 52 ημέρες, παρά την αντίσταση από τους γειτονικούς λαούς και τις εσωτερικές δυσκολίες. Η επιτυχία του Νεεμιά ήταν καθοριστική για την προστασία της Ιερουσαλήμ και την ενίσχυση της εβραϊκής κοινότητας.

Ο Ρόλος του Έσδρα και του Νεεμιά

Ο Έσδρας και ο Νεεμιάς συνεργάστηκαν για να ενισχύσουν τη θρησκευτική και κοινωνική δομή της εβραϊκής κοινότητας. Ο Έσδρας επικεντρώθηκε στη θρησκευτική εκπαίδευση και στη διασφάλιση της τήρησης του Νόμου, ενώ ο Νεεμιάς επικεντρώθηκε στην πολιτική και φυσική ανασυγκρότηση της πόλης.

¹¹⁴ Rainer Albertz, *Israel in Exile: The History and Literature of the Sixth Century B.C.E.* (Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003), σ. 4, 5. <https://t.ly/yCkxf> (3/3/2024).

¹¹⁵ Lester. L. Grabbe, *A History of the Jews and Judaism in the Second Temple Period: Yehud, A History of the Persian Province of Judah* (London: T&T Clark and Persian Periods, 2006), σ.57. <https://t.ly/qDwpK> (3/3/2024).

¹¹⁶ Hugh Godfrey Maturin Williamson, *Ezra, Nehemiah*, Word Biblical Commentary, vol. 16 (Texas: Word Books, 1985). <https://t.ly/gk67k> (3/3/2024).

¹¹⁷ Ό.π.,σ. 40.

Μεταγενέστερες Εξελίξεις

Η περίοδος μετά την ανοικοδόμηση των τειχών είδε συνεχιζόμενες προσπάθειες για την ενίσχυση της εβραϊκής ταυτότητας και την αντιμετώπιση κοινωνικών και θρησκευτικών προκλήσεων. Οι μεταρρυθμίσεις του Νεεμιά και του Έσδρα είχαν μακροπρόθεσμες επιπτώσεις στην εβραϊκή θρησκεία και στην ανάπτυξη του Ιουδαϊσμού κατά τη Μεταβιβλική περίοδο.¹¹⁸

6.3 Νεεμίας 12: 27-43¹¹⁹

27 ΚΑΙ στα εγκαίνια του τείχους της Ιερουσαλήμ, ζήτησαν τους Λευίτες από όλους τούς τόπους τους, για να τους φέρουν στην Ιερουσαλήμ, για να κάνουν τα εγκαίνια με ευφροσύνη, υμνώντας και ψάλλοντας με κύμβαλα, ψαλτήρια, και με κιθάρες.

28 Και συγκεντρώθηκαν οι γιοι των ψαλτωδών και από την περίχωρο, γύρω από την Ιερουσαλήμ, και από τα χωριά Νετωφαθί·

29 και από την οικογένεια Γιλγάλ, και από τα χωράφια της Γεβά και της Αζμαβέθ· επειδή, οι ψαλτωδοί οικοδόμησαν χωριά για τον εαυτό τους γύρω από την Ιερουσαλήμ.

30 Και καθαρίστηκαν οι ιερείς, και οι Λευίτες και καθάρισαν τον λαό, και τις πύλες, και το τείχος.

31 Τότε, ανέβασα τους άρχοντες του Ιούδα επάνω στο τείχος, και έστησα δύο μεγάλες χορωδίες, που αινούσαν· η μία πορευόταν στα δεξιά, επάνω στο τείχος, προς την πύλη της κοπρίας·

32 και έπειτα απ' αυτούς πορευόταν ο Ωσαΐας, και οι μισοί από τους άρχοντες του Ιούδα,

33 και ο Αζαρίας, ο Έσδρας, και ο Μεσουλλάμ,

34 ο Ιούδας, και ο Βενιαμίν, και ο Σεμαΐας, και ο Ιερεμίας·

35 και από τους γιους των ιερέων με σάλπιγγες, ο Ζαχαρίας, ο γιος τού Ιωνάθαν, γιου τού Σεμαΐα, γιου τού Ματθανία, γιου τού Μιχαΐα, γιου τού Ζακχούρ, γιου τού Ασάφ·

36 και οι αδελφοί του, ο Σεμαΐας, και ο Αζαρεήλ, ο Μιλαλαΐ, ο Γιλαλαΐ, ο Μααΐ, ο Ναθαναήλ, και ο Ιούδας, ο Ανανί, μαζί με τα μουσικά όργανα του Δαβίδ, του ανθρώπου τού Θεού, και ο Έσδρας, ο γραμματέας μπροστά τους.

37 Και επάνω στην πύλη της πηγής, και απέναντί τους, ανέβηκαν από τις βαθμίδες της πόλης τού Δαβίδ στην ανάβαση του τείχους, μπροστά από τον οίκο τού Δαβίδ, και μέχρι την πύλη των νερών, ανατολικά.

38 Και η άλλη χορωδία, αυτών που αινούσαν, πορευόταν στο απέναντι μέρος, και εγώ από πίσω τους, και ο μισός λαός, που ήταν επάνω στο τείχος, επάνω από τον πύργο των φούρνων, και μέχρι το πλατύ τείχος.

39 Και επάνω από την πύλη τού Εφραΐμ, και επάνω από την παλιά πύλη, και επάνω από την ιχθυϊκή πύλη, και του πύργου τού Ανανεήλ, και του πύργου τού Μεά, και μέχρι την προβατική πύλη· και στάθηκαν στην πύλη της φυλακής.

¹¹⁸Sara Japhet, *From the rivers of Babylon to the highlands of Judah: Collected studies on the Restoration period* (Indiana: Penn State Press, 2006), σ. 255. <https://t.ly/G1RLG> (3/3/2024).

¹¹⁹Αγία Γραφή, μετάφραση: Σπύρος Φίλος (Αθήνα: Εκδόσεις Πέργαμος, 2005), σ. 412-3.

40 Και στάθηκαν οι δύο χορωδίες αυτών που αινούσαν στον οίκο του Θεού, και εγώ, και οι μισοί από τους προεστώτες μαζί μου·

41 και οι ιερείς, ο Ελιακείμ, ο Μασσίας, ο Μινιαμείν, ο Μιχαΐας, ο Ελιωνάι, ο Ζαχαρίας, και ο Ανανίας, μαζί με σάλπιγγες·

42 και ο Μασσίας και ο Σεμαΐας, και ο Ελεάζαρ, και ο Οζί, και ο Ιωανάν, και ο Μαλχίας, και ο Ελάμ, και ο Εσέρ. Και οι ψαλτωδοί ύψωσαν τη φωνή τους, μαζί με τον Ιεζραΐα, τον επιστάτη.

43 Και εκείνη την ημέρα πρόσφεραν μεγάλες θυσίες, και ευφράνθηκαν· επειδή, ο Θεός τούς εύφρανε με μεγάλη ευφροσύνη. Και οι γυναίκες, ακόμα και τα παιδιά, ευφράνθηκαν· και η ευφροσύνη της Ιερουσαλήμ ακούστηκε μέχρι από μακριά.

6.4 Ερμηνεία της πομπής των εγκαινίων

Αρχικά στα εδάφια 27-29 ξεκινάει η σύναξη των Λευιτών από τα γύρω χωριά, προς την Ιερουσαλήμ. Όπως έχει αναφερθεί σε προηγούμενα κεφάλαια, η φυλή Λευί ήταν η αρμόδια για να υπηρετεί στη λατρεία με μουσική και θυσίες προς τον Κύριο. Στο επόμενο εδάφιο οι ιερείς, οι Λευίτες, ο λαός και ολόκληρο το τείχος καθαρίζονται έτσι ώστε να ξεκινήσει η τελετή των εγκαινίων. Με τον όρο καθαρισμός εκείνη την εποχή εννοούσαν τον αγιασμό του λαού με διαφορετικούς τρόπους κάθε φορά (συνήθως με θυσίες) έτσι ώστε να απαλλαχθούν από την αμαρτία και να πλησιάσουν πιο κοντά στο Θεό. Μετά από αυτό το στάδιο λουπόν, ξεκινάει η αφήγηση της πομπής με την πορεία των δύο χορωδιών¹²⁰ αριστερά και δεξιά του τείχους (εδ. 31-43). Τέτοιου είδους περιφορές δεν ήταν ασυνήθιστες στην αρχαιότητα, ωστόσο ο διαχωρισμός σε δύο ομάδες που κινούνται σε αντίθετη κατεύθυνση ήταν κάτι πρωτοποριακό.¹²¹ Για την καλύτερη κατανόηση όμως της πορείας που ακολούθησαν, θα ήταν καλό να εξετάσουμε γενικότερα την τοπογραφία και το μέγεθος των τειχών.

Με βάση τα στοιχεία που αναφέρονται στο βιβλίο του Νεεμιά και άλλες σχετικές μελέτες, η συνολική περιφέρεια του τείχους ισούταν περίπου με 2.000 μέτρα, είχε 12 μέτρα ύψος και 2,5 πάχος και αποτελούταν από 34 παρατηρητήρια και 10 πύλες.¹²² Ολόκληρο το 3^ο κεφάλαιο του Νεεμιά είναι αφιερωμένο στη λεπτομερή περιγραφή των τμημάτων του τείχους, καθώς και στους οικοδόμους του. Η ανακατασκευή του τείχους διήρκησε μόλις 52 μέρες και δεδομένου του μεγέθους του, το έργο αυτό αποτέλεσε ένα από τα μεγαλύτερα οικοδομικά έργα της εποχής.¹²³

¹²⁰ Ο Βάμβας στη μετάφρασή του αντί για χορωδίες έχει «χορούς αινούντων».

¹²¹ Nissim Amzallag & Mikhal Avriel, "Psalm 122 as the Song Performed at the Ceremony of Dedication of the City Wall of Jerusalem (Nehemiah 12, 27-43)", *Scandinavian Journal of the Old Testament* 30/1 (2016), σ. 47. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09018328.2016.1122289> (8/8/2023).

¹²² Βλ. την ενότητα 6.5.

¹²³ John Vernon McGee, *Ezra, Nehemiah and Esther*, vol. 15 (Nashville: Thomas Nelson Publishers, 1991), σ. 89.

6.4.1 Οι δύο πορείες

Βλέποντας τον χάρτη¹²⁴ και έχοντας κατά νου ότι οι δύο χορωδίες ξεκίνησαν από το ίδιο σημείο και η δεξιά πορεύτηκε προς την Πύλη της Κοπρίας και η αριστερή στην απέναντι μεριά προς τον Πύργο των Φούρνων, τότε το πιο πιθανό σημείο εκκίνησης θεωρούμε πως είναι η Πύλη της Φάραγγας/Κουλάδας.¹²⁵ Για τη συνέχεια της πορείας είναι δύσκολο να εξακριβώσουμε με λεπτομέρεια τον δρόμο της κάθε χορωδίας, αλλά και τον ακριβή τρόπο με τον οποίο πορεύτηκαν. Αν μελετήσουμε τη γεωγραφία του τόπου προκύπτουν διάφορα ερωτήματα. Ο λαός κινήθηκε πάνω στα τείχη, μέσα από τα τείχη ή έξω από τα τείχη;¹²⁶ Ο Kemper Fullerton στο άρθρο του “The Procession of Nehemiah: Neh. 12:31-39” μελετά ακριβώς αυτά τα ζητήματα, παρόλα αυτά, δεν καταλήγει με μία ξεκάθαρη απάντηση. Βέβαια, μέσα στο κείμενο αναφέρεται ότι ο λαός περπάτησε πάνω στα τείχη· επομένως, ακόμη και αν σε κάποια φάση χρειάστηκε να αλλάξει την πορεία του λόγω δύσβατων μονοπατιών ή εμποδίων στα τείχη, δεν ήταν άξιο να αναφερθεί.

Μετά την Πύλη της Φάραγγας η δεξιά χορωδία του Έσδρα, κινήθηκε προς την Πύλη της Κοπρίας, έπειτα πέρασε από την Πύλη της Πηγής, τις βαθμίδες της πόλης του Δαβίδ, τον Οίκο του Δαβίδ, την Πύλη των Νερών και έφτασε στο Ναό όπου ήταν ο τόπος συνάντησης των δύο χορωδιών. Καθώς μέσα στο κείμενο δεν αναφέρονται άλλες πύλες ανάμεσα από την Πύλη των Νερών και το Ναό, συμπεραίνουμε πως η είσοδό τους στο χώρο του Ναού έγινε από τη Νότια Πύλη που φαίνεται και στο χάρτη (βλ. σ. 37).¹²⁷

Η αριστερή χορωδία του Νεεμίας, ξεκινώντας επίσης από την Πύλη της Φάραγγας, πορεύτηκε προς τον Πύργο των Φούρνων, το πλατύ τείχος, την Πύλη Εφραΐμ, την Παλία Πύλη, την Ιχθυϊκή Πύλη, τον Πύργο του Ανανειήλ, τον Πύργο του Μεά, την Προβατική Πύλη, στάθηκαν στην Πύλη της Φυλακής και στη συνέχεια πέρασαν από εκεί προς το Ναό. Όσον αφορά στα άτομα των δύο χορωδιών σύμφωνα με το κείμενο, προκύπτει ο παρακάτω πίνακας:

Δεξιά Χορωδία	Αριστερή Χορωδία
Έσδρας	Νεεμίας
Ωσαΐας και οι μισοί από τους άρχοντες του Ιούδα	Ο μισός λαός
7 ιερείς με σάλπιγγες	7 ιερείς με σάλπιγγες
Ο Ζαχαρίας + 8 Λευίτες μουσικοί (οργανοπαίκτες)	Ο Ιεζραΐας + 8 Λευίτες ψαλτωδοί

Εικόνα 5ε. Τα μέλη των δύο χορωδιών.

Παρατηρούμε έντονο το στοιχείο της συμμετρίας μεταξύ των δύο χορωδιών καθώς ο μισός λαός βρίσκεται στην αριστερή και ο άλλος μισός στη δεξιά μεριά και οι δύο έχουν από 7 σαλπιστές και η δεξιά

¹²⁴ Βλ. ενότητα 6.5., εικόνα 18.

¹²⁵ Millar Burrows, “The Topography of Nehemiah 12:31-43”, *Journal of Biblical Literature* 54/1 (1935), σ. 29-39: 33. <https://www.jstor.org/stable/3259369> (18/9/2023).

¹²⁶ Kemper Fullerton, “The Procession of Nehemiah: Neh. 12:31-39”, *Journal of Biblical Literature* 38/3 (1919), σ. 171-179: 176. Burrows, “The Topography”, σ. 31. <https://www.jstor.org/stable/3259161> (18/9/2023).

¹²⁷ Ο.π., σ. 39.

χορωδία έχει 8 οργανοπαίκτες ενώ η δεξιά 8 ψαλτωδούς. Αν τοποθετούσαμε λοιπόν έναν ακροατή στο κέντρο της πόλης θα άκουγε δύο διαφορετικά μουσικά ερεθίσματα. Αρχικά, θα υπερίσχυε η έντονη χορωδιακή μουσική και οι δυνατοί ήχοι των σαλπίνγων,¹²⁸ και θα άκουγε όργανα από τη μία μεριά και ψάλτες από την άλλη.

6.4.2 Ηχητικά στάδια

Οι Amzallag και Avriel παραθέτουν τρία ηχητικά στάδια της τελετής. Πιθανότατα οι δύο χορωδίες τραγουδούσαν ανεξάρτητα χωρίς να έχει τη δυνατότητα να ακούει η μία την άλλη (1^ο στάδιο). Καθώς όμως πλησίαζαν, άρχισαν να εμπλέκονται και σταδιακά να συγχρονίζονται αντιφωνικά (2^ο στάδιο). Μόλις συναντήθηκαν στο Ναό πλέον τραγουδούσαν τον ίδιο ύμνο και είχαν και οι δύο τον ίδιο μαέστρο, τον Ιεζραΐα (3^ο στάδιο, εδ. 42).¹²⁹ Βέβαια, ίσως το πρώτο στάδιο να μην είναι αυτό. Εφόσον οι χορωδίες έχουν την ίδια αφετηρία, την Πύλη της Φάραγγας, στο πρώτο στάδιο δεν υπάρχει αντιφωνία αφού οι χορωδίες δεν έχουν απομακρυνθεί στην αρχή η μία από την άλλη. Επομένως δημιουργείται ο παρακάτω πίνακας:

1 ^ο στάδιο	Οι χορωδίες βρίσκονται μαζί στην αφετηρία
2 ^ο στάδιο	Οι χορωδίες διαχωρίζονται ¹³⁰
3 ^ο στάδιο	Οι χορωδίες μπλέκονται με ισχυρή αντιφωνία
4 ^ο στάδιο	Επανένωση των χορωδιών στο Ναό

Εικόνα 6. Τα 4 ηχητικά στάδια.

Μεταξύ των σταδίων 2 και 3 συνεπάγεται ότι οι μεμονωμένοι ύμνοι συνυφάστηκαν και συγχρονίστηκαν σταδιακά, με αποτέλεσμα την αντιφωνική ανάμειξη των δύο ύμνων που τραγουδήθηκαν προηγουμένως χωριστά. Με αυτόν τον τρόπο, όταν οι δύο πομπές συγκεντρώνονται σταδιακά, η ενόργανη ηχώ που παράγεται από τη μια πομπή, αποτελεί την μουσική συνοδεία του τμήματος που τραγουδάει η άλλη, και αντίστροφα. Αυτή η διασταυρούμενη συνοδεία επιτρέπει και την αυθόρμητη μίξη των μεμονωμένων φωνών και δημιουργεί μια πολύ ενδιαφέρουσα μορφή αντιφωνίας.¹³¹

¹²⁸ Οι σάλπιγγες ήταν ένα όργανο με εκκωφαντικό ήχο και για αυτόν τον λόγο χρησιμοποιούσαν συνήθως μέχρι δύο. Εδώ οι 14 σάλπιγγες είναι βέβαιο ότι θα παρήγαγαν αρκετά διαπεραστικό ήχο.

¹²⁹ Amzallag & Avriel, "Psalm 122", σ. 63.

¹³⁰ Σε αυτό το ενδιάμεσο στάδιο που οι χορωδίες απομακρύνονται η μία από την άλλη, για κάθε συμμετέχοντα η ένταση ήχου της δικής του χορωδίας καλύπτει αυτή της άλλης χορωδίας.

¹³¹ Amzallag & Avriel, "Psalm 122", σ. 49.

Το 4ο στάδιο αντιστοιχεί στο εδάφιο 42. Εδώ παρατηρείται στο εβραϊκό κείμενο το ίδιο ρήμα (נִשְׁמְעוּ) με το εδάφιο στο Β΄ Χρ. 5:13.¹³² Σύμφωνα με τον Kleinig, και στις δύο περιπτώσεις η αναφορά του «μιᾶ φωνῆ» που εντοπίζουμε και στα δύο εδάφια, δεν απευθύνεται σε unisono, αλλά σε μια συγχρονισμένη ιεροτελεστία, στην οποία η ενόργανη μουσική σε συνδυασμό με τους ψαλμούς επιτυγχάνουν ένα ενιαίο και αρμονικό αποτέλεσμα.¹³³

6.4.3 Πιθανοί Ψαλμοί των εγκαινίων

Ποια είναι όμως τα λόγια τα οποία τραγουδούσαν οι δύο χορωδίες; Ένα στοιχείο που μας δίνεται στο 12^ο κεφάλαιο του Νεεμία, βρίσκεται στο εδάφιο 37 όπου αναφέρεται πως η δεξιά χορωδία πέρασε από τις βαθμίδες της πόλης του Δαβίδ και στο βιβλίο των Ψαλμών οι ψαλμοί 120-134 έχουν την επικεφαλίδα “Ωδές των Αναβαθμών”. Οι ψαλμοί αυτοί ονομάστηκαν έτσι γιατί ψάλλονταν στις σκάλες του Ναού. Ο Goulder στο άρθρο του «The Songs of Ascents and Nehemiah» προσπαθεί να αποδείξει αυτήν ακριβώς την σύνδεση. Αρχικά, ισχυρίζεται πως όλες οι ωδές των Αναβαθμών σχετίζονται μεταξύ τους, πως είναι γραμμένες από τον ίδιο συγγραφέα και ότι σχετίζονται με το βιβλίο του Νεεμία. Μάλιστα, ξεχωρίζει ιδιαίτερα ως πιθανούς ψαλμούς για την ημέρα των εγκαινίων τους ψαλμούς 133 και 134.¹³⁴

Σε παρόμοια έρευνα οι Amzallag και Avriel ξεχωρίζουν τον ψαλμό 122 ως τον πιο πιθανό για την ημέρα των εγκαινίων.¹³⁵ Τα στοιχεία που μας οδηγούν σε αυτό το συμπέρασμα είναι τόσο η θεματική και δομική αντιστοιχία του Ψαλμού 122 με το 12^ο κεφάλαιο του Νεεμία, όσο και η σύνθετη αντιφωνία του (complex antiphony).¹³⁶ Η σύνθετη αντιφωνία αφορά στο τρίτο νόημα που αναδύεται από την πλέξη των δύο φωνών και εδώ έχει διπλή λειτουργία καθώς εφαρμόζεται και ηχητικά αλλά και ποιητικά/λογοτεχνικά στο κείμενο του ψαλμού. Αντιφωνία εντοπίζουμε και στην αντίστοιχη τελετή στα εγκαίνια του Ναού, μερικά χρόνια πριν την ανοικοδόμηση των τειχών, όπου η περιγραφή γίνεται με αρκετά παρόμοια γραφή (Εσδρας 3:10-13).

Μελετώντας αναλυτικότερα την αντιστοιχία των δύο κειμένων (Νεεμίας 12 και Ψαλμός 122) παρατηρούμε τη συσχέτιση των εδαφίων 1-4 του ψαλμού με τα εδάφια 27-32 του Νεεμία, τα οποία φαίνεται να εκτίθενται με την ίδια σειρά. Ο ψαλμός ξεκινάει επίσης με το κάλεσμα των Λευιτών να πορευθούν προς την Ιερουσαλήμ (εδ. 1), στη συνέχεια γίνεται η συγκέντρωσή τους (εδ. 2), έπειτα αναφέρεται το γεγονός το οποίο γιορτάζεται (εδ. 3) και τέλος η αντιφωνική τελετή (εδ. 4).¹³⁷ Μάλιστα, οι συγγραφείς του άρθρου αναφέρουν πως τα πρώτα πέντε εδάφια του ψαλμού, τραγουδήθηκαν από τη

¹³² נִשְׁמְעוּ וְנִשְׁמְעוּ = και οι ψαλτωδοί ύψωσαν τη φωνή τους (Νε. 12: 42). וְנִשְׁמְעוּ וְנִשְׁמְעוּ וְנִשְׁמְעוּ = τότε, ως ἤχησαν οἱ σαλπικταὶ καὶ οἱ ψαλτωδοὶ ὁμοῦ μιᾶ φωνῆ, ὕμνουῦντες καὶ δοξολογοῦντες τὸν Κύριον, καὶ καθὼς ὕψωσαν τὴν φωνὴν διὰ σαλπίγγων καὶ κυμβάλων καὶ ὀργάνων μουσικῶν, καὶ ὕμνουν τὸν Κύριον (Β΄ Χρ. 5:13).

¹³³ Kleinig, *The Lords Song*, σ. 87

¹³⁴ Michael Douglas Goulder, “The Songs of Ascents and Nehemiah”, *Journal for the Study of the Old Testament* 22/75 (1997). <https://shorturl.at/qFu7z> (19/10/2023).

¹³⁵ Ο ψαλμός 122 ανήκει στις Ωδές των Αναβαθμών (μάλιστα, έχει ως επικεφαλίδα «Ωδή των Αναβαθμών του Δαβίδ») και αποτελείται από 9 εδάφια.

¹³⁶ Amzallag & Avriel, “Psalm 122”, σ. 46.

¹³⁷ Ό.π., σ. 54.

δεξιά χορωδία και τα εδάφια 6-9 από την αριστερή.¹³⁸ Παρόλα αυτά, οι ισχυρισμοί αυτοί δεν είναι παρά πιθανά ενδεχόμενα τα οποία δεν μπορούμε θεωρήσουμε σίγουρα.

Γενικότερα όμως, την τελετή χαρακτηριζόταν από μια γιορτινή ατμόσφαιρα και το αίσθημα, της χαράς και της ευτυχίας στο λαό (η λέξη ευφροσύνη αναφέρεται στο κείμενο έξι φορές). Η μουσική ήταν αρκετά πιο διαπεραστική και δυνατή σε σύγκριση με αυτή που έχουμε συνηθίσει σήμερα και γενικότερα όλη η γιορτή είχε έντονο το στοιχείο της κυκλικότητας, είχε στερεοφωνική διάσταση και αντιφωνική συμμετρία. Ολόκληρη η διαδικασία της πομπής και ο τρόπος οργάνωσής της, έγινε με αξιέπαινη τάξη και διαχείριση για τα δεδομένα της εποχής. Ο Clines περιγράφει όλη την ιεροτελεστία των εγκαινίων ως μια ταινία με πολλούς πρωταγωνιστές, μεγαλειώδη σκηνικά και στερεοφωνικό ήχο.¹³⁹ Επίσης, οι μακροσκελείς λίστες μέσα στο βιβλίο με τα ονόματα των ανθρώπων που συμμετείχαν στα εγκαινία, μας θυμίζουν τους τίτλους τέλους των ταινιών όπου αναφέρονται οι συντελεστές που έπαιξαν σημαντικό ρόλο για τη δημιουργία της· έτσι και τα άτομα που αναφερθήκαν, συνέλαβαν στο έργο της ανοικοδόμησης των τειχών και στη γιορτή των εγκαινίων.

¹³⁸ Ο.π., σ. 56.

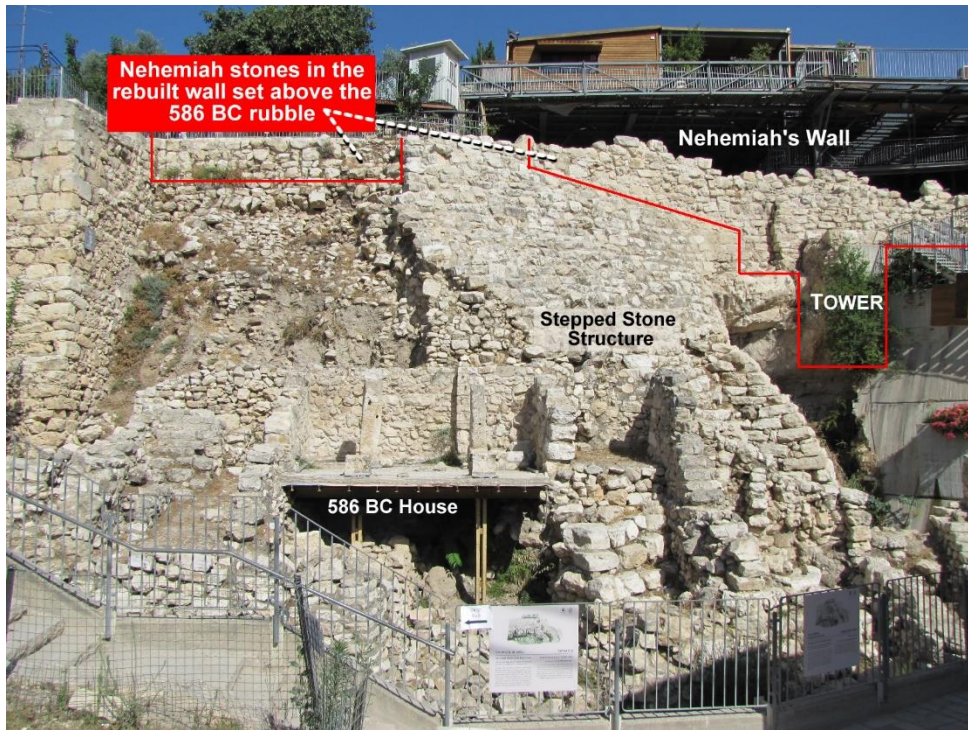
¹³⁹ David John Alfred Clines, *Ezra, Nehemiah, Esther* (U.S.A.: W.B. Eerdmans, 1984), σ. 230. https://www.google.gr/books/edition/Ezra_Nehemiah_Esther/4uZtOgAACAAJ?hl=el (12/12/2023).

6.5. Χάρτες/Φωτογραφίες των τειχών



Εικόνα 7 και 8. Σημεία των τειχών της Ιερουσαλήμ σε φωτογραφίες από τα τείχη όπως είναι σήμερα [Πηγή: <https://t.ly/PIGRG> (με την ευγενική παραχώρηση του καθηγητή Galyn Wiemers)].



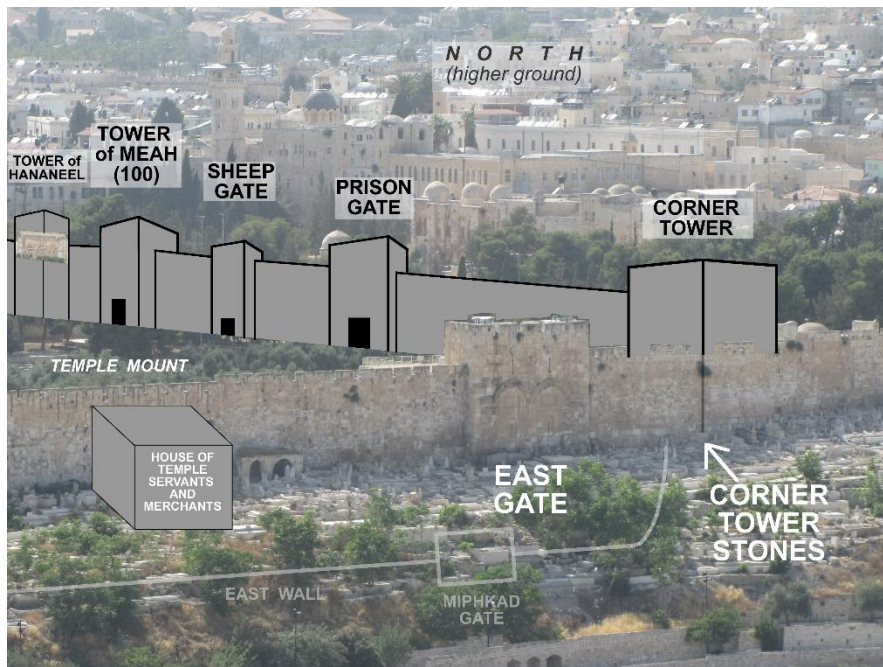


Εικόνα 9 και 10. Πάνω σημεία των τειχών της Ιερουσαλήμ που έχουν απομείνει από την εποχή του Νεεμία, κάτω τμήματα των τειχών και τα ονόματα των κτιστών τους όπως αναφέρονται στο 3^ο κεφάλαιο του Νεεμία [Πηγή: <https://t.ly/PiGRC> (με την ευγενική παραχώρηση του καθηγητή Galyn Wiemers)].





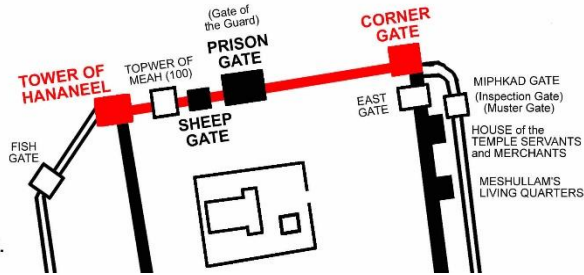
Εικόνα 11 και 12. Πάνω η Ανατολική Πύλη, κάτω αναπαράσταση των ολοκληρωμένων τειχών [Πηγή: <https://t.ly/PiGRC> (με την ευγενική παραχώρηση του καθηγητή Galyn Wiemers)].



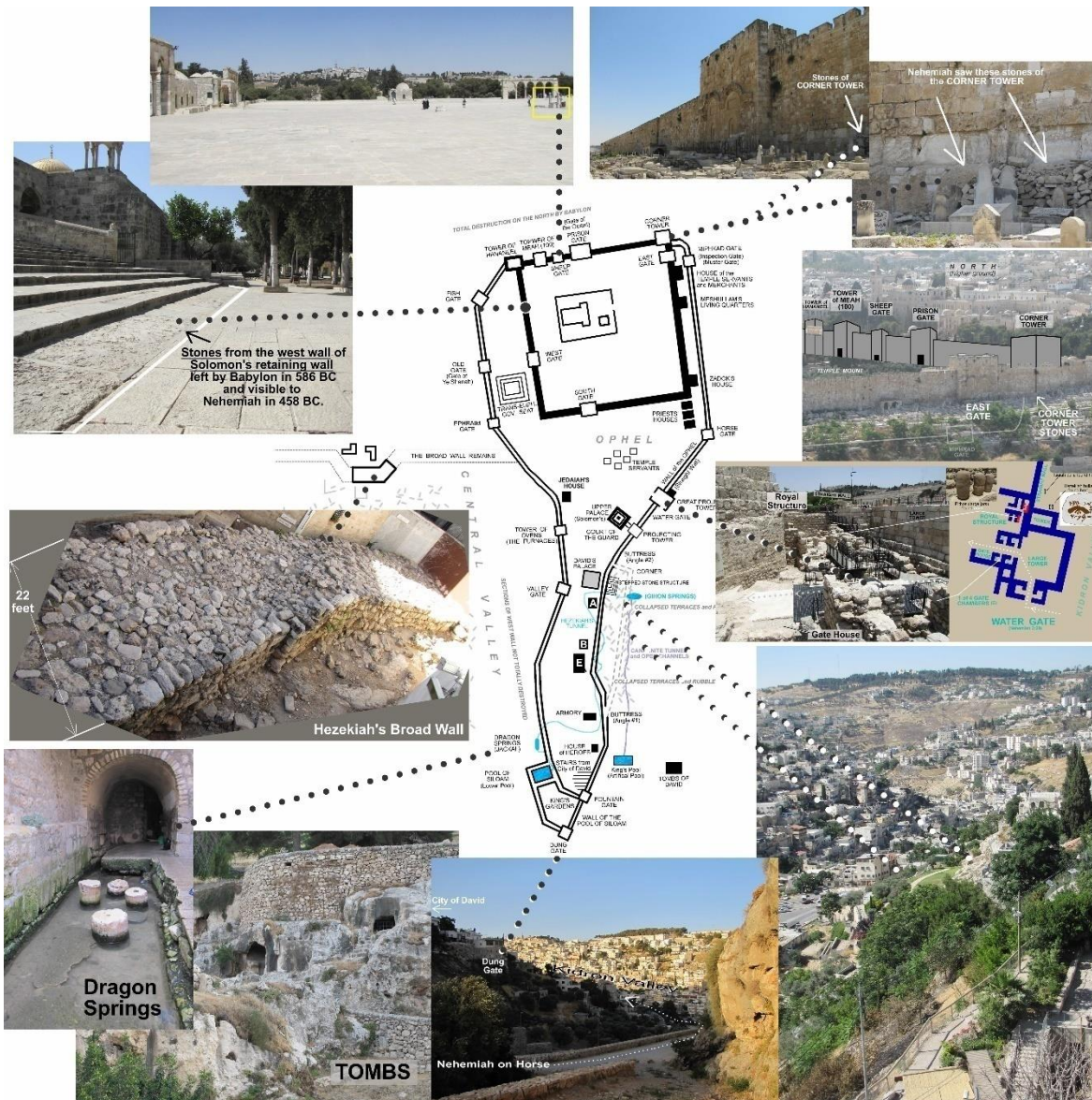
JEREMIAH 31:38

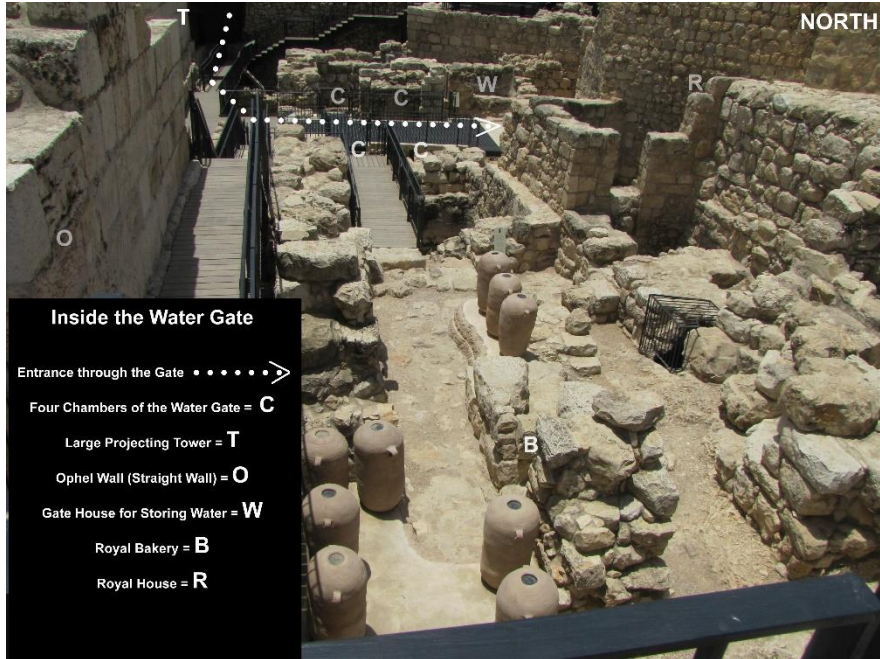
“Behold, the days are coming, declares the Lord, when the city shall be rebuilt for the Lord from the **Tower of Hananel** to the **Corner Gate**.”

The most destroyed and most vulnerable of the walls of Jerusalem will forever be secure.

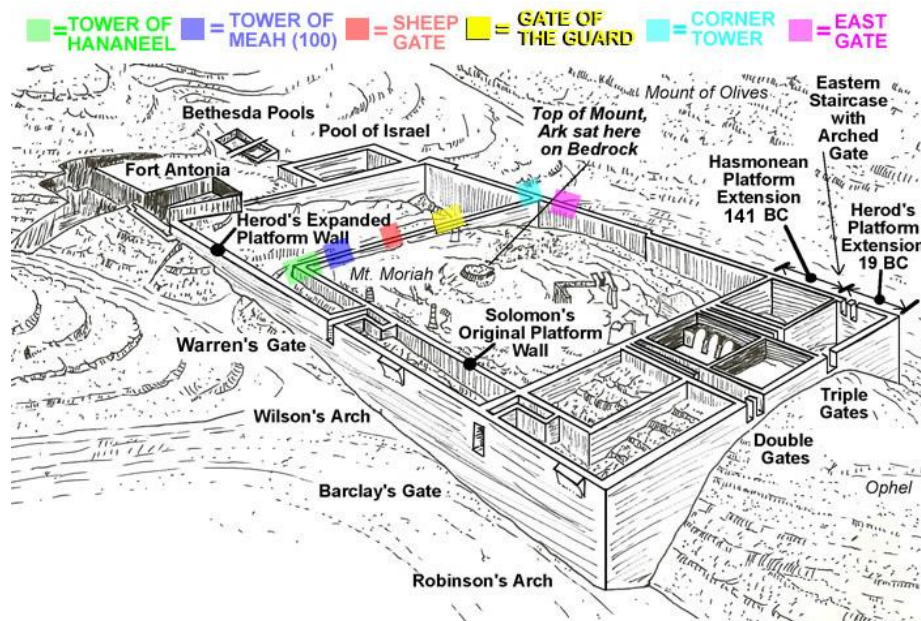


Εικόνα 13 και 14. Πάνω το βόρειο μέρος των τειχών, κάτω χάρτης των τειχών και κολάζ εικόνων που αντιστοιχούν σε σημερινές φωτογραφίες [Πηγή: <https://t.ly/PiGRC> (με την ευγενική παραχώρηση του καθηγητή Galyn Wiemers)].

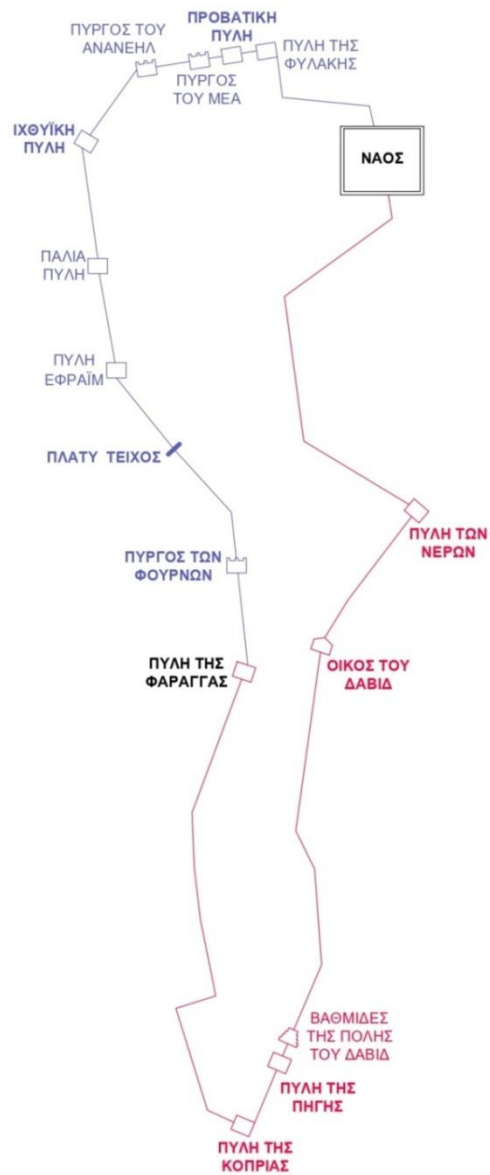




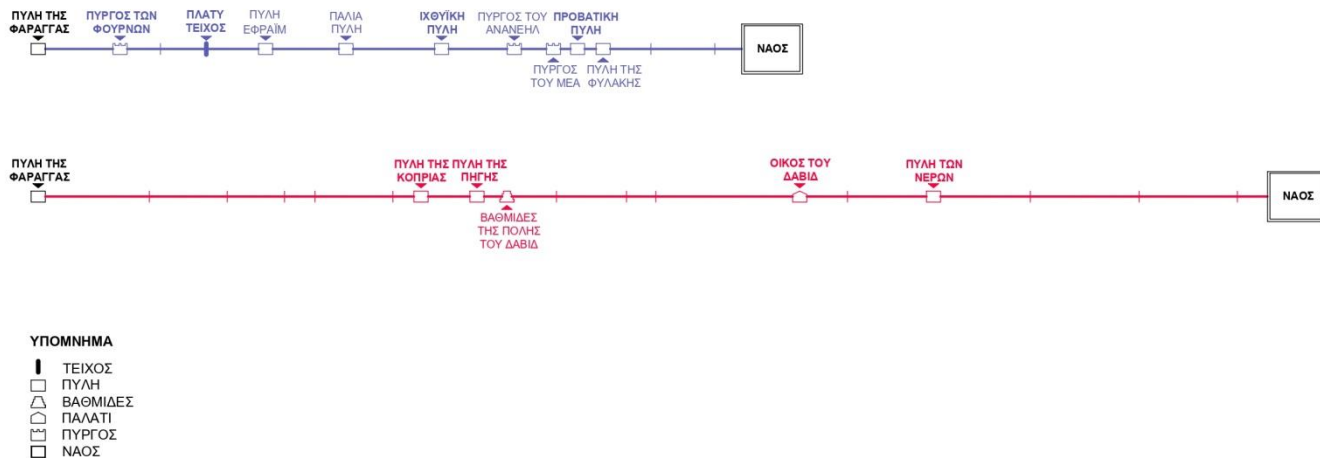
Εικόνα 15 και 16. Πάνω η Πύλη των Νερών, κάτω χάρτης του Ναού με τις πύλες και τους πύργους που τον περικυκλώνουν [Πηγή: <https://t.ly/PiGRC> (με την ευγενική παραχώρηση του καθηγητή Galyn Wiemers)].



Solomon's Original Square Platform surrounded by Herod's Expanded Platform extending to the north, west, south which covered the locations of Nehemiah's gates on northside



Εικόνα 18. Από την εικόνα 17 αφαιρέθηκαν τα επιπλέον στοιχεία και δημιουργήθηκε νέο σκαρίφημα μόνο με τα σημεία που αναφέρονται στο 12^ο κεφάλαιο του Νεεμιά. Με το κόκκινο χρώμα η δεξιά χρωδιά και με το μπλε η αριστερή.



Εικόνα 19. Απεικόνιση της εικόνας 18 σε οριζόντια διάταξη όπου παρατηρείται η ταυτόχρονη πορεία των δύο χωρωδιών. Το σκαρίφημα αυτό αποτελεί και τη γραφική παρτιτούρα του τελικού έργου.

7. Η πρώτη αφηγηματικότητα στο Βωβό κινηματογράφο¹⁴⁰

Ο Κινηματογράφος είναι η πιο νέα από όλες τις τέχνες, γεννημένη μέσα από μία αυστηρή τεχνική μηχανικής αναπαράστασης και απόδοσης της πραγματικότητας.¹⁴¹ Ο βωβός κινηματογράφος ξεκίνησε τις επίσημες παραστάσεις στη Γαλλία, το 1895 με την πρώτη δημόσια προβολή από τους αδελφούς Λυμιέρ.¹⁴² Στα πρωταρχικά βήματα βέβαια, ο κινηματογράφος αποτελούσε απλά ένα μέσο απόδοσης και απεικόνισης της πραγματικότητας και αργότερα, με την προσθήκη διαφόρων κινηματογραφικών τεχνικών και του μοντάζ, έλαβε πιο αφηγηματική μορφή.¹⁴³ Μισό αιώνα μετά την ανακάλυψη των αδελφών Λυμιέρ δεν υπάρχουν πλέον σοβαρές αμφισβητήσεις για το αν ο κινηματογράφος αποτελεί τέχνη.¹⁴⁴ Αρκετά σημαντικό ρόλο σε αυτή την περίοδο είχαν οι συμβολές δύο σπουδαίων ανθρώπων για τον κινηματογράφο, του D. W. Griffith και του Sergei Eisenstein. Αυτοί εισήγαγαν καινοτόμες μεθόδους έκφρασης που άνοιξαν νέους δρόμους αφηγηματικότητας και δημιουργίας οι οποίες χρησιμοποιούνται μέχρι και σήμερα.

7.1 Τεχνικά χαρακτηριστικά και χαρακτηριστικά μοντάζ

Για πολύ καιρό τα πλάνα των ταινιών ήταν εντελώς ακίνητα, με την κάμερα να βρίσκεται στημένη σε μια σταθερή θέση κάθε φορά. Το πλάνο είχε την φιλοσοφία ενός κάδρου όπου τα σκηνικά και οι ηθοποιοί λειτουργούσαν όπως και σε μία θεατρική παράσταση με αποτέλεσμα το καδράρισμα της κινούμενης εικόνας να μην έχει ιδιαίτερη ρεαλιστικότητα.¹⁴⁵ Ωστόσο, εντελώς τυχαία το 1896, ανακαλύφθηκε από ένα οπερατέρ των Λυμιέρ το “τράβελινγκ”,¹⁴⁶ καθώς ο οπερατέρ τοποθέτησε τη μηχανή του σε μια γόνδολα στη Βενετία και παρατήρησε την κίνηση που κατέγραψε η κάμερά του. Τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1900, ο George Albert Smith χρησιμοποίησε επίσημα την αλλαγή θέσης της κάμερας μέσα στην ίδια σκηνή. Μετέπειτα, παρατηρούμε συχνές εναλλαγές γενικού στατικού πλάνου με πλάνο τράβελινγκ και σταδιακά η κάμερα έγινε ευκίνητη όπως το ανθρώπινο μάτι.¹⁴⁷

Όσον αφορά στους τύπους λήψεων στο βωβό κινηματογράφο, ισχύει η κυριάρχηση του μεσαίου πλάνου, δηλαδή λήψεις όπως το *Medium Close Up* (MCU), το *Medium Shot* (MS) και *Medium Long Shot* (MLS),

¹⁴⁰ Martin Marcel, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, μετάφραση: Ευγενία Χατζίκου (Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος, 1978).

¹⁴¹ *Ο.π.*, σ. 13.

¹⁴² Οι Λουί και Ογκίστ Λυμιέρ είναι γνωστοί για την ανάπτυξη του κινηματογράφου και τη δημιουργία της πρώτης κινηματογραφικής μηχανής.

¹⁴³ Marcel, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, σ. 16.

¹⁴⁴ Σύμφωνα με τον Georges Méliès «τέχνη υπάρχει εφόσον υπάρχει πρωτότυπη (έστω και ενστικτώδης) δημιουργία». Γι' αυτό και θεωρήθηκε από πολλούς ο εφευρέτης του κινηματογραφικού θεάματος και ο δημιουργός της ‘Εβδομης Τέχνης’.

¹⁴⁵ Marcel, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, σ. 36, 43.

¹⁴⁶ “Τράβελινγκ” είναι η κίνηση της κάμερας στη διάρκεια των πλάνων.

¹⁴⁷ Marcel, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, σ. 36.

ενώ πιο σπάνια γίνεται χρήση του ευρύ πλάνου.¹⁴⁸ Τα πλάνα αυτά αποτελούν σημαντικά εργαλεία για τη δημιουργία οπτικής αφήγησης, παρέχοντας μια ποικιλία πληροφοριών που βοηθούν στην κατανόηση της ιστορίας και των χαρακτήρων.¹⁴⁹

Επίσης συχνά, συναντάμε τεχνικές επεξεργασίας μοντάζ όπως το *Fade* (fade in και fade out), *Wipe transitions* και *Superimposition transitions*. Στο fade υπάρχει συχνά ένας 'κύκλος' στην οθόνη που είτε ανοίγει από το κέντρο της οθόνης και μεγεθύνεται εισάγοντας νέο πλάνο (fade in), είτε ο κύκλος εξασθενεί και μειώνεται κάνοντας την οθόνη μαύρη (fadeout). Το wipe transition αφορά στη τεχνική μετάβασης από το ένα πλάνο στο άλλο, και αυτή την εποχή η μετάβαση γινόταν κυρίως δεξιόστροφα¹⁵⁰. Superimposition transition ή double exposure είναι η τεχνική μοντάζ, όπου το ένα πλάνο εμφανίζεται πιο θολά πάνω στο άλλο. Αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται για να δημιουργηθεί μια σύνθετη εικόνα, στην οποία δύο ή περισσότερες σκηνές είναι ορατές ταυτόχρονα. Είναι ένα από τα παλαιότερα κινηματογραφικά εφέ, που επιτρέπουν την ένθεση μίας εικόνας πάνω σε άλλη και συνήθως χρησιμοποιείται για να δοθεί η αίσθηση της ταυτόχρονης παρουσίας δύο διαφορετικών θεμάτων. Ο Georges Méliès και ο D.W. Griffith ήταν από τους πρώτους που έκαναν χρήση αυτού του εφέ.¹⁵¹

Παρόλα αυτά, δεν υπήρχε ακόμη η δυνατότητα του ενσωματωμένου ήχου στις σκηνές και έτσι δημιουργήθηκαν οι τίτλοι διαλόγου ή *Intertitles*. Πρόκειται για τα κείμενα που παρεμβάλλονται μεταξύ των σκηνών και έχουν σκοπό να μεταφέρουν πληροφορίες που δεν μπορούν να δοθούν μέσω της οπτικής αφήγησης ή απλά να προσθέσουν πληροφορίες στο οπτικό ερέθισμα. Αυτά τα κείμενα παίζουν κρίσιμο ρόλο, καθώς αναπληρώνουν την έλλειψη διαλόγων και άλλων ήχων, παρέχουν συνοχή στην αφήγηση και δημιουργούν γέφυρες μεταξύ σκηνών.¹⁵²

Η ταχύτητα προβολής κυμαινόταν κυρίως στα 16 καρέ ανά δευτερόλεπτο (fps), τουλάχιστον μέχρι το 1920.¹⁵³ Η ταχύτητα αυτή είναι αρκετά μικρότερη από την τυπική ταχύτητα του σύγχρονου κινηματογράφου, δηλαδή τα 24 fps. Το γεγονός αυτό επηρέασε τον τρόπο αφήγησης των ιστοριών γιατί έκανε τη δράση να φαίνεται πιο γρήγορη σε περίπτωση προβολής με χαμηλότερη ταχύτητα (αυτή η τεχνική χρησιμοποιούνταν συνήθως στα δράματα και στις κωμωδίες), ενώ σε περιπτώσεις αυξημένης ταχύτητας έκανε τη σκηνή να φαίνεται πιο αργή και μελαγχολική (χρήση σε ταινίες δράματος). Συχνά,

¹⁴⁸ MSU είναι το μεσαίο κοντινό πλάνο που καδράρει τον χαρακτήρα από το στήθος και πάνω, το MS είναι το μεσαίο πλάνο που καδράρει τους χαρακτήρες από τη μέση και πάνω και τέλος το MLS είναι το μεσαίο μακρινό πλάνο που καδράρει τον χαρακτήρα από τα γόνατα και πάνω.

¹⁴⁹ Agustinus Dwi Nugroho, "The Artist: Silent Technique in Film Form", *International Journal of Creative and Arts Studies* 3/1 (2016), σ. 9-19: 13. <https://shorturl.at/SYZen> (29/4/2024).

¹⁵⁰ Ό.π.

¹⁵¹ David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill Companies, 2008). σ. 311. <https://shorturl.at/LuETU> (3/5/2024).

¹⁵² Nugroho, "The Artist: Silent Technique in Film Form", σ. 9.

¹⁵³ Nicholas Brown, "Electroacoustic Composition and Silent Film", σε *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*, επιμ. Ruth Barton & Simon Trezise (New York: Routledge, 2019), σ. 187-197: 186. <https://shorturl.at/QL7ji> (29/4/2024).

βλέπουμε επίσης στις κωμωδίες να γίνεται χρήση ασυνήθιστων ταχυτήτων που εξυπηρετούσαν το σκοπό της κωμωδίας.¹⁵⁴

Οι πειραματισμοί με την χειροκίνητη κάμερα και το φιλμ, επέτρεψαν και την αργή κίνηση των σκηνών (*Slow motion*). Με το *slow motion* οι παραγωγοί μπορούσαν να αποδώσουν συγκεκριμένες συναισθηματικές αντιδράσεις στο κοινό και να προσθέσουν επιπλέον νόημα στις σκηνές τους. Ο D.W. Griffith έκανε χρήση του *slow motion* σε δύο ταινίες σταθμούς για την ιστορία του κινηματογράφου, τη “Γέννηση ενός Έθνους” (*The Birth of a Nation*, 1915) και τη “Μισαλλοδοξία” (*Intolerance*, 1916). Στη μεν πρώτη για να βελτιώσει τις σκηνές μάχης, ώστε να γίνουν πιο ρεαλιστικές και δραματικές και στη δεύτερη για να τονίσει το συναισθηματικό βάθος ορισμένων σκηνών.¹⁵⁵

Άλλες τεχνικές που χρησιμοποιούσαν οι κινηματογραφιστές για να δημιουργήσουν διάφορα εφέ και οπτικές ψευδαισθήσεις που ξεγελούσαν το μάτι ήταν οι αλλαγές στη κλίμακα της κάμερας, η κατασκευή και χρήση μακετών και τα ζωγραφισμένα σκηνικά (*trompe-l'œil*) ή χρωματισμό ολόκληρης της οθόνης του φιλμ.¹⁵⁶

7.2 Αποχρώσεις της κινηματογραφικής οθόνης

Σύμφωνα με τον Usai σχεδόν το 85% των βωβών ταινιών περιέχουν κάποια χρωματική απόχρωση (*tinging*) ή τόνωση του φιλμ (*toning*). Το παλαιότερο εγχειρίδιο που περιέχει οδηγίες για έγχρωμη απεικόνιση ταινιών, είναι ίσως το βιβλίο “*Tinting and Toning of Eastman Positive Motion Picture Film*” που γράφτηκε το 1918,¹⁵⁷ ωστόσο, η πρώτη έγχρωμη ταινία εντοπίζεται σχεδόν 20 χρόνια πριν, το 1897 με τίτλο *Les Dernières Cartouches* (Οι Τελευταίες Σφαίρες) των αδελφών Λυμιέρ.¹⁵⁸

Αρχικά, υπήρχε μια βάση όπου οι αποχρώσεις της οθόνης συνδυάζονταν με τις ειδικές περιπτώσεις κάθε φορά. Για παράδειγμα, το μπλε χρώμα χρησιμοποιούταν για να προσομοιώσει το σκοτάδι της νύχτας το κόκκινο για να αποδώσει τη φωτιά ή τις σκηνές πάθους, το κίτρινο για την ένδειξη του φωτός, το πράσινο για τη ζωή στην εξοχή κ.ο.κ.¹⁵⁹

Η ταινία “Μισαλλοδοξία” του Griffith αποτελεί αρκετά χαρακτηριστικό παράδειγμα χρήσης των διαφορετικών αποχρώσεων. Στην ταινία αυτή διαδραματίζονται τέσσερις ξεχωριστές αλλά παράλληλες ιστορίες, οι οποίες τοποθετούνται σε διαφορετικές εποχές. Για να αποφευχθεί η σύγχυση, να βοηθήσει το κοινό στην εύκολη κατανόηση της σύνθετης αφηγηματικής δομής, αλλά και να αποδώσει τη

¹⁵⁴ INTI Audiovisual, “Silent Cinema: History, Characteristics, and Notable Figures”, <https://intiaudiovisual.com/en/silent-cinema/> (10/6/2024).

¹⁵⁵ Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship* 3rd ed. (London: BloomburyBrithishPublishinh Plc, 2019), σ. 182. <https://shorturl.at/Rz8iw> (23/5/2024).

¹⁵⁶ Richard Abel, *Silent Film* (London: New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1996), σ. 21-22. <https://shorturl.at/OdFci> (23/5/2024).

¹⁵⁷ Kodak Eastman, *Tinting and Toning of Eastman Positive Motion Picture Film* (New York: Good Press, 1918). <https://tinyurl.com/mfta2cnm> (23/5/2024).

¹⁵⁸ Usai, *Silent Cinema*, σ. 22-23.

¹⁵⁹ Ό.π., σ. 21-2.

διαφορετική διάθεσή των ιστοριών, ο Griffith χρησιμοποίησε ξεχωριστές χρωματιστές παλέτες για την κάθε εποχή/ιστορία. Χρονολογικά, η πρώτη ιστορία είναι η Βαβυλωνιακή (539 π.Χ.), η οποία έχει ζωντανές αποχρώσεις χρυσού και κόκκινου (golden amber), η δεύτερη, η Ιουδαϊκή (27 μ.Χ.) έχει γήινους μπλε τόνους (blue int), η τρίτη που αφορά σε μια Γαλλική ιστορία (1972 μ.Χ.) έχει ζεστά, παστέλ χρώματα (sepia tint) και τέλος η πιο σύγχρονη ιστορία (1914 μ.Χ.) απεικονίζεται σε πράσινες αποχρώσεις (gray-green tint).¹⁶⁰

7.3 Οι 5 τύποι μοντάζ του Sergei Eisenstein

Στα τέλη 19ου αιώνα εμφανίζεται στις τέχνες το πρώιμο κίνημα του μοντερνισμού, το οποίο αμφισβητεί τα παραδοσιακά αισθητικά και κοινωνικά πρότυπα. Το κίνημα εκφράστηκε αρχικά στη λογοτεχνία, τη μουσική, την αρχιτεκτονική, και τις εικαστικές τέχνες και μερικά χρόνια αργότερα, επεκτάθηκε και στον κινηματογράφο. Ένα προϊόν του μοντερνιστικού τρόπου σκέψης στον κόσμο του κινηματογράφου είναι το Σοβιετικό μοντάζ.¹⁶¹ Χαρακτηριστικά του είναι η μη γραμμική αφήγηση και η συσχέτιση δύο εικόνων - συχνά άσχετων μεταξύ τους - για την εξαγωγή ενός τρίτου νοήματος.¹⁶²

Ο Sergei Eisenstein (1898-1948) υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες της Σοβιετικής Σχολής και μαζί με τον Lev Kuleshov (1899-1870) αποτέλεσαν πυλώνες για την εξέλιξη του μοντάζ και κατ' επέκταση της πρωτοπορίας στον παγκόσμιο κινηματογράφο.¹⁶³ Ο Eisenstein οργάνωσε αυτόν το νέο τρόπο μοντάζ και κατέληξε σε πέντε τύπους μοντάζ όπου ο κάθε ένας έχει διαφορετικό τρόπο να συνδέει δύο ή και περισσότερα πλάνα. Οι πέντε τύποι μοντάζ του Eisenstein είναι το Μετρικό, το Ρυθμικό, το Τονικό, το Υπερτονικό και το Διανοητικό/Ιδεολογικό.¹⁶⁴ Αμέσως αντιλαμβανόμαστε, πως οι τίτλοι αυτοί παραπέμπουν και σε μουσικούς όρους και αυτός υπήρξε ένας σημαντικός λόγος για την επιλογή και την εφαρμογή των μεθόδων αυτών στη τελική ταινία.

Οι μέθοδοι εξελίσσονται σταδιακά από απλές σε πιο σύνθετες και περίπλοκες. Αρχικά, έχουμε τα μετρικά μοντάζ όπου το χαρακτηριστικό του στοιχείο είναι η ισότιμη χρονική διάρκεια μεταξύ των πλάνων, έτσι, κάθε λήψη ενώνεται με τις υπόλοιπες ανεξάρτητα με το περιεχόμενο της κάθε λήψης. Όταν μάλιστα, οι λήψεις αυτές διαρκούν μερικά δευτερόλεπτα το αποτέλεσμα είναι η αύξηση του ρυθμού και της έντασης της αφήγησης.¹⁶⁵ Στο ρυθμικό μοντάζ το κόψιμο των σκηνών γίνεται σύμφωνα με την φυσική ροή και την κίνηση μέσα στο κάδρο ανεξαρτήτως της χρονικής διάρκειας και η σχέση

¹⁶⁰ Filmsite, "Filmsite Movie Review Intolerance (1916)", σ. 1. <https://www.filmsite.org/into.html> (20/5/2024).

¹⁶¹ Chynthia Wijaya, "Poetic Documentary Mode In The Era Of Media Convergence: Essay on Man With A Moving Camera And Samsara", (2018), σ. 3. <https://shorturl.at/8mSL6> (20/5/2024).

¹⁶² Judith Aston & Sandra Gaudenzi, "Interactive documentary: setting the field", *Studies in Documentary Film* 6/2, (2012), σ. 125-139: 126. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/sdf.6.2.125_1 (20/5/2024).

¹⁶³ Mark Joyce, "The Soviet montage cinema of the 1920s", στο *Introduction to Film Studies* (New York: Routledge, 2012), σ. 453-5. <https://tinyurl.com/mr2zfsnz> (22/5/2024).

¹⁶⁴ Greg Smith, "Moving Explosions: Metaphors of Emotion in Sergei Eisenstein's Writings", *Quarterly Review of Film and Video* 21/4 (2004), σ. 303-315. <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10509200490446196> (20/5/2024).

¹⁶⁵ Ο.π., σ. 311.

ανάμεσα στα μήκη των πλάνων γίνεται πιο ευέλικτη.¹⁶⁶ Ο ίδιος ο ρυθμός γεννιέται από τη διαδοχή των πλάνων σύμφωνα με τις σχέσεις διάρκειας τους ή με βάση τη μουσική που τα συνοδεύει.¹⁶⁷ Είναι αλήθεια ότι ο θεατής, στις περιπτώσεις μετρικού και ρυθμικού μοντάζ, δεν μπορεί πάντα να διακρίνει τις σχέσεις διάρκειας (ή και άλλες λεπτομέρειες του μοντάζ) δεδομένου ότι δεν έχει κανένα σύστημα επιστημονικών αναφορών στη διάθεση του κατά την προβολή. Ωστόσο, τα στοιχεία και οι λεπτομέρειες αυτές είναι που δημιουργούν τις ιδιαίτερες εντυπώσεις στο θεατή.¹⁶⁸

Το τονικό μοντάζ είναι ένα είδος με έντονα συγκινησιακά στοιχεία. Εδώ η τοποθέτηση των λήψεων γίνεται ανάλογα με τον ατμοσφαιρικό “τόνο” του πλάνου· ο τόνος μπορεί να είναι ένα στοιχείο εικονικό με χαρακτηριστικά όπως η φωτιστική ένταση, ο καιρός, τα κοινά αντικείμενα, κοινά σχήματα ή και ακουστικό, το οποίο εντοπίζεται και στα δύο πλάνα με αποτέλεσμα να τα συνδέει τονικά.¹⁶⁹ Το υπερτονικό μοντάζ αποτελεί ένα συνονθύλευμα όλων των παραπάνω ειδών και συνδέει ταυτόχρονα το μέτρο, τον ρυθμό και τον τόνο των σκηνών δημιουργώντας έτσι έναν υπέρ-τονο. Στο είδος αυτό έχουμε σκηνές που διαδραματίζονται στον ίδιο χώρο, ωστόσο διαφοροποιούνται εννοιολογικά μεταξύ τους και έτσι όταν συνδέονται, σχηματίζονται νέα νοήματα. Για το λόγο αυτό ονομάζεται και συνειρμικό.¹⁷⁰ Τέλος, έχουμε το διανοητικό/ιδεολογικό είδος όπου γίνεται συνδυασμός δύο ή περισσότερων σκηνών που όμως δεν έχουν καμία σχέση μεταξύ τους, ούτε βρίσκονται στον ίδιο χώρο όπως συνέβαινε στο υπερτονικό. Τα διανοητικά είναι το πιο σύνθετο από όλα τα είδη καθώς συνδυάζει το επίπεδο συναισθηματισμού με τη σκεπτόμενη συνείδηση και παράγει νέα νοήματα από εντελώς διαφορετικές σκηνές.¹⁷¹

«Η συνειδητά δημιουργική θέση σχετικά με το φαινόμενο της αναπαράστασης αρχίζει τη στιγμή όπου η ανεξάρτητη συνύπαρξη των φαινομένων χαλά και στη θέση της τοποθετείται ένας αιτιατός συσχετισμός των στοιχείων της που υπαγορεύτηκαν από τη στάση σχετικά με το φαινόμενο, στάση υπαγορευμένη απ’ τον ψυχικό κόσμο του δημιουργού» (Sergei Eisenstein).¹⁷²

7.4 Ποιητικό Ντοκιμαντέρ και City Symphonies

Ένα είδος *avant-garde* ντοκιμαντέρ που αναπτύχθηκε στα τέλη του 1910 και είναι επίσης αποτέλεσμα της μοντερνιστικής σκέψης, λέγεται *City Symphonies*.¹⁷³ Η αισθητική του πηγάζει από το γαλλικό ιμπρεσιονισμό και συνδέεται αρκετά με τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τόπου και χρόνου. Όπως ακριβώς συμβαίνει και με τους ιμπρεσιονιστικούς πίνακες, που δίνουν την εντύπωση ότι απεικονίζουν

¹⁶⁶ Ό.π., σ. 303.

¹⁶⁷ Marcel, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, σ. 184.

¹⁶⁸ Ό.π., σ. 190.

¹⁶⁹ Smith, “Moving Explosions”, σ. 310.

¹⁷⁰ Ό.π., σ. 312. Marcel, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, σ. 188.

¹⁷¹ Ό.π., σ. 312, 314.

¹⁷² Marcel, *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, σ. 186.

¹⁷³ Κάποια δείγματα υπήρχαν βέβαια ήδη από τη δεκαετία 1895-1905, με πλάνα από πολυσύχναστους δρόμους στη Νέα Υόρκη και τη λειτουργία μηχανών. Jon Gartenberg, “NY, NY: A Century of City Symphony Films”, *The Journal of Cinema and Media* 55/2 (2014), σ. 248-276: 248. <https://muse.jhu.edu/article/557744> (29/5/2024).

μια κινούμενη εικόνα, έτσι και στον κινηματογράφο του είδους αυτού, γίνεται απεικόνιση από αναλαμπές της καθημερινής ζωής μιας πόλης και δίνεται έμφαση στις επιφάνειες και στον φωτισμό.¹⁷⁴

Οι κινηματογραφιστές με τις ταινίες αυτού του είδους είτε γιόρταζαν τη βιομηχανική ανάπτυξη, είτε ασκούσαν κριτική στην κοινωνική ανισότητα που αυτή είχε προκαλέσει.¹⁷⁵ Μερικά σημαντικά παραδείγματα City Symphonies είναι οι ταινίες Berlin: Symphony of a Great City (1927), Rain (1929) και London Symphony: A poetic Journey Through the life of a City (2017).

Στο ίδιο μοντερνιστικό πλαίσιο και με αρκετά παρόμοιο στυλ, στη δεκαετία του 1920, προέκυψε μέσα από το κινηματογραφικό κίνημα των City Symphonies και ένα νέο είδος ντοκιμαντέρ, το *Ποιητικό ντοκιμαντέρ*, το οποίο λειτούργησε σαν μια απάντηση ενάντια στο ύφος και το περιεχόμενο των ταινιών μυθοπλασίας.¹⁷⁶ Ωστόσο, παρόλο που ξεκίνησε το 1920, ο πραγματικός όρος «Ποιητικό ντοκιμαντέρ» επινοήθηκε μόλις το 2001 στο βιβλίο του θεωρητικού ντοκιμαντέρ Bill Nichols, “Introduction to Documentary”.¹⁷⁷ Στο βιβλίο του, ο Bill Nichols κατατάσσει το Ποιητικό ντοκιμαντέρ ως ένα από τα έξι είδη ντοκιμαντέρ.

Στο Ποιητικό ντοκιμαντέρ ο κινηματογράφος μέσα από εικόνες της πραγματικότητας, συνδυάζει την τεχνολογία με τις κινηματογραφικές τεχνικές με σκοπό τη γέννηση μιας συναισθηματικής εμπειρίας. Αντί να ακολουθήσει μια πιο παραδοσιακή γραμμή αφήγησης, χρησιμοποιεί ένα συνονθύλευμα όλων των τεχνικών δημιουργίας ταινιών που έχει ως αποτέλεσμα την αφηρημένη και υποκειμενική ερμηνεία του ρεαλισμού· ανασυναρμολογεί δηλαδή θραύσματα και τα μετατρέπει σε αφηρημένες μορφές.¹⁷⁸ Το είδος αυτό ονομάζεται ποιητικό γιατί λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο όπως η ποίηση στη λογοτεχνία, αναμένεται συνεπώς μέσα από το μοντάζ να απεικονίσει μια ποιητική εμπειρία αφήγησης.¹⁷⁹

Μερικά παραδείγματα ποιητικών ντοκιμαντέρ είναι οι ταινίες Man of Aran (1934), Études sur Paris (1928), Drifters (1929) και Man with a Movie Camera (1929). Μάλιστα, η τελευταία θεωρείται από τα πρώτα ποιητικά ντοκιμαντέρ με ταυτόχρονη χρήση σοβιετικού μοντάζ.¹⁸⁰

7. 5 Μοντέρνος Βωβός κινηματογράφος

Γιατί όμως μετά την τεχνολογική εξέλιξη και την έλευση του ήχου στις ταινίες, κάποιιοι κινηματογραφιστές έκαναν παραγωγή βωβών ταινιών; Μερικοί μελετητές υποστηρίζουν πως η αναμόχλευση παλιών κινηματογραφικών στοιχείων στις σύγχρονες παραγωγές θεωρείται πλέον

¹⁷⁴ Betsy A. McLane, *A New History Of Documentary Film*, 3^η έκδ. (Dublin: Bloomsbury Publishing, 2023), σ. 78. <https://tinyurl.com/wh66unvj> (30/5/2024).

¹⁷⁵ Gartenberg, “NY, NY: A Century of City Symphony Films”, σ. 249.

¹⁷⁶ MasterClass, “Guide to Poetic Documentaries: 4 Examples of Poetic Mode”, σ. 3, <https://www.masterclass.com/articles/guide-to-poetic-documentaries> (16/6/2024).

¹⁷⁷ Bill Nichols, *Introduction to documentary*, 2^η έκδ. (Indiana: Indiana University Press, 2010). <https://tinyurl.com/x9477m4p> (18/6/2024).

¹⁷⁸ Aston & Gaudenzi, “Interactive documentary”, σ. 126.

¹⁷⁹ Nichols, *Introduction to documentary*, σ. 144.

¹⁸⁰ “Guide to Poetic Documentaries”, σ. 3.

ξεπερασμένη και παρωχημένη, καθώς είναι συχνό φαινόμενο οι σύγχρονες παραγωγές να επιχειρούν να συνδυάσουν τις δύο εποχές. Αντίθετα, κάποιοι άλλοι πιστεύουν πως ο συνδυασμός των πρώιμων στοιχείων με τις πιο μοντέρνες τεχνικές και προσθήκες, προσφέρει ένα κύρος και αναβαθμίζει την εμπειρία των βωβών ταινιών στον σύγχρονο θεατή. Το ίδιο αναφέρει και ο James Wierzbicki στο άρθρο του “The ‘Silent’ Film in Modern Times” και προσθέτει διάφορους πιθανούς λόγους για την αναγέννηση του βωβού κινηματογράφου. Μερικά παραδείγματα σύγχρονων βωβών ταινιών είναι οι ταινίες *The Artist* (2011), *The Force That Through the Green Fire Fuels the Flower* (2011) και *Blancanieves* (2012).¹⁸¹

Ένα κύμα αναζωπύρωσης του βωβού κινηματογράφου υπάρχει και στο κομμάτι των soundtrack όπου οι συνθέτες είτε συνθέτουν μουσική για σύγχρονες βωβές ταινίες, είτε ‘ξαναγράφουν’ πιο σύγχρονες μουσικές επενδύσεις στις ήδη υπάρχουσες ταινίες.¹⁸² Ο Nicholas Brown στο άρθρο του “Electroacoustic Composition and Silent Film” αναλύει την ικανότητα που έχει η νέα μουσική και ιδιαίτερα η ηλεκτροακουστική να αναβαθμίσει το είδος του βωβού κινηματογράφου στην ευρύτερη κουλτούρα και να αυξήσει την ευαισθητοποίηση του κοινού για την πρώιμη κινηματογραφική κληρονομιά.¹⁸³ Αυτή η ανάμειξη των διαφορετικών στοιχείων από ξεχωριστές εποχές δημιουργεί το λεγόμενο «*retro-modernism*» που είναι ο συνδυασμός πρώιμων και σύγχρονων στοιχείων.¹⁸⁴

¹⁸¹ James Wierzbicki, “The ‘Silent’ Film in Modern Times”, σε *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*, επιμ. Ruth Barton & Simon Trezise (New York: Routledge, 2019), σ. 198-208: 206. <https://shorturl.at/7gWAL> (16/6/2024).

¹⁸² Kevin J. Donnelly, “Music cultizing film: KTL and the new silents”, *New Review of Film and Television Studies* 13/1 (2014), σ. 31–44: 32. <https://doi.org/10.1080/17400309.2014.989019> (16/6/2024).

¹⁸³ Brown, “Electroacoustic Composition and Silent Film”, σ. 188.

¹⁸⁴ Kevin J. Donnelly, “How far can too far go? Radical Approaches to Silent Film Music”, σε *Today’s Sounds for Yesterday’s Films: Making Music for Silent Cinema*, επιμ. Kevin J. Donnelly & Ann-Kristin Wallengren (London: Palgrave Macmillan UK, 2016) σ. 10-25:17. https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137466365_2 (16/5/2024).

8. Ηλεκτροακουστική μουσική

Ο όρος *ηλεκτροακουστική μουσική* ξεκίνησε από τον Γάλλο συνθέτη και τεχνικό ραδιοφώνου Pierre Schaeffer, το 1948, με το έργο του *Cinq etudes de bruits* και αφορούσε στη μουσική που συντίθεται με την βοήθεια της ηλεκτρονικής τεχνολογίας, χρησιμοποιώντας κασέτες, μαγνητοταινίες, ηλεκτρονικούς υπολογιστές κ.α.¹⁸⁵ Στη συνέχεια, το είδος άρχισε να γίνεται γνωστό όλο και πιο πολύ με αποτέλεσμα να ξεπεράσει τα όρια της Ευρώπης. Έτσι, στη δεκαετία του 1950, στο είδος προστίθενται αρκετά στοιχεία και από την έντεχνη μουσική της Ιαπωνίας και της Αμερικής και αργότερα, στην δεκαετία του 1970, η ηλεκτρονική μουσική άρχισε να μπλέκεται και με άλλα είδη όπως η ροκ και η λαϊκή μουσική. Τα μοντέλα για ψηφιακή επεξεργασία ήχου εξελισσόταν όλο και περισσότερο και η διαθεσιμότητα της μαγνητικής ταινίας αυξήθηκε προσφέροντας στους συνθέτες μέσα υψηλότερης ποιότητας και ευχέρεια για τους πειραματισμούς.¹⁸⁶ Μετέπειτα, στην δεκαετία του 1980, εισάγονται οι προσωπικοί υπολογιστές, τα συνθεσάιζερ και τα MIDI.

8.1 Εισαγωγή στην έννοια του Ηχοτοπίου (Soundscape)

Στην ηλεκτροακουστική μουσική, οι συνθέτες χρησιμοποιούν συχνά καταγεγραμμένους ήχους από το περιβάλλον, τους οποίους επεξεργάζονται και ενσωματώνουν στις συνθέσεις τους. Αυτή η προσέγγιση επιτρέπει την ανάδειξη ηχοτοπίων ως κεντρικό στοιχείο της μουσικής δημιουργίας, διαμορφώνοντας συνθέσεις που αντικατοπτρίζουν και επανερμηνεύουν τους ήχους του φυσικού και αστικού περιβάλλοντος. Μέσα από τεχνικές ηχητικής χαρτογράφησης και πολυεπίπεδης επεξεργασίας, η ηλεκτροακουστική μουσική αναδεικνύει τη δυναμική και την πολυπλοκότητα του ηχητικού τοπίου.

Σύμφωνα με τον Castagnola, το *Ηχοτόπιο* είναι η σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ του πραγματικού κόσμου με τον μουσικό κόσμο.¹⁸⁷ Η έννοια του ηχοτοπίου έχει απασχολήσει αρκετά και τον μουσικοσυνθέτη ηλεκτροακουστικής μουσικής Denis Smalley, ο οποίος δίνει μεγάλη βαρύτητα στην αίσθηση του χώρου και του τόπου· μάλιστα έχει αναφέρει πως ο χώρος αποτελεί ολόκληρο το κομμάτι.¹⁸⁸ Κάθε φορά που συνθέτει, έχει στο νου του την χωροταξική τοποθέτηση του κάθε ήχου και προσπαθεί να αποδώσει την αίσθησης της κατεύθυνσης, την διάρκεια της χρονικής εξέλιξης των ήχων, τη χορογραφημένη μετατόπιση τους και εν τέλει, να αφηγηθεί την δραματική επιφάνεια στον χώρο και στον χρόνο.¹⁸⁹ Το *Valley Flow* (D. Smalley, 1992), αποτελεί ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα

¹⁸⁵ Ιωάννα Αλεξοπούλου Δοκουμέ, “Ηλεκτροακουστική μουσική: Από το 1948 έως τις μέρες μας”, <https://fagottobooks.gr/blog/iletrakoustiki-mousiki-apo-1948-eos-tis-meres-mas/> (30/4/2024).

¹⁸⁶ Simon Emmerson & Denis Smalley, “Electro-acoustic music”, *Grove Music Online* 7 (2001), σ. 1,2. <https://tinyurl.com/4uveajph> (16/6/2024).

¹⁸⁷ Riccardo Castagnola, “Analisi di Névè di Denis Smalley”, *Storia Analisidella Musica Elettroacustica* 3, (2013), σ. 1, <https://shorturl.at/wD3cv> (30/5/2024).

Επίσης, βλ. Riccardo Castagnola, “Denis Smalley's Acousmatic Soundscapes”, <https://shorturl.at/go7G7> (30/5/2024).

¹⁸⁸ Larry Austin και Denis Smalley, “Sound Diffusion in Composition and Performance: An Interview with Denis Smalley”, *Computer Music Journal* 24/ 2 (2000), σ. 10-21: 18. <https://shorturl.at/imfxo> (30/5/2024).

¹⁸⁹ François Couture, “An Itinerary Through Northern Europe”, *Electrocd*, <https://electrocd.com/en/presse/6137> (30/5/2024).

ηχοτοπίου καθώς δημιουργεί μία ηχητική αρχιτεκτονική που δίνει την αίσθηση αποστασιοποίησης και αμεσότητας ταυτόχρονα· επίσης, ο Smalley ξεχωρίζει και το Empty Vessels ως «ό,τι πιο κοντά φτάνει η μουσική μου στη σύνθεση με βάση το ηχητικό τοπίο».¹⁹⁰

Ιστορικά, ο όρος Ηχοτοπίο δημιουργήθηκε από τον R. Murray Schafer στα τέλη της δεκαετίας του 1960, στα πλαίσια του World Soundscape Project στο Πανεπιστήμιο Simon Fraser, που ξεκίνησε ως μια οικολογική προσέγγιση για την έρευνα περιβαλλόντων ήχου.¹⁹¹ Στις συνθέσεις με Ηχοτοπίο υπάρχει πάντοτε ένας σαφής βαθμός αναγνωσιμότητας της προέλευσης των ήχων (πηγή), ακόμη και αν αυτοί έχουν υποστεί αρκετή επεξεργασία και δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη σημασία, τη λειτουργία και την θέση του κάθε ήχου μέσα στο Ηχοτοπίο. Σύμφωνα με τον Truax, η ηχητική αυτή οργάνωση των ηχοτοπίων προκύπτει από μία βαθύτερη αντιστοίχιση σχέσεων της εσωτερικής με την εξωτερική πολυπλοκότητα, που συνυπάρχουν με ισορροπία.¹⁹² Έτσι, ο στόχος της σύνθεσης ηχοτοπίων είναι η ισορροπημένη σχέση μεταξύ ακροατή και περιβάλλοντος.

Ορισμένες βασικές έννοιες που εντοπίζουμε στις συνθέσεις αυτές είναι τα ηχοτοπία υψηλής και χαμηλής πιστότητας (Hi-fi και Lo-fi) και αφορούν στο περιεχόμενο του θορύβου των ηχοτοπίων.¹⁹³ Τα χαρακτηριστικά ενός *hi-fi* ηχοτοπίου είναι οι διακριτοί ήχοι μέσα σε ένα περιβάλλον με χαμηλά επίπεδα θορύβου, υπάρχουν λεπτομερείς διακριτές φασματικές ζώνες και όλα αυτά τα μεμονωμένα είδη έχουν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μοναδικών τοπικών συνθηκών. Μέσα στο πλούσιο συνονθύλευμα των πληροφοριών, οι ήχοι συνυπάρχουν αρμονικά, επικαλύπτονται σπάνια και υπάρχει ξεκάθαρη δομή προσκήνιου-παρασκήνιου. Αντίθετα, στα χαμηλής πιστότητας *lo-fi* ηχοτοπία κυριαρχούν τα φάσματα θορύβου και η συγκάλυψη των ήχων, που εν τέλει, εξαλείφει του ποικίλους τοπικούς ήχους και έτσι χάνεται η προοπτική και η αίσθηση της απόστασης. Για τον Schafer, το *hi-fi* ηχοτοπίο προάγει την αρμονία και την συμφωνία ενώ το *lo-fi* όχι, μάλιστα, τα παρομοιάζει με δύο ηχητικά περιβάλλοντα, τις βιομηχανικές πόλεις (*lo-fi*) και την ύπαιθρο (*hi-fi*).

Στις μελέτες ηχητικού τοπίου υπάρχουν και τα λεγόμενα αναλυτικά εργαλεία, όπως οι *βασικοί ήχοι αναφοράς* (keynote), τα *ηχητικά σήματα* (signal) και το *ηχώσημα* (soundmark).¹⁹⁴ Όπως στις κλασικές μουσικές συνθέσεις η πρώτη νότα της κλίμακας οργανώνει την μουσική σύνθεση, έτσι και με τον όρο του βασικού ήχου αναφοράς εννοούμε το υπόβαθρο πάνω στο οποίο γίνονται αντιληπτοί οι ήχοι προσκήνιου. Κάτι σαν μουσικό "χαλί" δηλαδή, το οποίο ακούγεται είτε συνεχώς, είτε αρκετά συχνά και πολλές φορές λειτουργεί ως παράγοντας ρύθμισης για την αντίληψη των ηχητικών σημάτων. Τα ηχητικά σήματα είναι οι ήχοι που βρίσκονται στο προσκήνιο και ακούγονται συνειδητά. Σύμφωνα με τον Truax, τα ηχητικά σήματα πέραν της ευδιάκριτης προβολής τους είναι και ήχοι πλούσιοι σε πληροφορίες και νοήματα και αποτελούν εργαλεία ρύθμισης και έκφρασης για το μουσικό κομμάτι. Τέλος, τα ηχοσήματα αποτελούν μια ιδιαίτερη κατηγορία των ηχητικών σημάτων που έχουν και μια συναισθηματική ή

¹⁹⁰ Austin, Smalley, "Sound Diffusion", σ. 14

¹⁹¹ Castagnola, "Analisi di Névé di Denis Smalley", σ. 57.

¹⁹² Barry Truax, "Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape", *Organised Sound* 13/2 (2008), σ. 103-109: 103. <https://shorturl.at/cEbQv> (1/6/2024).

¹⁹³ Raymond Murray Schafer, *The Soundscape Our Sonic Environment and the turning of the World* (Rochester: Destiny Books, 1977), σ. 43. <https://shorturl.at/ZD0sX> (1/6/2024).

¹⁹⁴ Truax, "Soundscape Composition", σ. 106.

συμβολική αξία για κάποιον ντόπιο του ηχοτοπίου καθώς χρησιμοποιούνται ήχοι οικείοι και χαρακτηριστικοί που εκπροσωπούν μια βαθιά ταυτότητα.¹⁹⁵

8.1.1 Στερεοφωνική απεικόνιση (Stereoimaging)

Αρκετά συνδεδεμένη με την έννοια του ηχοτοπίου είναι και η έννοια της *Στερεοφωνικής Απεικόνισης*. Πριν από την εισαγωγή των στερεοφωνικών συστημάτων, όλοι οι δίσκοι ήταν μονοφωνικοί αργότερα όμως αυτό άλλαξε και η μουσική παγκοσμίως έλαβε άλλη διάσταση. Στην ουσία η στερεοφωνική απεικόνιση αφορά στη διαχείριση των ηχητικών σημάτων μέσα σε ένα στερεοφωνικό πεδίο 180 μοιρών, με στόχο να δημιουργηθεί η αντίληψη της τοποθεσίας μέσα στο χώρο. Έτσι, μια στερεοφωνική εικόνα μπορεί να αναλυθεί σε τρεις ξεχωριστές εικόνες. Την κεντρική εικόνα, την αριστερή των 90° και τη δεξιά των 90°.

Πέραν όμως από το δεξιά, το αριστερά, το μπροστά και το πίσω, η στερεοφωνική απεικόνιση εστιάζει και στις αντιληπτές χωρικές θέσεις των ηχητικών πηγών, τόσο σε πλάτος όσο και σε βάθος. Για παράδειγμα, ένα πιο δυνατό σήμα δίνει την αίσθηση ότι προέρχεται από πιο κοντά, ενώ ένα πιο αδύναμο σήμα από πιο μακριά. Το βάθος επηρεάζεται επίσης από την χρονική επεξεργασία, με τεχνικές όπως η καθυστέρηση και η αντήχηση. Ένα μεγαλύτερο μέγεθος δωματίου ή μεγαλύτερος χρόνος αντήχησης θα κάνει ένα σήμα να φαίνεται πιο απομακρυσμένο.

«Ο ακροατής, κοιτάζοντας μέσα από το στερεοφωνικό παράθυρο, μπορεί να υιοθετήσει μεταβαλλόμενες οπτικές γωνίες. Μπορεί να κοιτάζει προς τον μακρινό ορίζοντα, να βλέπει από ψηλά, να περιβάλλεται από τις μεγάλες γήινες μάζες ή να κατακλύζεται από τις μεγεθυμένες λεπτομέρειες της οργανικής δραστηριότητας. Οι ιδιότητες του τοπίου είναι πολυδιάστατες» (Denis Smalley).¹⁹⁶

Για την επίτευξη στερεοφωνικής εικόνας είναι απαραίτητο και το *Panning*, δηλαδή η τεχνική στην ηχητική επεξεργασία που αναφέρεται στην κατανομή ενός ηχητικού σήματος μέσα στο στερεοφωνικό ή πολυκαναλικό πεδίο ακρόασης.¹⁹⁷ Αυτή η τεχνική επιτρέπει στον συνθέτη να μετακινεί έναν ήχο από το ένα άκρο του ηχητικού πεδίου στο άλλο, επιτρέποντας τη μεταφορά του ήχου από το αριστερό στο δεξί ηχείο ή και το αντίστροφο. Μέσω του panning οι ήχοι μπορούν να τοποθετηθούν σε διάφορα σημεία μέσα στον ακουστικό χώρο, δημιουργώντας επίσης μια αίσθηση προσανατολισμού και βάθους, βελτιώνοντας έτσι την συνολική ακουστική εμπειρία.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Ό.π.

¹⁹⁶ Denis Smalley, "The listening imagination: Listening in the electroacoustic era", *Contemporary Music Review* 13/2 (1996), σ. 77-107: 77. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494469600640071> (4/5/2024).

¹⁹⁷ Joseph Anderson, "Classic stereo imaging transforms—a review", *Computer Music Journal* (2008), σ. 3. https://www.researchgate.net/publication/228381059_Classic_stereo_imaging_transforms-a_review (4/5/2024).

¹⁹⁸ George Tzanetakis, Randy Jones & Kirk McNally, "Stereo Panning Features for Classifying Recording Production Style", *ISMIR* (2007), σ. 1. <https://shorturl.at/7PIg8> (4/5/2024).

9. Ιεροτοπίο¹⁹⁹

Το “Ιεροτοπίο” είναι μία έννοια που δημιουργήθηκε από τον καθηγητή ιστορίας και βυζαντινολογίας, Alexei Lidov και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη διάλεξή του «Byzantine Hierotopy. Miraculous Icons in Sacred Space», τον Ιανουάριο του 2002. Η σημασιολογία της έννοιας του ιεροτοπίου είναι στην ουσία η παραγωγή ιερών χώρων που προσεγγίζονται ως ιδιαίτερες μορφές δημιουργικότητας και αποτελούν τόπους έρευνας οι οποίοι αναδύουν και αποκαλύπτουν αυτές τις δημιουργικές μορφές.²⁰⁰ Κάθε ιερός χώρος χαρακτηρίζεται από μια αίσθηση “ιεροφάνειας” η οποία συνεπάγεται την αποστασιοποίηση από το κοσμικό περιβάλλον και διεγείρει την αντίληψη του μεταφυσικού. Αν και ακούγεται ένας όρος αρκετά φιλοσοφημένος, το ιεροτοπίο είναι ένα είδος δημιουργικότητας βαθιά ριζωμένο στην ανθρώπινη φύση καθώς ο άνθρωπος βρίσκει την σύνδεσή του ως πνευματικό ον, με τον υπερβατικό κόσμο.²⁰¹ Ένα ιεροτοπίο δεν είναι απαραίτητα στατικό αλλά μπορεί να είναι και κινητό. Τα εγκαίνια της Ιερουσαλήμ αποτελούν ξεκάθαρο παράδειγμα ενός κινητού ιεροτοπίου, όπου ο λαός με την κίνηση και την λατρεία που κάνει πάνω στα τείχη χαρτογραφεί ένα ιεροτοπίο.

¹⁹⁹ Alexei Lidov, *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia* (Moscow: Progress-tradition, 2006). <https://shorturl.at/OuEuI> (12/5/2024).

²⁰⁰ Alexei Lidov, "Hierotopy. The creation of sacred spaces as a form of creativity and subject of cultural history", σ. 32-58:32. Στο βιβλίο του: *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia* (Moscow: Progress-tradition, 2006). <https://shorturl.at/5jA1K> (12/5/2024).

²⁰¹ Ό.π., σ. 33.

10. Ανάλυση του έργου (Νεεμίας 12)

Έπειτα από την έρευνα και τη συλλογή όλων των παραπάνω στοιχείων δημιουργήθηκε το ποιητικό ντοκιμαντέρ με τίτλο *Νεεμίας 12*, όπου η εικόνα είναι βασισμένη στις αρχές του βωβού κινηματογράφου και η μουσική επένδυση διαμορφώθηκε σύμφωνα με τους κανόνες της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Το σενάριο είναι το 12^ο κεφάλαιο του Νεεμίας και η γραφική παρτιτούρα (εικόνα 19) αποτελεί το σχεδιάγραμμα ολόκληρης της ταινίας. Στο τελικό αποτέλεσμα θα μπορούσαμε να πούμε πως ο πρωταγωνιστής της ταινίας είναι η ίδια η μουσική και ότι τα πλάνα είναι αυτά που τη συνοδεύουν και όχι το αντίστροφο. Καθώς η μουσική επένδυση είναι έντονα στερεοφωνική, προτείνεται στο θεατή να παρακολουθήσει την ταινία είτε με στερεοφωνική εγκατάσταση ηχείων, είτε με ένα καλό ζευγάρι ακουστικών.

10.1 Ανάλυση της μουσική επένδυσης (Soundtrack)

Η συγκέντρωση όλων των μουσικών στοιχείων για τη μελωδία, την αρμονία, τον ρυθμό, τα λόγια, τις μορφές αντιφωνιών, τα είδη των μουσικών οργάνων και του τρόπου που όλα αυτά στοιχεία λειτουργούσαν σε μια λατρεία (ενότητες 3,4,5,6), αποτέλεσε θεμέλιο για τη δημιουργία του σκελετού πάνω στον οποίο βασίστηκε και η μουσική επένδυση. Αρκετό σημαντικό ρόλο για την σύνθεση αποτέλεσε και ο χάρτης των δύο πορειών πάνω στα τείχη(εικόνα 17). Αν από αυτόν τον χάρτη αφαιρέσουμε τις επιπλέον πληροφορίες και κρατήσουμε μόνο αυτές που αναφέρονται στο 12^ο κεφάλαιο, τότε προκύπτει νέος χάρτης (εικόνα 18). Για την καλύτερη κατανόηση όμως της ταυτόχρονης παρακολούθησης των δύο πορειών σχεδιάστηκε η ίδια διαδρομή, με τις ίδιες αποστάσεις, σε οριζόντια διάταξη (εικόνα19). Αυτή η οριζόντια απεικόνιση της πομπής αποτέλεσε και τη γραφική παρτιτούρα του μουσικού κομματιού αλλά αποτελεί και το βασικό στοιχείο όπου στηρίχθηκε όλη η ταινία. Όπως συμβαίνει σε μία παρτιτούρα πιάνου που το πάνω και το κάτω πεντάγραμμα αντιστοιχούν στο δεξί και αριστερό χέρι αντίστοιχα, παρομοίως εδώ έχουμε δύο αφηγηματικές γραμμές, της δεξιάς και της αριστερής χορωδίας, που με τη τις διαδρομές τους σκιαγραφούν μία γραφική παρτιτούρα.

10.1.1 Ήχοι και τεχνικά χαρακτηριστικά

Όσον αφορά στα όργανα που υπήρχαν στα εγκαίνια-όπως αναφέρθηκε και στην ενότητα 6.4.1- αυτά ήταν 14 σάλπιγγες, και 8 άλλα μουσικά όργανα. Τα ονόματα των άλλων οκτώ μουσικών οργάνων δεν αναφέρονται, ωστόσο, αναφέρεται στα εδάφια 24 και 36 του κεφαλαίου, ότι η μουσική διαμορφώθηκε σύμφωνα με τα όργανα και την προσταγή του βασιλιά Δαβίδ. Επομένως, πέραν των σαλπίγγων, στην σύνθεση έχουν συμπεριληφθεί όλα τα όργανα που υπήρχαν στις δαβιδικές ορχήστρες (κιννύρα, ναύλα, ugan, halil, tof, κύμβαλα και σείστρες).

Στην σύνθεση έχουν ληφθεί υπόψη και τα τέσσερα ηχητικά στάδια που αναφέρονται στην ενότητα 6.4.2. Σύμφωνα με τα στάδια ο ήχος αρχικά είναι μονοφωνικός (mono), καθώς οι χορωδίες βρίσκονται μαζί στην αφετερία, στη συνέχεια, καθώς αρχίζουν να διαχωρίζονται, ο ήχος γίνεται στερεοφωνικός (stereo),

στο τρίο στάδιο που ξαναπλησιάζουν οι χορωδίες μεταξύ τους, υπάρχει έντονη αντιφωνία στους ήχους και εν τέλει, στο τελευταίο στάδιο με την επανένωση, ο ήχος ξαναγίνεται μονοφωνικός. Οι ήχοι που χρησιμοποιούνται για τη δεξιά χορωδία, όπως αναφέρει και το κείμενο, είναι οι σάλπιγγες, τα όργανα και οι χορωδοί, ενώ για τη δεξιά χρησιμοποιούνται μόνο ήχοι των σαλπίγγων και των χορωδών.

Έπειτα από την ανάλυση των ονομασιών και της εννοιολογικής σημασίας των σημείων που απεικονίζονται στο χάρτη (εικόνα 19), προκύπτουν ορισμένες φορές και ηχητικά ερεθίσματα τα οποία συνοδεύουν τις ονομασίες αυτές ή τις έννοιές του (για παράδειγμα, η πύλη των Νερών μας παραπέμπει στον ήχο που παράγει το νερό κ.ο.κ). Τα σημεία αυτά που αποδόθηκαν και ηχητικά μέσα στη σύνθεση, αναγράφονται στη γραφική παρτιτούρα με πιο έντονα γράμματα (bolt).

Για την καταγραφή των ήχων που χρησιμοποιήθηκαν στη σύνθεση, δεδομένου ότι είναι αδύνατη η πιστή αντιγραφή των ήχων των αρχαίων οργάνων, έγινε προσπάθεια αυτοί να πλησιάζουν όσο το δυνατόν περισσότερο στον πρωτότυπο ήχο που είχε το κάθε όργανο. Ο μόνος ήχος που μένει αναλλοίωτος είναι ο ήχος από το shofar και ίσως το επόμενο πιο κοντινό ηχητικό όργανο με το αντίστοιχο αρχαίο να είναι το tof. Οι ήχοι των οργάνων και οι φυσικοί ήχοι (ήχοι από το πλήθος, από το νερό, τη φωτιά κ.α.) συλλέχθηκαν από τις εξής βιβλιοθήκες ήχου: Soundsnap, Freesound, Zapsplat και Artlist.²⁰² Επίσης, έγινε χρήση και εγκατάσταση εικονικών οργάνων VST (Virtual Studio Technology) αλλά και ζωντανών ηχογραφήσεων. Για την παρομοίωση του ugan και του halil που ήταν όργανα πνευστά αρκετά κοντά στον αυλό, έγιναν ηχογραφήσεις από σοπράνο, τενόρο, μπάσο φλάουτου με ράμφος (Άλκηστις Τσιτουρίδου) και άλτο φλάουτου με ράμφος κουρδισμένου στα 415 Hz (Μενέλαος-Δημήτριος Κούντουρας). Για την προσέγγιση των εγχόρδων οργάνων, πέραν από τους ήχους των παραπάνω βιβλιοθηκών, έγινε και προσωπική ηχογράφηση από τις χορδές ενός πιάνου. Στους χορωδιακούς ήχους έγινε ηχογράφηση του Χορωδιακού Εργαστηρίου ΑΠΘ, του Τμήματος Μουσικών Σπουδών καθώς και χρήση του προγράμματος Jacob Collier Audience Choir, από την εταιρία Native Instruments.²⁰³ Οι αφηγήσεις που ακούγονται σε διάφορα στάδια της σύνθεσης είναι αφηγήσεις στην εβραϊκή γλώσσα των πιθανών Ψαλμών που τραγουδήθηκαν εκείνη τη μέρα (ψαλμοί 122,133 και 134) και η καταγραφή έγινε μέσω της εφαρμογής narakeet.²⁰⁴ Όσον αφορά στους κρουστούς ήχους, αυτοί είναι επηρεασμένοι αρκετά από τον εβραίο συνθέτη και μουσικό κρουστών οργάνων Zohar Fresco. Ο ίδιος έχει εξειδίκευση στο tof αλλά και σε άλλα εβραϊκά παραδοσιακά κρουστά, μάλιστα, το 2015 συνέθεσε το άλμπουμ του με τίτλο *Tof Miriah*, καθώς είναι αφιερωμένο στο όργανο και τις τεχνικές του. Ο ίδιος διηγείται πως η μουσική του άλμπουμ του είναι αποτέλεσμα μελέτης και έρευνας στην Παλαιά Διαθήκη όπου εντόπισε συνδυασμούς λέξεων και αριθμών οι οποίοι αποτέλεσαν τα ρυθμικά μοτίβα που ενέπνευσαν τις συνθέσεις του.²⁰⁵

Το πρόγραμμα που χρησιμοποιήθηκε για την σύνθεση και τη βασική επεξεργασία της μουσικής επένδυσης είναι το Reaper. Παρόλα αυτά χρησιμοποιήθηκαν και άλλα βοηθητικά προγράμματα όπως το Spear και το Cecilia 5. Για την ηχητική επεξεργασία χρησιμοποιήθηκαν διάφορα εφέ όπως Reverb,

²⁰² "Soundsnap", <https://www.soundsnap.com/> (23/2/2024). "Freesound", <https://freesound.org/> (12/2/2024). "Zapsplat", <https://www.zapsplat.com/> (12/2/2024). "Artlist", <https://rb.gy/63rw1g> (12/2/2024).

²⁰³ Native Instruments, "Jacob Collier Audience Choir", <https://t.ly/GcVOP>.

²⁰⁴ "Narakeet", <https://www.narakeet.com/> (21/5/2024).

²⁰⁵ Zohar Fresco, "The biblical Jewish drum | Zohar Fresco - Music Port presentation", Music Port Israel, 19 Ιουνίου 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=80zgAbETRBI> (15/3/2024).

Equalizer, Pitch Correction, Reverse, Delay, Surround, Fade in/out κ.α. Για την καλύτερη δυνατότητα κίνησης του ήχου και συνεπώς την επίτευξη στερεοφωνικής απεικόνισης και των αντιφωνιών χρησιμοποιήθηκε το εφέ Brauer Motion - Circular Auto-Panner.²⁰⁶

10.1.2 Ανάλυση του μουσικού κομματιού

Αρχικά, είναι σημαντικό να διευκρινιστεί ότι η μουσική συνοδεία δεν ακολουθεί τους παραδοσιακούς κανόνες και χαρακτηριστικά των μουσικών συνοδειών των βωβών ταινιών, αλλά υιοθετεί μια πιο σύγχρονη και ηλεκτροακουστική προσέγγιση. Στην αρχή του κομματιού οι δύο χορωδίες βρίσκονται μαζί στο σημείο εκκίνησης της πομπής, στην Πύλη της Φάραγγας. Η πύλη αυτή οδηγούσε προς την κοιλάδα²⁰⁷ και για τον λόγο αυτό ακούγεται ένα φυσικό ηχοτόπιο με στοιχεία από μια κοιλάδα. Σιγά σιγά ακούγονται τα βήματα από τους ανθρώπους που συγκεντρώνονται για την τελετή των εγκαινίων τα οποία γίνονται όλο και πιο έντονα. Οι ήχοι του πλήθους διακόπτονται στο λεπτό 3:36 από έναν πολύ δυνατό ήχο από shofar το οποίο σημαίνει την έναρξη της τελετής, όπως ακριβώς γινόταν και στην έναρξη μιας λατρευτικής τελετής στο Ναό.

Τα όργανα και η χορωδία εισάγονται στη σύνθεση σύμφωνα με τη σειρά προτεραιότητας που αναφέρεται στον Ψαλμό 68:25, δηλαδή πρώτα μπαίνει η χορωδία, στη συνέχεια τα τύμπανα και τέλος τα υπόλοιπα όργανα. Σταδιακά αρχίζει η μουσική και η ηλεκτρονική επεξεργασία των αρχικών ήχων. Στο λεπτό 5:39 ξεκινά η πορεία των χορωδιών προς τις αντίθετες κατευθύνσεις και αρχίζει ο διαχωρισμός και του ήχου. Εκεί που ο ήχος ήταν μονοφωνικός γίνεται στερεοφωνικός. Στο αριστερό ηχείο ακούγεται η αριστερή χορωδία και στο δεξί, η δεξιά. Έτσι καθώς η αριστερή χορωδία πλησιάζει στο πρώτο σημείο του χάρτη, τον Πύργο των Φούρνων, ακούγονται ήχοι από φωτιά που χαρακτηρίζουν τους φούρνους.

Στο 5:52 ξεκινούν οι αφηγήσεις των πιθανών Ψαλμών που τραγουδήθηκαν και εδώ ο ήχος έχει επεξεργαστεί αντιφωνικά για να αποδώσει τόσο την αντιφωνία ανάμεσα στις δύο χορωδίες,²⁰⁸ όσο και την αντιφωνική δομή των κειμένων των Ψαλμών. Στο 7:08 έχουμε το πλατύ τείχος το οποίο ήταν ένα πιο φαρδύ μέρος συγκριτικά με τα υπόλοιπα τείχη και για αυτό τον λόγο ο ήχος διευρύνεται στο χώρο και αποκτά περισσότερο πλάτος και όγκο μέσω του reverb. Στο 7:30 στο δεξί ηχείο ακούγεται η πορεία προς την Πύλη της Κοπρίας, η πύλη αυτή ονομάστηκε έτσι γιατί από εκεί έβγαζαν και μετέφεραν όλα τα σκουπίδια της πόλης²⁰⁹ για αυτό και υπάρχει ο χαρακτηριστικός ήχος των μυγών.

Στη συνέχεια, η αριστερή χορωδία πορεύεται προς την Ιχθυική Πύλη (8:48), από εδώ οι ψαράδες έφεραν τα ψάρια που ψάρευαν από τη Μεσόγειο θάλασσα ή τον Ιορδάνη ποταμό.²¹⁰ Επομένως, ήταν μια ανοιχτή αγορά και για τον λόγο αυτό ακούγονται ήχοι από πλήθη. Στο λεπτό 9:57 η απέναντι χορωδία έχει μόλις φτάσει στην Πύλη των Πηγής, για την πύλη αυτή δε μας δίνονται επιπλέον

²⁰⁶ "Brauer Motion - Circular Auto-Panner", <https://rb.gy/3u5v6f>.

²⁰⁷ John Vernon McGee, *Ezra, Nehemiah and Esther*, vol. 15 (Nashville: Thomas Nelson Publishers, 1991), σ. 96.

²⁰⁸ Στο στάδιο αυτό της πομπής οι χορωδίες είναι ακόμη κοντά και έχουν την δυνατότητα να ακούνε η μία την άλλη.

²⁰⁹ McGee, *Ezra, Nehemiah and Esther*, σ. 97.

²¹⁰ Ό.π., σ. 91.

πληροφορίες πέραν του ονόματος, βέβαια εκεί κοντά βρισκόταν ορισμένες πηγές, η βασιλική κολυμβήθρα και η κολυμβήθρα του Σιλβάμ, επομένως έχουν ενταχθεί ήχοι πηγών και νερών.

Η αριστερή χορωδία αφού περάσει τους δύο πύργους, τον Πύργο του Ανανείλ και τον Πύργο του Μεά, φτάνει στην Προβατική Πύλη. Η πύλη αυτή συνδέει απευθείας το εξωτερικό μέρος των τειχών με το Ναό, αποτελεί δηλαδή, και πύλη του Ναού καθώς από εδώ έμπαιναν τα ζώα για τις θυσίες²¹¹ (γι' αυτό έχουν προστεθεί στη σύνθεση βελάσματα προβάτων). Εν τέλει, η πορεία της αριστερής χορωδίας οδεύει προς το τέλος στην Πύλη της Φυλακής όπου η χορωδία στέκεται πριν μπει στο ναό. Πιθανόν, λόγω της μικρότερης συγκριτικά διαδρομής από τη δεξιά χορωδία, η αριστερή χρειάστηκε να περιμένει στην Πύλη της Φυλακής και στη συνέχεια να μπουέ μαζί στο ναό. Στο σημείο αυτό, το άκουσμα στο αριστερό ηχείο γίνεται πιο στατικό με ισοκρατήματα και ενώ το ορχηστρικό μέρος στη δεξιά διανθίζεται και ακούγεται πιο δυνατά. Όταν η δεξιά χορωδία περνάει από τον παλάτι του βασιλιά Δαβίδ η μουσική γίνεται έντονα ορχηστρική και σιγά σιγά, όσο πλησιάζουμε προς το τρίτο ηχητικό στάδιο, η μουσική γίνεται και πιο έντονη. Στο 14:15 ο ήχος της χορωδίας αρχίζει να περιστρέφεται καθώς η απόσταση των δύο χορωδιών μικραίνει. Στο 16:00 ακούγεται για πρώτη φορά έγχωρος ήχος στο αριστερό ηχείο.

Το τελευταίο σημείο που διαπερνά η δεξιά χορωδία είναι η Πύλη των Νερών. Εκεί ήταν το μέρος που γινόταν η μεταφορά του νερού μέσα στην πόλη²¹² και για αυτό στην σύνθεση έχουν ενσωματωθεί ήχοι νερών. Οι ήχοι και οι αντιφωνίες μπλέκονται όλο και πιο πολύ και τελικά, φτάνουμε στο τέταρτο ηχητικό στάδιο όπου ο ήχος ξαναγίνεται μονοφωνικός και μεγαλειώδης καθώς οι δύο χορωδίες ξανασυναντήθηκαν στο Ναό. Το εδάφιο 43 αναφέρει πως εκείνη τη μέρα η ευφροσύνη της Ιερουσαλήμ ακούστηκε μέχρι μακριά και έτσι ο ήχος σταδιακά αποδυναμώνεται, σαν ο ακροατής να αρχίζει να απομακρύνεται και να ακούει τη γιορτή της πόλης από μακριά.

10.2 Ανάλυση του ντοκιμαντέρ

Όπως προαναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, το είδος της ταινίας ανήκει στο Ποιητικό ντοκιμαντέρ καθώς δίνει έμφαση στην αισθητική και συναισθηματική εμπειρία, χρησιμοποιώντας κινηματογραφικές τεχνικές όπως το σοβιετικό στυλ μοντάζ και αφηρημένα οπτικά στοιχεία για να δημιουργήσει μια ατμοσφαιρική και υποκειμενική απεικόνιση της πραγματικότητας. Επικεντρώνεται περισσότερο στην καλλιτεχνική έκφραση και τη δημιουργία μιας ποιητικής διάθεσης, παρά στην παραδοσιακή καταγραφή γεγονότων των ταινιών που περιλαμβάνουν ηθοποιούς και συγκεκριμένη δομή σεναρίων.

Οι καταγραφές των πλάνων έγιναν στη Βυζαντινή Ακρόπολη Κάστρου Σερβίων, Κοζάνης, στο χωριό Άνω Κώμη της Κοζάνης, στην εκκλησία Pirita Convent Ruins στο Ταλίν της Εσθονίας και στη παλιά πόλη στο κέντρο του Ταλίν (Vanalinn). Οι λήψεις των πλάνων έγιναν με κινητό και κάμερα (Cannon EOS 2000D) και οι εφαρμογές Clip champ Microsoft και Lightworks χρησιμοποιήθηκαν για το μοντάζ, οι ηχογραφήσεις των μουσικών οργάνων έγιναν επίσης από κινητό.

²¹¹ Ο.π., σ. 89.

²¹² Ο.π., σ. 99.

Ορισμένα πλάνα (από τα πρόβατα και κάποια πλάνα για τις Πύλες της Πηγής και των Νερών) συλλέχθηκαν και από την ιστοσελίδα Artlist.²¹³ Επίσης, έγινε χρήση κάποιων πλάνων από την ταινία «Μισαλλοδοξία» (1916) του D.W. Griffith (βλ. σ.43), η οποία αποτέλεσε και σημαντική έμπνευση για το ντοκιμαντέρ. Η μία από τις τέσσερις παράλληλες αφηγήσεις της ταινίας απεικονίζει μια αντίστοιχη ιστορία σε παρόμοια εποχή και αρκετά κοντά στην Ιερουσαλήμ. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για μια Βαβυλωνιακή ιστορία που τοποθετείται το 539 π.Χ. στη Βαβυλώνα και παρουσιάζει την κατάκτηση της πόλης από τον βασιλιά των Περσών, Κύρο τον Μέγα. Στην ταινία του Griffith, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στα μεγαλειώδη τείχη της Βαβυλώνας με σκηνικά που είναι αρκετά εντυπωσιακά για εκείνη την εποχή.

Στην αφήγηση του κειμένου, που εμφανίζεται στις μαύρες καρτέλες (intertitles), δεν ισχύει η κανονική ροή όπως αυτή είναι γραμμένη στο πρωτότυπο κείμενο (στο πρωτότυπο κείμενο πρώτα η γίνεται η περιγραφή της πορείας της δεξιάς χορωδίας από την αρχή μέχρι το τέλος της και έπειτα η περιγραφή της αριστερής) αλλά έχει επεξεργαστεί σύμφωνα με τη γραφική παρτιτούρα. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η ταυτόχρονη αφήγηση των χορωδιών σε πραγματικό χρόνο.²¹⁴

Στην ταινία γίνεται επίσης, χρήση διαφόρων εφέ που υπήρχαν στο βωβό κινηματογράφο όπως fade in/ fade out, slow motion/ fast motion και superimposition transitions (λεπτό 18:30) που χρησιμοποιείται για να περιγράψει, με την ταυτόχρονη απεικόνιση των δύο πλάνων, το στάδιο που οι δύο πορείες έχουν πλησιάσει αρκετά ή μία την άλλη και έπειτα πρόκειται να ενωθούν σε ένα πλάνο.

10.2.1. Μοντάζ

Το μοντάζ έχει αρκετές επιρροές από το σοβιετικό στυλ και συγκεκριμένα από τους πέντε τύπους μοντάζ του Sergei Eisenstein (μετρικό, ρυθμικό, τονικό, υπερτονικό και διανοητικό/ιδεολογικό). Ένας από τους λόγους επιλογής αυτών των τύπων μοντάζ -πέραν από το γεγονός ότι χαρακτηρίζουν ιδιαίτερα το είδος των ποιητικών ντοκιμαντέρ- είναι και η μουσική χροιά που απορρέουν οι ονομασίες τους και παραπέμπουν σε μουσικούς όρους.

Γενικά, τα πλάνα της ταινία εκτός από την απεικόνιση των τειχών, έχουν και συμβολικό χαρακτήρα. Στα αρχικά πλάνα υπάρχει μετρικό μοντάζ, καθώς η χρονική διάρκειά τους είναι ίδια. Στο 3:30 έχουμε ένα πλάνο από την ταινία «Μισαλλοδοξία» και γίνεται χρήση του εφέ fade out. Δύο λεπτά αργότερα, βρισκόμαστε στη φάση που οι δύο χορωδίες ξεκινούν τις αντίθετες πορείες τους και στο 5:43 φαίνεται το πλάνο με τον κεντρικό πύργο στη μέση και τους διαδρόμους δεξιά και αριστερά οι οποίοι, θα μπορούσαμε να πούμε πως συμβολίζουν την κοινή αφετηρία και στη συνέχεια, τον διαχωρισμό των χορωδιών.

Στην Ιχθυική Πύλη γίνεται χρήση τονικού μοντάζ μεταξύ των τριών πρώτων πλάνων από το 8:43. Ο κοινός παράγοντας που συνδέει τα τρεις διαφορετικούς παράγοντες (τείχη, φύση, ψάρια) στα πλάνα και

²¹³ "Artlist", <https://artlist.io/>.

²¹⁴ Βέβαια, είναι αδύνατο να συγχρονίσουμε ακριβώς τις δύο χορωδίες καθώς δεν γνωρίζουμε τον ρυθμό με τον οποίο κινούταν, τον αριθμό των ατόμων και την ακριβή διαδρομή της κάθε χορωδίας.

δημιουργεί έναν κοινό 'τόνο' που τα συνδέει είναι ότι και στα τρία πλάνα υπάρχει κάποιο στοιχείο που κρέμμεται. Στην περίπτωση των τειχών, το τονικό στοιχείο είναι τα σχοινιά που κρέμονται, στη φύση τα φύλλα του φυτού που έχουν γύρει από το κοτσάνι και στο τρίτο πλάνο, τα κρεμασμένα ψάρια. Σκοπός του μοντάζ εδώ είναι να συνδέσει με το κοινό τονικό στοιχείο τρεις διαφορετικούς παράγοντες στον ίδιο χώρο. Στο αμέσως επόμενο πλάνο (9:10), το κοπάδι των ψαριών που κολυμπούν μπορούν να συμβολίζουν και το μεγάλο πλήθος των ανθρώπων που συναθροίζεται στις αγορές καθώς η Ιχθυική Πύλη πρόκειται για ένα μέρος ψαραγοράς όπου ο λαός συγκεντρωνόταν.

Μετά την Πύλη της Πηγής, τα πλάνα από το 11:24 και μετά απεικονίζουν σκάλες των τειχών γιατί η δεξιά χορωδία ανεβαίνει από τις βαθμίδες του οίκου του Δαβίδ. Στο ίδιο 14:39 υπάρχει και πάλι τονικό μοντάζ. Το πλάνο δείχνει δύο κριάρια και ταυτόχρονα ακούγονται δυνατοί ήχοι από shofar (το shofar ήταν κατασκευασμένο από τα κέρατα των κριαριών).²¹⁵ Το τονικό κοινό στοιχείο εδώ με το επόμενο πλάνο είναι το ίδιο καμπυλωτό σχήμα των κεράτων των κριαριών με τις καμάρες από τα τείχη.

Στο 17:40 έχουμε επίσης τονικό μοντάζ. Οι σχηματισμοί του φωτός που δημιουργούνται πάνω στο νερό, στο επόμενο πλάνο γίνονται πιο θολοί και κυκλικοί που μας παραπέμπουν στις πέτρες των τειχών που βλέπουμε στα αμέσως επόμενα πλάνα. Στο σημείο αυτό (18:19) ξεκινά ρυθμικό μοντάζ όπου τα τρία πλάνα με τις πέτρες συμβαδίζουν και συμπίπτουν με τον ρυθμό της μουσικής.

Στην ταινία, παρατηρούνται πολλοί συμβολισμοί, μερικοί εκ των οποίων είναι πιο εμφανείς, ενώ άλλοι παραμένουν πιο διακριτικοί. Παράλληλα, η προσωπική οπτική γωνία παίζει καθοριστικό ρόλο, επιτρέποντας στο θεατή να διαμορφώσει τους δικούς του συνδυασμούς και να εξαγάγει τα δικά του συμπεράσματα. Αυτό είναι άλλωστε και το χαρακτηριστικό που καθιστά το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ ποιητικό, καθώς ενσωματώνει έντονα το στοιχείο της προσωπικής ματιάς και έκφρασης.

²¹⁵ Βλ. σ. 20 της εργασίας.

11. Γενικά συμπεράσματα

Παρά την πρότερη ύπαρξη οργανικών και χορωδιακών συνόλων σε άλλους πολιτισμούς, η ορχήστρα του βασιλιά Δαβίδ ξεχωρίζει για την υποδειγματική της οργάνωση και την ομοιότητά της με τον αντίστοιχο σημερινό σχηματισμό αυτών των συνόλων. Μελετώντας την αρχαία εβραϊκή λατρευτική μουσική, γίνεται ανάλυση της δομής και του τρόπου λειτουργίας της. Στο 12^ο κεφάλαιο του βιβλίου του Νεεμιά της Παλαιάς Διαθήκης, αναδεικνύονται παραστατικές περιγραφές των εγκαινίων των τειχών της Ιερουσαλήμ μέσω μιας εντυπωσιακής πομπής για τα δεδομένα της εποχής και το κείμενο αυτό αποτελεί μια αρκετά περιγραφική αναφορά της εφαρμογής της εβραϊκής λατρευτικής μουσικής. Η ανάλυση της εργασίας συγκρίνει αυτή την πρώιμη μορφή ορχήστρας και χορωδίας με την αντίστοιχη πρώιμη φάση του κινηματογράφου, που μας παραπέμπει στην εποχή του βωβού κινηματογράφου. Μέσω της μελέτης αναδεικνύεται μια κοινή αφηγηματική βάση -στην πρώτη περίπτωση ακουστική και στη δεύτερη οπτική- που συνδέει την αρχαία λατρεία με το βωβό κινηματογράφο, μέσω της παραστατικής αφηγηματικότητας του 12^{ου} κεφαλαίου. Αποτέλεσμα όλων των παραπάνω ερευνών είναι η παραγωγή ενός βωβού ποιητικού ντοκιμαντέρ μικρού μήκους με μουσική επένδυση βασισμένη στη δομή και τους κανόνες της αρχαίας λατρείας του Ισραήλ.

Στο συνδυαστικό αυτό σχήμα των δύο πρώιμων μορφών αφηγηματικότητας έρχεται να προστεθεί και το σύγχρονο στοιχείο, που αντιπροσωπεύεται από την ηλεκτροακουστική μουσική. Η μουσική επένδυση του ντοκιμαντέρ έχει τις βάσεις και τα ακούσματα της αρχαίας λατρείας αλλά εκφράζεται με τα μέσα και τις τεχνικές της ηλεκτροακουστικής μουσικής.

Η έρευνα ξεκινά με το κομμάτι της μουσικής λατρείας. Οι δύο πρώτοι μεγάλοι ιδρυτές της λατρείας στο λαό Ισραήλ είναι ο προφήτης Μωυσής και ο βασιλιάς Δαβίδ. Ο Μωυσής θεσμοθέτησε τις θρησκευτικές τελετουργίες, έθεσε τις βάσεις για τη λατρευτική μουσική και διόρισε υπευθύνους (φυλή Λευί) για τη λατρευτική λειτουργία. Στη συνέχεια, ο βασιλιάς Δαβίδ επαναπροσδιόρισε τη λατρεία καθώς εισήγαγε και κατασκεύασε καινούρια μουσικά όργανα, οργάνωσε τους ψαλτωδούς της χορωδίας και συντόνισε ομάδες λατρείας που λειτουργούσαν με βάρδιες καθημερινά, καθ' όλη τη διάρκεια του εικοσιτετραώρου. Με αυτές τις νέες προσθήκες η λατρεία έγινε πιο προσβάσιμη και εμπλουτίστηκε με επιπλέον μουσικά στοιχεία.

Η εργασία προχωρά πιο αναλυτικά στα στοιχεία της Δαβιδικής λατρείας και μελετά τη μελωδία, την αρμονία, τον ρυθμό, καθώς και της χρήσης της αντιφωνίας που την διέκρινε. Το αντιφωνικό στοιχείο είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα τόσο της μουσικής όσο και της ποίησης του λαού Ισραήλ και εκδηλωνόταν συχνά στους ύμνους των λατρευτικών τελετών.

Κατά την ψαλμωδία, ο μαέστρος ηγούταν, οι ιερείς έπαιζαν σάλπιγγες, ενώ οι υπόλοιποι Λευίτες έψαλλαν και έπαιζαν όργανα. Η Δαβιδική λατρεία χρησιμοποίησε μια ποικιλία μουσικών οργάνων, όπως έγχορδα, πνευστά και κρουστά όπου η κάθε κατηγορία οργάνων είχε συγκεκριμένες λειτουργίες και συμβολισμούς στην τελετουργία. Στην εργασία γίνεται εκτενής μελέτη για την κατασκευή και τον ήχο που παρήγαγε το κάθε όργανο. Το άκουσμα αυτής της λατρείας ήταν χαρούμενο αλλά και αρκετά έντονο και θορυβώδες.

Στη συνέχεια της εργασίας, γίνεται ανάλυση του 12^{ου} κεφαλαίου του Νεεμιά καθώς και του ιστορικού πλαισίου που το περικλείει. Στο κείμενο γίνεται η περιγραφή της πομπής που ακολούθησε την ημέρα των εγκαινίων με τις πορείες των δύο χορωδιών πάνω στα τείχη. Ακολουθούν φωτογραφίες και βοηθητικό υλικό χαρτών των τειχών που συμβάλλουν στην καλύτερη κατανόηση της τελετής και των ιστορικών στοιχείων.

Ο βωβός κινηματογράφος, η νεότερη μορφή τέχνης, ξεκίνησε το 1895, στη Γαλλία. Σταδιακά, απέκτησε αφηγηματική διάσταση με τη συμβολή του μοντάζ και άλλων κινηματογραφικών τεχνικών. Σημαντικοί πρωτοπόροι ήταν οι D. W. Griffith και Sergei Eisenstein, οι οποίοι ανέπτυξαν τεχνικές που επηρέασαν τον κόσμο του κινηματογράφου. Το μοντάζ εξελίχθηκε από τις απλές χρονικές διάρκειες πλάνων μέχρι τις σύνθετες μεθόδους του Eisenstein, όπως το διανοητικό μοντάζ. Τα *Ποιητικά ντοκιμαντέρ* και το είδος *City Symphonies* προσέθεσαν μια ποιητική διάσταση στην κινηματογραφική αφήγηση.

Η 8^η ενότητα της εργασίας κάνει αναφορά στην ηλεκτροακουστική μουσική παρέχοντας ορισμένα ιστορικά στοιχεία και στη συνέχεια αναλύει τους όρους *ηχοτοπίο* (soundscape) και *στερεοφωνική απεικόνιση* (stereoimaging). Το συγκεκριμένο μουσικό είδος παρέχει πλούσιο ηχοχρωματικό εύρος και εκφραστική ευελιξία και σε συνδυασμό με τη χρήση ηχοτοπίων και της στερεοφωνικής απεικόνισης αναδεικνύει την ικανότητά του να διαμορφώνει μια ζωντανή αφηγηματική διάσταση.

Στην επόμενη ενότητα γίνεται μια σύντομη αναφορά στην έννοια του *Ιεροτοπίου*. Ο όρος αυτός αφορά στη μελέτη ιερών χώρων, που αποκαλύπτουν μοναδικές μορφές δημιουργικότητας και ενσωματώνουν την αίσθηση του ιερού και μεταφυσικού. Τα ιεροτοπία είναι σταθερά ή κινητά. Η πομπή των εγκαινίων αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός κινητού ιεροτοπίου μέσα στην πόλη της Ιερουσαλήμ.

Ακολουθεί η 10^η ενότητα όπου γίνεται η ανάλυση της μουσικής επένδυσης και του ντοκιμαντέρ. Γίνεται αναφορά στα μέσα και τις τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν για τη δημιουργία της συνολικής ταινίας καθώς και των συμβολισμών που τη διακρίνουν.

Το αποτέλεσμα του τελικού έργου είναι μια πολυεπίπεδη αφηγηματική δομή που αναδεικνύει τις διαχρονικές αρχές της τέχνης και προσφέρει νέα δημιουργική προοπτική μέσω της ένωσης παλαιών και σύγχρονων στοιχείων. Τα στοιχεία του παρόντος επεκτείνουν τα όρια της παραδοσιακής αφήγησης προσφέροντας μια καινούρια διάσταση στην αφηγηματική τέχνη.

12. Βιβλιογραφία

Abel, Richard. *Silent Film*. London: New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1996. [https://shorturl.at/OdFci\(23/5/2024\)](https://shorturl.at/OdFci(23/5/2024)).

Albertz, Rainer. *Israel in Exile: The History and Literature of the Sixth Century B.C.E.* Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003. [https://t.ly/yCkxf\(3/3/2024\)](https://t.ly/yCkxf(3/3/2024)).

Amzallag, Nissim & Mikhal Avriel. "Psalm 122 as the Song Performed at the Ceremony of Dedication of the City Wall of Jerusalem (Nehemiah 12, 27-43)". *Scandinavian Journal of the Old Testament* 30/1 (2016), σ. 47. [https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09018328.2016.1122289\(8/8/2023\)](https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09018328.2016.1122289(8/8/2023)).

Amzallag, Nissim. "Praise or Antiphonal singing? The meaning of להודות revisited". *Hebrew Studies* vol. 56 (2015), 115-128. [https://www.jstor.org/stable/43631634\(13/9/2024\)](https://www.jstor.org/stable/43631634(13/9/2024)).

Amzallag, Nissim. "The musical mode of writing of the Psalms and its significance". *Old Testament essays* 27 (2014), 17-40. [https://journals.co.za/doi/abs/10.10520/EJC152834\(13/9/2024\)](https://journals.co.za/doi/abs/10.10520/EJC152834(13/9/2024)).

Anderson, Joseph. "Classic stereo imaging transforms—a review", *Computer Music Journal* (2008). [https://www.researchgate.net/publication/228381059_Classic_stereo_imaging_transforms-a_review\(4/5/2024\)](https://www.researchgate.net/publication/228381059_Classic_stereo_imaging_transforms-a_review(4/5/2024)).

Aston, Judith & Sandra Gaudenzi. "Interactive documentary: setting the field". *Studies in Documentary Film* 6/2 (2012), σ.125-139. [https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/sdf.6.2.125_1\(20/5/2024\)](https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/sdf.6.2.125_1(20/5/2024)).

Austin, Larry και Denis Smalley. "Sound Diffusion in Composition and Performance: An Interview with Denis Smalley". *Computer Music Journal* 24/ 2 (2000), σ. 10-21. [https://shorturl.at/imfxo\(30/5/2024\)](https://shorturl.at/imfxo(30/5/2024)).

Bordwell, David & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. 8η έκδ. New York: McGraw-Hill Companies, 2008. [https://shorturl.at/LuETU\(3/5/2024\)](https://shorturl.at/LuETU(3/5/2024)).

Braun, Joachim. "Biblical instruments" *Grove Music Online*, Ιανουάριος 2001. [https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52983\(17/4/2024\)](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52983(17/4/2024)).

Braun, Joachim. "Jewish Music". *Grove Music Online*. Ιανουάριος 2001. [https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322\(16/4/2024\)](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322(16/4/2024)).

Braun, Joachim. *Music in ancient Israel/Palestine: Archaeological, Written, and Comparative Sources*. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2002. [https://t.ly/mSAQM\(11/11/2024\)](https://t.ly/mSAQM(11/11/2024)).

Brown, Nicholas. "Electroacoustic Composition and Silent Film", σε *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. επιμ. Ruth Barton & Simon Trezise. New York: Routledge, 2019. [https://shorturl.at/QL7jj\(29/4/2024\)](https://shorturl.at/QL7jj(29/4/2024)).

Burrows, Millar. "The Topography of Nehemiah 12:31-43". *Journal of Biblical Literature* 54/1 (1935), 29-39. <https://www.jstor.org/stable/3259369> (18/9/2023).

Castagnola, Riccardo. "Analisi di Névé di Denis Smalley". *Storia Analisidella Musica Elettroacustica* 3 (2013). <https://shorturl.at/wD3cv> (30/5/2024).

Castagnola, Riccardo. "Denis Smalley's Acousmatic Soundscapes". <https://shorturl.at/go7G7> (30/5/2024).

Clines, David John Alfred. *Ezra, Nehemiah, Esther*. U.S.A.: W.B. Eerdmans, 1984. https://www.google.gr/books/edition/Ezra_Nehemiah_Esther/4uZtQgAACAAJ?hl=el (12/12/2023).

Cornill, Carl Heinrich. "Music in the Old Testament. Lecture given for the benefit of the home for aged music teachers in Breslau". *The Monist* 19/2 (1909), 250. <https://www.jstor.org/stable/27900175> (25/9/2023).

Couture, François. "An Itinerary Through Northern Europe". *Electrocd*. <https://electrocd.com/en/presse/6137> (30/5/2024).

Delcamp, Holly J. "An Investigation of Ancient Hebrew Music During the Time of the Old Testament: Especially the Role of Music in the Lives of Israel's First Two Kings, Saul and David". PhD, College of Arts and Sciences, 2013. <https://digitalcommons.liberty.edu/honors/350/> (14/9/2024).

Donnelly, Kevin J. "How far can too far go? Radical Approaches to Silent Film Music". Σε: *Today's Sounds for Yesterday's Films: Making Music for Silent Cinema*, επιμ. Kevin J. Donnelly & Ann-Kristin Wallengren. London: Palgrave Macmillan UK, 2016. https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137466365_2 (16/5/2024).

Donnelly, Kevin J. "Music cultizing film: KTL and the new silents". *New Review of Film and Television Studies* 13/1 (2014), σ. 31–44. <https://doi.org/10.1080/17400309.2014.989019> (16/6/2024).

Eastman, Kodak. *Tinting and Toning of Eastman Positive Motion Picture Film*. New York: Good Press, 1918. <https://tinyurl.com/mfta2cnm>(23/5/2024).

Emmerson, Simon & Denis Smalley. "Electro-acoustic music". *Grove Music Online* 7 (2001). <https://tinyurl.com/4uveajph> (16/6/2024).

Eskenazi, Tamara C. *In an Age of Prose: A Literary Approach to Ezra-Nehemiah*. USA: The Society of Biblical Literature, 1988. <https://www.jstor.org/stable/27909174> (27/12/2023).

Filmsite. "Filmsite Movie Review Intolerance (1916)". <https://www.filmsite.org/into.html> (20/5/2024).

Fresco, Zohar. "The biblical Jewish drum | Zohar Fresco - Music Port presentation", Music Port Israel, 19 louvíou 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=80zgAbETRBI> (15/3/2024).

- Fullerton, Kemper. "The Procession of Nehemiah: Neh. 12:31-39". *Journal of Biblical Literature* 38/3 (1919), 171-179. <https://www.jstor.org/stable/3259161> (18/9/2023).
- Gartenberg, Jon. "NY, NY: A Century of City Symphony Films". *The Journal of Cinema and Media* 55/2 (2014), σ. 248-276. <https://muse.jhu.edu/article/557744>(29/5/2024).
- Goulder, Michael Douglas. "The Songs of Ascents and Nehemiah". *Journal for the Study of the Old Testament* 22/75 (1997), 43-58. <https://shorturl.at/qFu7z> (19/10/2023).
- Grabbe, Lester L. *A History of the Jews and Judaism in the Second Temple Period: Yehud, A History of the Persian Province of Judah*. London: T&T Clark and Persian Periods, 2006. <https://t.ly/qDwpK> (3/3/2024).
- Grabbe, Lester L. *Ezra- Nehemiah*. London: Psychology Press, 1998.
- Gunkel, Hermann. *Introduction to Psalms: The Genres of the Religious Lyric of Israel*. Macon: Mercer University Press, 1998, 310–312. <https://t.ly/BiyeK> (3/3/2024).
- INTI Audiovisual. "Silent Cinema: History, Characteristics, and Notable Figures". <https://intiaudiovisual.com/en/silent-cinema/> (10/6/2024).
- Japhet, Sara. *From the rivers of Babylon to the highlands of Judah: Collected studies on the Restoration period*. Indiana: Penn State Press, 2006. <https://t.ly/G1RLG> (3/3/2024).
- Joyce, Mark. "The Soviet montage cinema of the 1920s", στο *Introduction to Film Studies*. New York: Routledge, 2012. <https://tinyurl.com/mr2zfsnz>(22/5/2024).
- Karonwi, John. "Injunctions towards an Afrocentric theology of worship music: an Old Testament perspective". PhD. University of Pretoria, 2016. <https://shorturl.at/bIPph> (13/9/2023).
- Kilmer, Anne D. "World's Oldest Musical Notation Deciphered on Cuneiform Tablet". *Biblical Archaeology Society*. Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, 1980. <https://library.biblicalarchaeology.org/article/worlds-oldest-musical-notation-deciphered-on-cuneiform-tablet/> (13/9/2023).
- Kittler, Gerhard & Gerhard Friedrich. *Theological Dictionary of the New Testament*, vol. 7. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1995. <https://shorturl.at/ryQ17> (13/12/2024).
- Kleinig, John W. *The Lord's Song: The Basis, Function and Significance of Choral Music in Chronicles*. Sheffield: JSOT Press, 1993. <https://shorturl.at/v5kyD> (25/8/2023).
- Kolyada, Yelena. *A Compendium of Musical Instruments and Instrumental Terminology in the Bible*. New York, Routledge, 2014. <https://shorturl.at/FVcYA> (11/11/2024).
- Lebaka, Morakeng E.K. "Music, singing and dancing in relation to the use of the harp and the ram's horn or shofar in the Bible: What do we know about this? ". *HTS: Theological Studies* 70/3 (2014). <https://journals.co.za/doi/abs/10.4102/hts.v70i3.2664> (11/11/2024).

Leithart, Peter J. *From Silence to Song: The Davidic Liturgical Revolution*. Moscow: Canon Press, 2003. <https://shorturl.at/SAQ0S> (25/8/2023).

Lidov, Alexei. "Hierotopy. The creation of sacred spaces as a form of creativity and subject of cultural history", σ. 32-58. Στο βιβλίο του: *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia* (Moscow: Progress-tradition, 2006). <https://shorturl.at/5jA1K> (12/5/2024).

Lidov, Alexei. *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow: Progress-tradition, 2006. <https://shorturl.at/OuEul> (12/5/2024).

Lockyer, Herbert. *All The Music of the Bible*. Massachusetts, Hendrickson Publishers, 2004.

Lodder, Theo E. "Musical Instruments and Musicians In Worship in the Bible: The Old Testament". *Christian Library*, 2013. <https://www.christianstudylibrary.org/article/musical-instruments-and-musicians-worship-bible-old-testament> (15/3/2024).

Marcel, Martin. *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, μετάφραση: Ευγενία Χατζίκου. Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος, 1978.

MasterClass. "Guide to Poetic Documentaries: 4 Examples of Poetic Mode". <https://shorturl.at/mNHC9> (16/6/2024).

McGee, John Vernon. *Ezra, Nehemiah and Esther*, vol. 15. Nashville: Thomas Nelson Publishers, 1991.

McLane, Betsy A. *A New History Of Documentary Film*, 3^η έκδ. Dublin: Bloomsbury Publishing, 2023. <https://tinyurl.com/wh66unvj> (30/5/2024).

Mitchell, Crichton. T. "The Music of the Old Testament Reconsidered". *Palestine Exploration Quarterly* 124 (1992), 124-143. <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1179/peq.1992.124.2.124> (11/12/2023).

Nichols, Bill. *Introduction to documentary*, 2^η έκδ. Indiana: Indiana University Press, 2010. <https://tinyurl.com/x9477m4p> (18/6/2024).

O'Callaghan, James. "Soundscape Elements in the Music of Denis Smalley: negotiating the abstract and the mimetic". *Organised Sound* 16/1 (2011), σ. 54-62. <https://shorturl.at/Lhza8> (17/5/2024).

Oosthuizen, Rudolph D.W. "The drum and its significance for the interpretation of the Old Testament from an African perspective: Part one". *Verdum et Ecclesia* 37/1. Μάιος 2016. [10.4102/ve.v37i1.1395](https://doi.org/10.4102/ve.v37i1.1395) (12/3/2024).

Oosthuizen, Rudolph D.W. "The drum and its significance for the interpretation of the Old Testament from an African perspective: Part two". *Verdum et Ecclesia* 37/1, Αύγουστος 2016. [10.4102/ve.v37i1.1553](https://doi.org/10.4102/ve.v37i1.1553) (12/3/2024).

Sachs, Curt. *The history of musical instruments*. New York: W. W. Norton & Company, 1940. <https://shorturl.at/rErVR> (16/9/2024).

Sachs, Curt. *The Rise of Music in the Ancient World – East and West*. New York: W. W. Norton & Company, 1943. <https://shorturl.at/rS3Jh> (13/9/2024).

Schafer, Raymond Murray. *The Soundscape Our Sonic Environment and the turning of the World* (Rochester: Destiny Books, 1977). <https://shorturl.at/ZD0sX> (1/6/2024).

Slotki, Israel W. "Antiphony in Ancient Hebrew Poetry". *JQR* 26 (1936), 199–219. <https://www.jstor.org/stable/43631634> (13/9/2024).

Smalley, Denis. "The listening imagination: Listening in the electroacoustic era", *Contemporary Music Review* 13/2 (1996), σ. 77-107. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494469600640071> (4/5/2024).

Smalley, Denis. "Spectromorphology: explaining sound-shapes". *Organised sound* 2/2 (1997), σ. 107-126. <https://shorturl.at/nIH57> (12/5/2024).

Smith, Greg. "Moving Explosions: Metaphors of Emotion in Sergei Eisenstein's Writings". *Quarterly Review of Film and Video* 21/4 (2004), σ. 303-315. <https://t.ly/PaNKS>(20/5/2024).

Smith, John Arthur. "Musical Aspects of Old Testament Canticles in Their Biblical Setting". *Cambridge University Press* 17 (1998), 221-264. <https://www.jstor.org/stable/pdf/853884.pdf> (20/3/2024).

Smith, Jonathan A. "Which Psalms were sung in the Temple?". *Music and Letters* 71/2 (1990), 167-186. <https://www.jstor.org/stable/736434> (25/9/2023).

Throntveit, Mark A. *Ezra-Nehemiah*. Kentucky: Westminster John Knox Press, 2012.

Truax, Barry. "Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape". *Organised Sound* 13/2 (2008), σ. 103-109. <https://shorturl.at/cEbQv> (1/6/2024).

Tzanetakis, George, Randy Jones & Kirk McNally. "Stereo Panning Features for Classifying Recording Production Style". *ISMIR* (2007). <https://shorturl.at/7PIg8>(4/5/2024).

Usai, Paolo Cherchi. *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship* 3rd ed. (London: BloomburyBritishPublishinh Plc, 2019), σ. 182. <https://shorturl.at/Rz8iw> (23/5/2024).

Van Dyk, P. J. "Music in Old Testament times". *Old Testament Essays* 4 (1991), 373-380. https://journals.co.za/doi/pdf/10.10520/AJA10109919_1084 (13/10/2023).

Wierzbicki, James. "The 'Silent' Film in Modern Times". σε *Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist*. επιμ. Ruth Barton & Simon Trezise. New York: Routledge, 2019. <https://shorturl.at/7gWAL> (16/6/2024).

Wijaya, Chynthia. "Poetic Documentary Mode In The Era Of Media Convergence: Essay on Man With A Moving Camera And Samsara", (2018). <https://shorturl.at/8mSL6>(20/5/2024).

Williamson, Hugh Godfrey Maturin. *Ezra, Nehemiah*, Word Biblical Commentary, vol. 16. Texas: Word Books, 1985. <https://t.ly/gk67k> (3/3/2024).

Wright, David P. "Music and Dance in 2 Samuel 6". *Journal of Biblical Literature* 121/ 2 (2002), 201-225. <https://www.jstor.org/stable/3268353> (24/9/2023).

"Artist", <https://rb.gy/63rw1g> (12/2/2024).

"Brauer Motion - Circular Auto-Panner", <https://rb.gy/3u5v6f>.

Native Instruments, "Jacob Collier Audience Choir", <https://t.ly/GcVOP>.

Αγία Γραφή, μετάφραση: Νεόφυτος Βάμβας (Αθήνα: Ελληνική Βιβλική Εταιρεία, 1850).

Αγία Γραφή, μετάφραση: Σπύρος Φίλος (Αθήνα: Εκδόσεις Πέργαμος, 2005).

Αλεξάνδρου, Μαρία. *Εισαγωγή στη Βυζαντινή μουσική*. Θεσσαλονίκη: UniversityStudioPress, 2016.

Δοκουμέ, Αλεξοπούλου Ιωάννα. "Ηλεκτροακουστική μουσική: Από το 1948 έως τις μέρες μας". <https://fagottobooks.gr/blog/ilektrakoustiki-mousiki-apo-1948-eos-tis-meres-mas/> (30/4/2024).

Τοπάλογλου, Ελένη. "Υφ-αινώ: περί της ύφανσης ερωτικών επαίνων" (Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 2021).