

ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική Εργασία

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΝ ΓΑΜΟ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΑΣ



Φοιτήτρια:

Κυριακοπούλου Δάφνη

Επιβλέπων Καθηγητής:

Ψαρουδάκης Στέλιος

Ημερομηνία Παράδοσης:

09/2016

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα	2
Ευχαριστίες	3
Πρόλογος	5
Εισαγωγή.....	7
Κεφάλαιο I – Ο θεσμός του γάμου στην αρχαία Αθήνα.....	10
Κεφάλαιο II – Το τελετουργικό του γάμου στην Κλασική Αθήνα.....	13
Κεφάλαιο III – Η μουσική συνιστώσα του γάμου.....	14
Παράρτημα I – Οι διαβατήριες τελετουργίες.....	54
Παράρτημα II – Η Αθήνα ου 5 ^{ου} πΧ αιώνα.....	57
Παράρτημα III – Τα αγγεία του γάμου	62
Συμπεράσματα.....	65
Βιβλιογραφία	66

Ευχαριστίες

Η παρούσα εργασία δε θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την ουσιαστική συμβολή του καθηγητή του τμήματος Μουσικών Σπουδών Αθηνών, κ. Στέλιου Ψαρουδάκη, καθώς είναι αυτός που ενέπνευσε την αγάπη μου για τη μουσική της Αρχαίας Ελλάδας, μου εμπιστεύθηκε την ανάθεση του θέματος και με καθοδήγησε κατά τη διάρκεια της εκπόνησής της. Θα ήθελα να τον ευχαριστήσω θερμά για την υπομονή του, τις πολύτιμες συμβουλές του και τον χρόνο που διέθεσε για να αποτελέσει αυτή η εργασία το σημαντικότερο για μένα μάθημα όλων των ετών φοίτησης στο Πανεπιστήμιο.

Ευχαριστίες οφείλω και στην καθηγήτρια Αρχαιολογίας κ. Ευριδίκη Κεφαλίδου, για την πολύτιμη και ουσιαστική βοήθειά της στα θέματα της αρχαιολογίας και της αγγειογραφίας, που λειτούργησαν καθοριστικά στην εξέλιξη της εργασίας.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτρια Κοινωνικής Λαογραφίας κ. Βασιλική Χρυσανθοπούλου, η οποία ενέπνευσε το ενδιαφέρον μου στην Λαογραφία και την Ανθρωπολογία.

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε στα πλαίσια της ολοκλήρωσης της φοίτησης στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Θα επιχειρήσει να προσεγγίσει την θέση και την συμβολή της μουσικής στα τελετουργικά του γάμου της Κλασικής, κυρίως, Αθήνας.

Επιλέχθηκε μέσα από την πληθώρα τελετών και κοινωνικών φαινομένων να μελετηθεί το τελετουργικό του γάμου. Επιπλέον, λόγω των μαρτυριών, η εργασία θα περιοριστεί στην μελέτη της Αθήνας της Κλασικής εποχής, ενώ θα γίνουν αναφορές σε άλλες περιόδους ή πόλεις όπου καθίσταται αναγκαίο.

Τον γάμο συνιστούν μια ακολουθία εθίμων, τελετουργικών και τελετών οι οποίες σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό εμπλέκουν τη μουσική και το τραγούδι στα στάδιά τους. Επιπλέον, υπάρχουν τραγούδια ειδικά για την περίπτωση του γάμου, τα οποία μελετώνται και σχολιάζονται στα αντίστοιχα κεφάλαια.

Για την εκπόνηση της εργασίας που ακολουθεί μελετώνται έργα τόσο από τον τομέα της Αρχαιολογίας όσο και από τον τομέα της Μουσικολογίας. Επιπλέον, γίνεται αναφορά σε έννοιες της Ανθρωπολογίας και της Λαογραφίας ως συμπληρωματικού βοηθήματος ερμηνείας των τελετουργικών. Επιπρόσθετα της σύγχρονης βιβλιογραφίας και αρθρογραφίας, ερευνήθηκαν οι σύγχρονες με την εποχή που πραγματεύεται η εργασία πηγές. Συνεπώς, μελετήθηκαν αρχαίοι συγγραφείς και ποιητές ώστε να εντοπιστούν αναφορές στον γάμο και τις παραδόσεις του, αλλά και τη σχετική μουσική και τη σχέση της με αυτόν. Τα ευρήματα που συμβάλλουν στο θέμα της εργασίας παρατίθενται στο πρωτότυπο κείμενο και συνοδεύονται από τις μεταφράσεις ή τις αποδόσεις τους. Η παλαιότερη σχετική μαρτυρία είναι του Ομήρου, και ακολουθούν μεταγενέστεροι τραγικοί και κωμικοί ποιητές, όπως ο Ευριπίδης και ο Αριστοφάνης. Πληροφορίες αντλούνται, ακόμη, από κείμενα ιστορικών, όπως ο Πλούταρχος. Παρατίθενται, επιπλέον, αποσπάσματα από ποιήματα της Σαπφώς με θεματολογία εμπνευσμένη από τις τελετουργίες του γάμου ή ακόμα περισσότερο από ποιήματα προορισμένα να αποτελέσουν γαμήλια τραγούδια.

Επιπλέον των μαρτυριών που βρίσκονται στην γραμματεία, παρατίθενται και σχολιάζονται αγγειογραφίες που προσφέρουν αξιόλογες πληροφορίες για το θέμα. Επιλέγονται αγγειογραφίες που τοποθετούνται χρονολογικά κοντά στον 5^ο αιώνα, χωρίς αυτό να αποτελεί αυστηρό περιορισμό. Οι αγγειογραφίες παρουσιάζουν παραστάσεις από στιγμιότυπα του γάμου και άλλων περιστάσεων της ιδιωτικής και δημόσιας ζωής των Αθηναίων της Κλασικής εποχής, και γενικότερα των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας.

Οι πηγές και οι μαρτυρίες που θα παρατεθούν στα επόμενα κεφάλαια δεν μπορούν να αποτελέσουν ικανές πηγές πληροφοριών αν υπολογιστούν μεμονωμένα. Ο συνδυασμός, όμως, των παραπάνω πηγών μπορεί να οδηγήσει σε μια αρκετά ολοκληρωμένη αντίληψη και κατανόηση των τελετουργικών που στοιχειοθετούν τον γάμο της Κλασικής Αθήνας, και τη θέση και τον διακριτό ρόλο της μουσικής σε κάθε μία από τις τελετές και πρακτικές του γάμου.

Η έρευνα και μελέτη των σχετικών με την εργασία έργων έγινε κυρίως στις βιβλιοθήκες της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών: στη βιβλιοθήκη Μουσικών Σπουδών, στο Σπουδαστήριο Ιστορίας, στο Σπουδαστήριο Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης και στη βιβλιοθήκη Λαογραφίας. Επιπλέον, μελετήθηκαν έργα της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος "Λίλιαν Βουδούρη". Παράλληλα, ερευνήθηκαν τα σχετικά με το θέμα της εργασίας άρθρα του περιοδικού *Αρχαιολογία & Τέχνες* και του ιστότοπου www.academia.edu.

Τέλος, οι τακτικές παλαιότερες επισκέψεις στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο και στο Μουσείο της Ακρόπολης, αλλά και σε άλλα αρχαιολογικά μουσεία της χώρας, λειτούργησαν καθοριστικά, δημιουργώντας βάσεις για την αντίληψη της αρχαίας ελληνικής εικονογραφίας, και τις συνθήκες ζωής των ανθρώπων της εποχής.

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται τη θέση της μουσικής στα τελετουργικά του γάμου της Κλασικής Αθήνας. Το σώμα της εργασίας διαιρείται σε τρία κεφάλαια.

Το πρώτο κεφάλαιο πραγματεύεται τον θεσμό του γάμου στην Κλασική Αθήνα. Ο γάμος είναι κοινωνικό φαινόμενο, και δεν σχετίζεται με τη θρησκευτική παράδοση. Δεν είναι υποχρεωτικός για τους πολίτες, όμως είναι προϋπόθεση για έναν άνδρα με κύρος, καθώς στους άγαμους ασκείται κοινωνική κριτική. Απώτερος σκοπός του είναι η συνέχιση των οίκων μέσω της τεκνοποίησης. Γι' αυτό, η συμφωνία μεταξύ του γαμπρού και του πατέρα της νύφης γίνεται συνήθως πολλά χρόνια πριν την τέλεση του γάμου. Η συμφωνία αυτή, η *έγγυη*, είναι το πρώτο από τα δύο μέρη που αποτελούν τον γάμο, με την *έκδοσιν*, την τριήμερη τελετή που πλαισιώνει τη μεταφορά της νύφης στο σπίτι του γαμπρού, να είναι το δεύτερο μέρος.

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται σύντομη αναφορά στο τελετουργικό του γάμου. Οι τελετές που τον αποτελούν διαρκούν τρεις ημέρες, με συγκεκριμένα τελετουργικά για την κάθε ημέρα. Η πρώτη μέρα, που καλείται *Προαύλια*, περιλαμβάνει θυσίες του πατέρα της νύφης (*προτέλεια*) και θυσίες της μελλονύμφης (*άπαρχαί*). Ολοκληρώνεται με την τελετουργική μεταφορά του νερού για το εξαγνιστικό λουτρό της επόμενης ημέρας (*λουτροφορία*). Η δεύτερη μέρα, που καλείται *Γάμος*, ξεκινά με το λουτρό και τον στολισμό των μελλονύμφων (*νυμφοστολείν* για τη νύφη). Ακολουθεί το γαμήλιο γλέντι, που πραγματοποιείται στο σπίτι της νύφης, και η γαμήλια πομπή, που μεταφέρει το ζευγάρι στο σπίτι του γαμπρού. Εκεί πραγματοποιούνται τελετουργικά ενσωμάτωσης για το νέο ζευγάρι, και ακολουθεί η πρώτη νύχτα του γάμου. Την τρίτη μέρα, τα *Επαύλια*, παρατίθεται γεύμα στο σπίτι του γαμπρού (*γαμήλια*), κατά τη διάρκεια του οποίου αποκαλύπτει το πρόσωπό της η νύφη, σηκώνοντας το πέπλο (*ανακαλυπτήρια*), και ακολουθεί προσφορά δώρων (*επαύλια δώρα*).

Το τρίτο και κύριο κεφάλαιο της εργασίας πραγματεύεται τη μουσική συνιστώσα στα τελετουργικά του γάμου. Όλα μαζί τα γαμήλια τελετουργικά είναι δώδεκα, τα οποία διαδέχονται το ένα το άλλο ως ακολούθως: την πρώτη μέρα οι θυσίες του πατέρα (*προτέλεια*) και της νύφης (*απαρχαί*), και η λουτροφορία· τη δεύτερη μέρα το λουτρό, το νυμφοστολείν, το γαμήλιο γλέντι, η γαμήλια πομπή, τα τελετουργικά ενσωμάτωσης στο νέο σπίτι και η πρώτη νύχτα του γάμου· την τρίτη μέρα τα γαμήλια, τα ανακαλυπτήρια και τα επαύλια δώρα. Με εξαίρεση τα ανακαλυπτήρια, οι πηγές μαρτυρούν την ύπαρξη μουσικής στα παραπάνω τελετουργικά, με τραγούδια, συνοδευτικά όργανα (λύρα, αυλός, άρπα, κρόταλα) και χορό.

Την πρώτη ημέρα, οι θυσίες της οικογένειας και της νύφης συνοδεύονται από την αντίστοιχη μουσική. Το κυρίαρχο όργανο είναι ο αυλός, ενώ λέγονται τραγούδια προς τιμήν των μελλονύμφων, και παιάνες προς τιμήν των θεών. Οι σχετικές με τις προγαμήλιες θυσίες πηγές μαρτυρούν την ύπαρξη αυλού και τραγουδιού.¹ Η ημέρα συνεχίζεται με τη λουτροφορία, όπου πάντα συμμετέχει στεφανωμένος αυλητής ή αυλητρίδα. Σε μία αγγειογραφία, επιπλέον, εικονίζεται κροταλίστρια να συνοδεύει τον αυλό. Συνεπώς, στη λουτροφορία μαρτυρείται η ύπαρξη αυλού και κροτάλων, ενώ θα πρέπει να θεωρήσουμε πως τα όργανα συνοδεύουν τραγούδι,² χωρίς το τελευταίο να μαρτυρείται.³

¹ Δεν καθίσταται σαφές αν πρόκειται για τα προτέλεια ή την τελετή των απαρχών.

² Από τις πηγές γνωρίζουμε πως η κύρια έκφραση μουσικής στην αρχαία Ελλάδα είναι το τραγούδι, έτσι μπορούμε να υποθέσουμε με ασφάλεια πως δεν μπορεί το τραγούδι να λείπει από μια τόσο σημαντική, εορταστική και χαρμόσυνη κατάσταση.

³ Οι σχετικές με τη λουτροφορία πηγές είναι αποκλειστικά αγγειογραφίες, συνεπώς το τραγούδι δεν αποδίδεται με σαφή τρόπο.

Τη δεύτερη και σημαντικότερη ημέρα του τριημέρου, η μουσική έχει κυρίαρχο και καίριο ρόλο. Στον νυφικό στολισμό,⁴ εικονίζονται μουσικά όργανα στα χέρια της νύφης (χέλυσ, βάρβιτος, τρίγωνον) και στα χέρια των γυναικών που τη συνοδεύουν (αυλός). Ούτε από αυτή την περίπτωση μπορεί να λείπει το τραγούδι, το οποίο – αν και δεν μαρτυρείται στις πηγές που αναφέρονται – θα πρέπει να θεωρήσουμε βέβαιο πως δεν απουσιάζει. Τον νυφικό στολισμό ακολουθεί το γαμήλιο γεύμα στο πατρικό σπίτι της νύφης, όπου οι εορτασμοί κορυφώνονται. Μαρτυρούνται τραγούδια και χοροί, γυναικείοι και ανδρικοί. Επιπλέον, οι πηγές αναφέρουν τα κύρια όργανα της αρχαίας Ελλάδας, τη λύρα και τον αυλό, αλλά και τα κρόταλα. Το τραγούδι και ο χορός συνεχίζονται στη γαμήλια πομπή, την πομπή που οδηγεί το νεόνυμφο ζευγάρι στο σπίτι που θα κατοικήσει. Για την περίπτωση αυτή οι μαρτυρίες αφορούν το τραγούδι, τη λύρα, τον αυλό και τον χορό.⁵ Κατά τη διάρκεια των τελετουργικών ενσωμάτωσης του ζευγαριού στο νέο σπίτι χρησιμοποιείται ο αυλός. Έπειτα, οι νέοι φίλοι της νύφης και του γαμπρού μένουν όλη τη νύχτα έξω από τη γαμήλια κάμαρα, τραγουδώντας στο ζευγάρι τα *επιθαλάμια* τραγούδια.

Την τρίτη και τελευταία μέρα του γάμου, η μουσική και τα τραγούδια δεν διαφέρουν από αυτά των προηγούμενων δύο ημερών. Στο γεύμα που παρατίθεται στο σπίτι του γαμπρού έχουμε και πάλι εορταστικά τραγούδια και χορούς, αντίστοιχους με το γαμήλιο γεύμα. Η μουσική συνοδεύει και τη μεταφορά των επαύλιων δώρων, ομοίως με τον νυφικό στολισμό και τη μουσική του, ενώ συμμετέχει ο αυλός.

Από όλα τα παραπάνω, η μεγαλύτερη σημασία δίνεται στον *υμέναιο*, το κατ' εξοχήν τραγούδι του γάμου. Ο υμέναιος συναντάται στο έργο του Ομήρου, τον 8^ο πΧ αιώνα, και αναφέρεται χωρίς διακοπή στους επόμενους αιώνες ως το κατ' εξοχήν γαμήλιο τραγούδι. Συμβολίζει τον ίδιο τον γάμο, την ευτυχία, τον εορτασμό, ενώ αντίστοιχα η απουσία του συμβολίζει τη δυστυχία και τη θλίψη. Συνοδεύεται από λύρες, αυλούς και κρόταλα και ψάλλεται από άνδρες και γυναίκες. Είναι το τραγούδι που λέγεται σε όλες τις περιστάσεις του τριημέρου, έχοντας πολλές διαφορετικές θεματολογίες ανά περίπτωση.

Ο σχολιασμός συνεχίζεται με τη χρονολογική σειρά των εορτασμών, με εμβόλιμα παραδείγματα της αγγειογραφίας και της γραμματείας. Οπωσδήποτε, λαμβάνεται υπ' όψιν πως οι αγγειογραφίες δεν περιορίζονται πάντα σε μια συγκεκριμένη γαμήλια περίπτωση, αντιθέτως μπορεί να εικονίζουν δύο ή περισσότερα στιγμιότυπα των τριήμερων εορτασμών. Ωστόσο, λαμβάνουμε υπ' όψιν μας την κυρίαρχη σκηνή που εικονίζεται, όποτε αυτό καθίσταται δυνατό.

Οι πηγές των πληροφοριών σχετικά με τη μουσική στον γάμο της αρχαίας Ελλάδας είναι η γραμματεία και η εικονογραφία, με υποστήριξη από τη σύγχρονη βιβλιογραφία. Από αυτές τις τρεις πηγές αντλούμε πληροφορίες για τα μουσικά είδη, τους μουσικούς, τα όργανα και τους χορούς των γαμήλιων περιστάσεων.

Η γραμματεία περιλαμβάνει περιγραφές γάμων θεών και θνητών και αναφορές σε γαμήλιες περιστάσεις σε έργα τραγικών και κωμικών ποιητών. Επιπλέον, διαθέτουμε ποιήματα με γαμήλιο περιεχόμενο. Τέλος, πληροφορίες αντλούνται από έργα ιστορικών συγγραφέων (μεταγενέστερων της Κλασικής εποχής).

Η εικονογραφία υποστηρίζει και συμπληρώνει τις πληροφορίες που αντλούμε από τη γραμματεία. Χρησιμοποιείται ως επί το πλείστον εικονογραφία από αγγεία με γαμήλια θεματολογία και ειδικότερα σκηνές από γαμήλιες περιστάσεις που περιλαμβάνουν μουσική και χορό. Μέσω των αγγειογραφιών, παρέχονται πληροφορίες για τους μουσικούς που συμμετέχουν στις γαμήλιες τελετουργίες, τα μουσικά όργανα και τους χορούς.

Οι μουσικοί μπορεί να είναι θεοί ή θνητοί, άνδρες ή γυναίκες, παιδιά και νεαροί ή ώριμοι. Ο χορός συνοδεύεται από μουσικούς εμφανώς ή όχι, είναι ανδρικός ή γυναικείος, κυκλικός ή επιτόπιος.

⁴ Στον οποίο συμπεριλαμβάνεται και το λουτρό.

⁵ Μαρτυρία της Σαπφώς σχετική με τον γάμο που αναφέρει κρόταλα τοποθείται είτε στην περίπτωση του γαμήλιου γλεντιού είτε στην περίπτωση της γαμήλιας πομπής.

Τα μουσικά όργανα που συναντώνται σε όλες τις γαμήλιες περιστάσεις είναι ο αυλός, η λύρα, η χέλυς, η βάρβιτος, η κιθάρα, το τρίγωνο, τα κρόταλα.

Τα τρία κεφάλαια της εργασίας ακολουθούν τρία παραρτήματα, στα οποία γίνεται παραπομπή για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα επί μέρους θέματα που αναπτύσσονται σε αυτά.

Στο πρώτο παράρτημα γίνεται εκτενής αναφορά στις διαβατήριες τελετουργίες. Ο όρος περιγράφει τα τελετουργικά που πραγματοποιούνται για να πλαισιώσουν τις μεταβατικές περιόδους για ανθρώπους και κοινότητες από την παρούσα κατάσταση σε μία νέα. Κάθε περίπτωση μετάβασης χωρίζεται τυπικά σε τρία στάδια, όπως ορίζει ο Arnold van Gennep. Αυτά είναι: το στάδιο του αποχωρισμού, το στάδιο της μετάβασης και το στάδιο της ενσωμάτωσης.

Στο δεύτερο παράρτημα περιγράφεται συνοπτικά η Αθήνα της Κλασικής εποχής. Περιγράφεται η εκπαίδευση των νεαρών αγοριών από του δασκάλους. Σχολιάζεται η ζωή των γυναικών και των παιδιών στον γυναικωνίτη. Έπειτα, αναφέρεται η θέση της γυναίκας στην οικογένεια και η λειτουργία των οικογενειών της Κλασικής Αθήνας.

Το τρίτο παράρτημα αφιερώνεται στα κατ' εξοχήν γαμήλια αγγεία: τη λουτροφόρο και τον γαμικό λέβητα. Και τα δύο αγγεία χρησιμοποιούνται για τη συλλογή, τη μεταφορά και την αποθήκευση νερού. Χρησιμοποιούνται σε γαμήλιες περιστάσεις, και δίνονται ως δώρα στη νεόνυμφη. Χρησιμοποιούνται, επιπλέον, για τις ανάγκες του νεκρικού λουτρού σε περίπτωση θανάτου άγαμων νέων, αλλά και ως σήμα στους τάφους τους.

Κεφάλαιο I

Ο θεσμός του γάμου στην αρχαία Αθήνα

Γάμος στην Κλασική Αθήνα είναι η νόμιμα αναγνωρισμένη ένωση δύο πολιτών, οι οποίοι επιθυμούν να συμβιώσουν ως σύντροφοι, με απώτερο σκοπό την τεκνοποίηση και τη δημιουργία οικογένειας. Η ένωση αυτή αναγνωρίζεται και επικυρώνεται από τελετή, την καθιερωμένη από την κοινωνία, που προηγείται της συμβίωσης του ζεύγους.

Ο γάμος και οι τελετές του, στην αθηναϊκή κοινωνία της Κλασικής εποχής, αποτελούν κοινωνικό και όχι θρησκευτικό φαινόμενο,⁶ δεν σχετίζονται με τη θρησκευτική ζωή, δεν περιλαμβάνονται στα θρησκευτικά τυπικά, ούτε συμμετέχουν σ' αυτά ιερείς ή ιέρειες.⁷ Η σχέση των θρησκευτικών πρακτικών που πραγματοποιούνται είναι έμμεση, καθώς αφορούν θυσίες στους θεούς για να προστατεύσουν την έκβαση του γάμου. Με εξαίρεση τις θυσίες, οι οποίες πραγματοποιούνται σε κάποιο ιερό, τα άλλα μέρη του γάμου λαμβάνουν χώρα σε μη ιερή τοποθεσία, καθώς μερικά απ' αυτά πραγματοποιούνται στο πατρικό σπίτι της νύφης, ενώ άλλα πραγματοποιούνται στο πατρικό σπίτι του γαμπρού. Καθώς δεν είναι υποχρεωτικό να παραβρίσκεται στην τελετή ιερατικός ή κρατικός εκπρόσωπος, κρίνεται απαραίτητη η παρουσία μαρτύρων, οι οποίοι θα επικυρώσουν, αν χρειαστεί, την τέλεση του γάμου μεταξύ του ζευγαριού και θα πιστοποιήσουν την πατρότητα των παιδιών που θα γεννήσει η γυναίκα.⁸

Απώτερος σκοπός του γάμου στην Αθήνα του 5^{ου} πΧ αιώνα αποτελεί χωρίς αμφιβολία η απόκτηση νόμιμων απογόνων και, κατά συνέπεια, η διαίωνιση των οικογενειών,⁹ ουσιαστικά τη συνέχιση του οίκου του άνδρα, με τη γέννηση νόμιμων απογόνων του.¹⁰ Η πλειονότητα, μάλιστα, των σχετικών με την τελετή εθίμων σχετίζεται με τη διασφάλιση της γονιμότητας και της τεκνοποίησης, επικυρώνοντας την παραπάνω δήλωση. Η τεκνοποίηση διασφαλίζει αφ' ενός μεν την κληροδότηση της πατρικής περιουσίας σε άμεσους απογόνους, αφ' ετέρου δε τη φροντίδα και, έπειτα, γηροκόμηση των γονέων από τα παιδιά τους.

Μάλιστα, τέτοια σημασία έχει η τεκνοποίηση που επηρεάζει σαφώς τη θέση της γυναίκας στη νέα της οικογένεια. Αν μια μοναχοκόρη μείνει ορφανή, η περιουσία του πατέρα της δεν πηγαίνει, βέβαια, σ' αυτήν, αλλά περιέρχεται στην κυριότητα του συζύγου της. Συνεπώς, είναι σύνηθες σε αντίστοιχες περιπτώσεις την κοπέλα να παντρεύεται ο στενότερος συγγενής της. Παραδίδεται πως, σε περίπτωση που μια παντρεμένη κόρη είναι η μοναδική κληρονόμος του πατέρα της, και μείνει ορφανή, η περιουσία του πατέρα της θα μεταβιβαζόταν στον σύζυγό της. Ωστόσο, ο στενότερός της συγγενής από την πλευρά του πατέρα της έχει δικαίωμα να λύσει τον γάμο της και να την παντρευτεί, προκειμένου να μη χαθεί από την πατρική της οικογένεια η περιουσία, αλλά να μεταβιβαστεί σε αυτόν μέσω του γάμου τους. Η μοναδική περίπτωση να μην είναι δυνατόν να λυθεί ο γάμος σε τέτοια περίπτωση είναι η σύζυγος να έχει γεννήσει γιο. Σε αυτή την περίπτωση, η είσοδός της στη νέα οικογένεια θεωρείται οριστική και η σχέση της με τον σύζυγο άρρηκτη.¹¹ Από αυτή την διάταξη της αθηναϊκής νομοθεσίας αποκαλύπτεται πως η τεκνοποίηση, και μάλιστα αρσενικού απογόνου,¹² διαδραματίζει σπουδαίο ρόλο στην αθηναϊκή οικογένεια.

⁶ Η θεσμοθέτηση του τελετουργικού ως μέρους της θρησκευτικής ζωής και παράδοσης γίνεται για την ορθόδοξη εκκλησία το 893 μΧ από τον Λέοντα ΣΤ'.

⁷ Sacks & Murray & Brody 2015:201.

⁸ Oakley & Sinos 1993:10.

⁹ Oakley & Sinos 1993:9.

¹⁰ Ξενίδου-Schild 2009:67.

¹¹ Cantarella 2011:17· Λεντάκης 1988:20.

¹² Λεντάκης 1988:20.

Τις συνέπειες αυτές που θα έβρισκαν όσοι έμεναν άγαμοι αναφέρει χαρακτηριστικά ο Ησίοδος (*Έργα και Ημέραι* 585-590, 8^{ος} πΧ αιώνας):

το γαμείν έσχατον του δυστυχείν [...] να πεις το γάμο πως δε θες και τις φροντίδες της γυναίκας κι έτσι δεν κάμεις παντρεία, και φτάσεις τα γεράματα χωρίς κανέναν να 'χεις για να σε γηροκομά, τότε το βιο σου βέβαια δε θα στερηθείς, μα σαν πεθάνεις, μακρινοί θα σου το μοιραστούνε.

Ο γάμος καταλαμβάνει πρωτεύοντα ρόλο στην αθηναϊκή κοινωνία. Ενώ δεν είναι υποχρεωτικός από τον νόμο, ασκείται έντονη κοινωνική κριτική στους άγαμους πολίτες. Έτσι, οι νεαροί άνδρες φροντίζουν να προγραμματίσουν τον μελλοντικό τους γάμο, ώστε να χαίρουν εκτίμησης από τους συμπολίτες τους, αλλά και να βεβαιώσουν πως δεν θα τους λείψουν τα παραπάνω. Επιπλέον, οι γυναίκες δεν έχουν θέση και λόγο ύπαρξης στην κοινωνία της Αθήνας αν δεν παντρευτούν.^{13,14}

Ο έρωτας, όπως είναι αναμενόμενο, δεν αποτελεί προϋπόθεση για τον γάμο δύο Αθηναίων. Ο πατέρας της νύφης, ο οποίος έχει την κυριότητα (*κυρεία*) της κόρης του,¹⁵ κάνει συμφωνία με τον γαμπρό, αν ήταν ενήλικας, είτε με τον πατέρα του, συχνά αρκετά χρόνια πριν την τέλεση του γάμου, όσο η νύφη είναι ακόμα παιδί. Η σχετική συμφωνία μεταξύ ενός άνδρα και του πατέρα μιας κοπέλας, η υπόσχεση του τελευταίου να δώσει την κόρη του ως γυναίκα σε αυτόν, αναφέρεται ήδη από τον Όμηρο (*Οδύσσεια* δ.5-7, 8^{ος} πΧ αιώνας):

Την κόρη στον υγιό την έστειλε του φοβερού Αχιλλέα· | απ' τον καιρό στην Τροία που βρίσκουνταν ακόμα το 'χε τάξει | να του τη δώσει¹⁶

Η συμφωνία περιλαμβάνει την υπόσχεση μεταβίβασης μέρους της κινητής και ακίνητης περιουσίας του πατέρα της νύφης στον γαμπρό με την τέλεση του γάμου.¹⁷ Η συνήθεια να δίνεται προίκα στην κόρη από τους γονείς για τον γάμο της φαίνεται να υπάρχει τουλάχιστον από τον 8^ο πΧ αιώνα, καθώς αναφέρεται από τον Όμηρο (*Οδύσσεια* α.195-198):

*μητέρα δ', εἴ οἱ θυμὸς ἐφορμᾶται γαμέεσθαι, | ἄψ ἴτω ἐς μέγαρον πατρὸς μέγα δυναμένοιο: | οἱ δὲ γάμον τεύξουσι
καὶ ἀρτυνέουσιν ἔεδνα | πολλὰ μάλ', ὅσσα ἔοικε φίλης ἐπὶ παιδὸς ἔπεσθαι.¹⁸*

Η συμφωνία αυτή αποτελεί προφορικό συμβόλαιο, το οποίο πλαισιώνεται από σύντομο τελετουργικό, μια στιχομυθία μεταξύ του πατέρα της νύφης και του γαμπρού. Η τελετουργική αυτή στιχομυθία, στην οποία ο γαμπρός αποδέχεται την προίκα και την κόρη, καθιστά τη συμφωνία έγκυρη και τη μελλοντική ένωση αποφασισμένη και σχεδόν ολοκληρωμένη – με τη νύφη να μην έχει λόγο, συχνά χωρίς να συμμετέχει στη σύντομη τελετή.¹⁹ Αυτή η προφορική συμφωνία, που θυμίζει τον αντίστοιχο αρραβώνα της σύγχρονης εποχής, έχοντας όμως ακόμα μεγαλύτερη ισχύ, ονομάζεται *έγγυη* και ήταν έθιμο αποκλειστικά της Αθηναϊκής κοινωνίας.²⁰ Αποτελεί, στην ουσία, το ένα από τα δύο σκέλη του γάμου με το δεύτερο να είναι η *έκδοσις*, η πραγματοποίηση της συμφωνίας με την εγκατάσταση της κόρης στο σπίτι του συζύγου, πλαισιωμένη από την τριήμερη τελετή. Ο χρόνος τέλεσης του τυπικού του γάμου και η μετοίκηση της νύφης ορίζεται με γνώμονα την είσοδο του κοριτσιού σε αναπαραγωγική ηλικία και,

¹³ Dillon 2003:212.

¹⁴ Με εξαίρεση, βέβαια, τις εταίρες και τις πόρνες.

¹⁵ Λεντάκης 1988:20.

¹⁶ *τὴν μὲν Αχιλλῆος ῥηξήνορος υἱεὶ πέμπεν: ἐν Τροίῃ γὰρ πρῶτων ὑπέσχετο καὶ κατένευσε δωσόμεναι* Μετ. Καζαντζάκης & Κακριδής.

¹⁷ Oakley & Sinos 1993:10· Λεντάκης 1988:20. Ως σύγχρονο ανάλογο θα μπορούσε να θεωρηθεί ο θεσμός της νέο-ελληνικής 'προίκας'.

¹⁸ *Η μάνα σου απ' την άλλη, αν έστρεξε το γάμο πια η καρδιά της, | πίσω ας διαγείρει στου πατέρα της, που 'χει περίσσια πλούτη' | κι εκείνοι θα γνοιαστούν το γάμο της, θα φτιάξουν τα προικιά της | αρίφνητα, στη θυγατέρα τους την ακριβή ως ταιριάζει.* Μετ.: Καζαντζάκης & Κακριδής

¹⁹ Oakley & Sinos 1993:10.

²⁰ Oakley & Sinos 1993:9.

ενδεχομένως, τίποτα παραπάνω.²¹ Είναι πιθανό η έκδοσις να ακολουθεί την εγγύη άμεσα, αλλά φαίνεται πως είναι συνηθέστερο να μεσολαβεί εκτενές χρονικό διάστημα, ακόμη και αρκετών χρόνων.²²

Σύνηθες είναι η ηλικιακή διαφορά μεταξύ του ζευγαριού να κυμαίνεται μεταξύ 15 και 18 χρόνων, με την νύφη να βρίσκεται στα πρώτα χρόνια της εφηβείας και τον γαμπρό να έχει φτάσει ή να πλησιάζει τα 30.²³ Αυτό εξηγείται τόσο για τον γαμπρό, που πρέπει να έχει ωριμάσει ώστε να είναι έτοιμος να αναλάβει τον ρόλο του οικογενειάρχη, όσο και για τη νύφη, η οποία πρέπει αφ' ενός μεν να βρίσκεται στο βέλτιστο στάδιο της αναπαραγωγικής της ηλικίας, αφ' ετέρου δε να διασφαλίζεται πως είναι παρθένα. Ο Ησίοδος αναφέρει σχετικά (*Εργα και ημέραι* 695-699):²⁴

Οδήγησε στην κατάλληλη ηλικία γυναίκα στο σπίτι σου, ούτε όντας πολύ λιγότερο από τα τριάντα σου χρόνια, μήτε βάζοντας επάνω και πάρα πολλά· αυτή είναι η πιο κατάλληλη ηλικία για το γάμο. Για τη γυναίκα αρκούνε τέσσερα χρόνια για την ήβη, και στο πέμπτο ας παντρεύεται. Παρθένα να παντρεύεσαι, για να της μάθεις τους σεμονούς τρόπους [...]

Αξίζει να αναφερθεί πως δεν επικρατεί αντίστοιχη συνήθεια στη Σπάρτη της ίδιας εποχής. Το ζευγάρι παντρεύεται από έρωτα, διαλέγουν οι ίδιοι ο ένας τον άλλον, και βρίσκονται στην ίδια ηλικία, περίπου στα δεκαοκτώ τους χρόνια.²⁵

²¹ Oakley & Sinos 1993:10.

²² Αυτό συμβαίνει γιατί ο γαμπρός αναζητά μέλλουσα νύφη και πραγματοποιεί την συμφωνία περίπου στα 25 του χρόνια, ώστε να παντρευτεί στα 30. Η νύφη θα πρέπει να είναι αρκετά νεαρή σε ηλικία τότε, οπότε ο γάμος τελείται μόλις είναι έτοιμοι και οι δύο, βλ. Oakley & Sinos 1993:10.

²³ Oakley & Sinos 1993:10.

²⁴ Μετ. Λεκατσάς.

²⁵ Γκιρτζή 2011:55.

Κεφάλαιο II

Το τελετουργικό του γάμου στην Κλασική Αθήνα

Η γαμήλια τελετή είναι ένας από τους λαμπρότερους εορτασμούς της κοινωνικής ζωής των πολιτών. Αποτελείται από ένα σύνολο εθίμων και τελετουργικών, πολλά από τα οποία έχουν χαρακτήρα περισσότερο συμβολικό παρά λειτουργικό. Τα τελετουργικά αυτά, μάλιστα, ορίζονται από την παράδοση, και όχι από την πολιτεία και τους νόμους και, ενώ δεν είναι υποχρεωτικά, κατά κανόνα τελούνται στους γάμους χωρίς εξαιρέσεις.²⁶ Η έκδοσις τελείται συνηθέστερα τον μήνα *Γαμηλιώνα* (23 Δεκεμβρίου-22 Ιανουαρίου στο σημερινό ημερολόγιο).²⁷ Ο Γαμηλιών είναι αφιερωμένος στον Δία και την Ήρα, και τον ιερό τους γάμο, οπότε επιλέγεται από τους Αθηναίους ως ο ιδανικότερος μήνας για την τέλεση ενός γάμου. Επιπλέον, φαίνεται πως επιλέγουν τις ημέρες με πανσέληνο για την τέλεσή του,²⁸ πληροφορία που δίδει και ο Ευριπίδης.²⁹

Το σύνολο των γαμήλιων τελετών εκτείνεται σε τρεις ημέρες.

Η πρώτη ημέρα (τα *Προαύλια*) αφιερώνεται κυρίως σε θυσίες και προσφορές στους θεούς από τις οικογένειες (*προτέλεια*) και τους νέους που πρόκειται να παντρευτούν (*άπαρχαί*). Επίσης, περιλαμβάνει την τελετουργική συλλογή νερού που θα χρησιμοποιηθεί για το εξαγνιστικό λουτρό των μελλονύμφων. Η συλλογή και η μεταφορά πραγματοποιούνται με πομπή από και προς ιερή πηγή της πόλης (*λουτροφορία*).

Τη δεύτερη ημέρα τελείται ο 'Κυρίως Γάμος'. Η ημέρα ξεκινά με την προετοιμασία των νεονύμφων (*νυφαστολεῖν*), την οποία ακολουθεί το γαμήλιο γλέντι, με φαγητό, τραγούδι και χορό στο πατρικό της νύφης ('συμπόσιον'). Δεν φαίνεται να πραγματοποιείται κάποια σαφής και διακριτή τελετή που να σηματοδοτεί την ένωση του ζευγαριού, εξάλλου η συμφωνία είχε γίνει μεταξύ του πατέρα της νύφης και του γαμπρού στην στιχομυθία της εγγύης. Το βράδυ, η γαμήλια πομπή οδηγεί τη νύφη στο νέο της σπίτι, με την ολοκλήρωση της οποίας θεωρείται πως έχει συντελεστεί ο γάμος.³⁰ Το στάδιο αυτό φαίνεται να είναι το σημαντικότερο ανάμεσα στα τελετουργικά του γάμου. Το ζευγάρι υποδέχεται στο σπίτι η μητέρα του γαμπρού, και αφού το οδηγεί για προσφορές στην εστία του σπιτιού, του υποδεικνύει το νέο του δωμάτιο. Εκεί, η νύφη και ο γαμπρός περνούν το πρώτο τους βράδυ ως παντρεμένο ζευγάρι, ενώ έξω από το δωμάτιο παραμένουν καθ' όλη τη διάρκεια της νύχτας οι φίλοι τους τραγουδώντας.

Την τρίτη ημέρα (τα *Επαύλια*) οι φίλοι και συγγενείς του ζευγαριού τους προσφέρουν δώρα στο νέο τους σπίτι. Δίδεται και πάλι γλέντι σε γεύμα, αυτή την φορά στο σπίτι του γαμπρού (τα *γαμήλια*), κατά τη διάρκεια του οποίου η νύφη σηκώνει το πέπλο της και αποκαλύπτει το πρόσωπό της στους παριστάμενους (τα *άνακαλυπτήρια*).

Η τελετή του γάμου σηματοδοτεί για το ζευγάρι ως δυάδα αλλά και κάθε έναν ξεχωριστά τη μετάβαση από μια συγκεκριμένη κατάσταση και θέση στην κοινωνία σε μια νέα κατάσταση με διαφορετικούς ρόλους και ταυτότητα. Τα τελετουργικά που πραγματοποιούνται σε διαδικασίες που ορίζουν τέτοιες μεταβάσεις, όπως ο γάμος, χαρακτηρίζονται ως 'διαβατήριες τελετουργίες'.³¹

²⁶ Dillon 2003:220.

²⁷ Oakley & Sinos 1993:10.

²⁸ Oakley & Sinos 1993:10.

²⁹ *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 716-717.

³⁰ Σαμπετάι 2009:292.

³¹ Για τις 'διαβατήριες τελετουργίες' βλ. Παράρτημα I.

Κεφάλαιο III

Η μουσική συνιστώσα του γάμου

Ο γάμος, ειδικά ο γάμος στην Αθήνα της Κλασικής εποχής, προκαλεί μεγάλες αλλαγές στην ζωή αυτών που αποτελούν το ζευγάρι – ιδιαίτερα στη ζωή της γυναίκας. Οι δύο νέοι μεταβαίνουν από το στάδιο του ανύπανδρου σε αυτό του παντρεμένου. Ενώ οι αλλαγές στη ζωή ενός άνδρα δεν φαίνεται να είναι μεγάλες, η ζωή της νέας που παντρεύεται αλλάζει ριζικά. Αλλάζει σπίτι, καθώς αποχωρίζεται το πατρικό της και μεταβαίνει στο πατρικό του άνδρα της στο οποίο πρόκειται να εγκατασταθεί μόνιμα. Αλλάζει κοινωνική θέση και υπόσταση, καθώς γίνεται από κόρη σύζυγος. Αλλάζει ο ρόλος της σε ένα σπίτι, καθώς πλέον αναλαμβάνει την διαχείριση ενός νέου νοικοκυριού, με πολλαπλές αρμοδιότητες. Αλλάζουν ακόμα και οι θεοί που την προστατεύουν, καθώς μεταβαίνει από την προστασία της Άρτεμης και της Αθηνάς στην προστασία της Αφροδίτης και της Ήρας.

Η ποικιλόμορφη αυτή μετάβαση της μελλόνυμφης και του ζευγαριού πραγματοποιείται μέσω μιας τριήμερης ακολουθίας τελετουργικών. Τα περισσότερα από αυτά τα τελετουργικά πλαισιώνονται από μουσική, η οποία διαδραματίζει διαφορετικούς ρόλους ανά περίπτωση.

Γνωρίζουμε πως η μουσική έχει σημαντικότερη θέση στην Κλασική Αθήνα και την αρχαία Ελλάδα γενικότερα. Είναι συνώνυμη όχι μόνο της καλλιέργειας και της μόρφωσης, αλλά και της χαράς, της ευδαιμονίας, της ευτυχισμένης ζωής. Η απουσία της μουσικής από μια περίπτωση, μια κοινότητα, μια οικία σημαίνει πως συμβαίνει κάτι δυσάρεστο ή επικρατεί πένθος.³²

Συνεπώς, στον γάμο της Κλασικής Αθήνας η μουσική έχει θέση σημαντική, όπως σε πολλές άλλες περιστάσεις της ιδιωτικής και δημόσιας ζωής των Αθηναίων.

Η μουσική είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τα περισσότερα γαμήλια τελετουργικά, και των τριών ημερών. Σε ορισμένα από τα στάδια των διαδικασιών είναι βέβαιο πως υπάρχει πάντα μουσική, ενώ σε άλλα υπάρχει ανά περίπτωση. Με μουσική πραγματοποιούνται οι θυσίες και η λουτροφορία (πρώτη μέρα): το νυμφοστολίσιν, το γαμήλιο γλέντι, η γαμήλια πομπή, και η πρώτη νύχτα του γάμου (δεύτερη μέρα): το γεύμα που παραθέτει η οικογένεια του γαμπρού και τα επαύλια (τρίτη ημέρα).

Στα τελετουργικά αυτά, δώδεκα τον αριθμό, μαρτυρούνται τραγούδι, λύρα, αυλός, άρπα, κρόταλα και χορός. Από τα παραπάνω, αυτό που κυριαρχεί σαφώς είναι το τραγούδι. Είναι αυτό που αναφέρεται συχνότερα στις σχετικές με τις περιστάσεις του γάμου μαρτυρίες, αλλά και αυτό που αναφέρεται στα περισσότερα τελετουργικά. Ωστόσο, ακόμη και στις περιστάσεις που δεν μαρτυρείται το τραγούδι με σαφήνεια, θα πρέπει να θεωρήσουμε πως είναι παρόν.

Το 'τραγούδι', με την έννοια του μέσου μουσικής έκφρασης, θα πρέπει να διαχωριστεί από τα 'τραγούδια', με την έννοια των επιμέρους, μοναδικών και συγκεκριμένων τραγουδιών. Η ύπαρξη του τραγουδιού έχει ξεχωριστή έννοια από την ταυτοποίηση του είδους των τραγουδιών που λέγονται. Για το τραγούδι στα πλαίσια του γάμου διαθέτουμε αναφορές σε δύο είδη τραγουδιών: τον *υμέναιο* και τα *επιθαλάμια*.³³ Φυσικά, θα πρέπει να θεωρήσουμε πως κατά τη

³² Βλ. Ευριπίδης, *Άλκηστις* 915-925. Ο Άδμητος λόγω του πένθους απαγορεύει να ακουστεί μουσική.

³³ Επιπλέον, υπάρχει μία μαρτυρία για το *γαμήλιον αύλημα*, το οποίο περιγράφεται από τον Πολυδεύκη – η μοναδική μαρτυρία – ως σόλο αυλού, (Ονομαστικόν IV 80, τέλη 2ου μΧ αι.):

Και τὸ μὲν γαμήλιον αύλημα δύο αύλοὶ ἦσαν, συμφωνίαν μὲν ἀποτελοῦντες· μείζων δὲ ἄτερος.

Συνεπώς, δεν μπορεί να υποστηριχθεί χωρίς αμφιβολία πως ακούγεται τέτοιου είδους μουσική στον γάμο της Κλασικής Αθήνας. Επιπλέον, ο Πολυδεύκης ακμάζει τον 2ο μΧ αιώνα, το οποίο σημαίνει πως ακόμα και αν υπάρχει γαμήλιο αύλημα στη δική του εποχή, δεν σημαίνει πως υπάρχει στην Αθήνα του 5ου πΧ αιώνα.

διάρκεια των τελετουργικών λέγονται κι άλλα τραγούδια επιπλέον του υμεναίου, χωρίς να ανήκουν απαραίτητα στο γαμήλιο ρεπερτόριο.

Ο **υμέναιος** είναι το κατ' εξοχήν τραγούδι του γάμου. Έχει στροφική μορφή και συνηθίζεται να επαναλαμβάνεται η επίκληση 'Υμήν, Υμέναι' ὦ στο τέλος κάθε στροφής, ως επωδός. Ο Υμέναιος είναι πρόσωπο της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, η οποία δίνει πληθώρα εκδοχών γύρω από την πιθανή ιστορία του. Το στοιχείο, όμως, που απαντάται σε όλους τους μύθους γύρω από το πρόσωπό του είναι πως σκοτώθηκε νέος, πριν προλάβει να παντρευτεί, ή κατά τη διάρκεια των ετοιμασιών του γάμου του. Έτσι, τον επικαλούνται στα γαμήλια τραγούδια για να τον τιμήσουν, καθώς έχει αναχθεί σε προστάτη των γάμων και των γαμήλιων τελετών.

Αναφορά στον υμέναιο γίνεται από τον Όμηρο,³⁴ ενώ ο όρος συναντάται συνεχόμενα στους επόμενους αιώνες. Στη γραμματεία, αναφέρεται στις εξής γαμήλιες περιστάσεις: στις θυσίες, στη λουτροφορία, στο γαμήλιο γεύμα και στη νυφική πομπή. Δεν διευκρινίζεται με σαφήνεια στη γραμματεία και στη βιβλιογραφία αν ο υμέναιος και τα επιθαλάμια είναι είδη γαμήλιων τραγουδιών, απόλυτα διακριτά μεταξύ τους ή αν πρόκειται για παρόμοια τραγούδια ή αν ακόμα ταυτίζονται μεταξύ τους, και η μόνη τους διαφορά έγκειται στην περίπτωση του γάμου που θα τραγουδηθούν. Ο Mathiesen αναφέρει πως ο υμέναιος τραγουδιέται στον ίδιο τον γάμο, ενώ τα επιθαλάμια τραγουδούνται στους νεόνυμφους από μια ομάδα νεαρών, ανύπαντρων ανδρών και γυναικών έξω από την πόρτα της νυφικής κάμαρας.³⁵ Επιπλέον, ο Μιχαηλίδης στο λήμμα υμέναιος αναφέρει πως είναι γαμήλιο ή επιθαλάμιο τραγούδι.³⁶ Φαίνεται πως ο υμέναιος αποτελεί συνώνυμη έννοια του γαμήλιου τραγουδιού στο σύνολό του, του τραγουδιού δηλαδή το οποίο λέγεται στα πλαίσια του γάμου γενικότερα, χωρίς να περιορίζεται σε συγκεκριμένες τελετές του. Συνεπώς, τα επιθαλάμια είναι υμέναιοι οι οποίοι διαχωρίζονται από τα άλλα γαμήλια τραγούδια λόγω της περίπτωσης στην οποία λέγονται, χωρίς η μορφή και το περιεχόμενό τους να διαφοροποιείται απαραίτητα.

Θα πρέπει να θεωρήσουμε πιθανότερο πως – όπως γίνεται στις περισσότερες κοινωνίες και κοινότητες, και στη νεότερη ελληνική παράδοση – οι αρχαίοι Έλληνες διαθέτουν ένα 'ρεπερτόριο' γαμήλιων τραγουδιών, από το οποίο αντλούν τα κατάλληλα ή επιθυμητά τραγούδια για την περίπτωση. Στο ρεπερτόριο αυτό, πολλά τραγούδια θα είναι περισσότερο κατάλληλα για κάποιες περιστάσεις (όπως για το λουτρό, τη νυφική προετοιμασία, τη γαμήλια πομπή), ενώ άλλα θα έχουν γενικότερη γαμήλια θεματολογία, συνεπώς θα ταιριάζουν σε περισσότερες από μία περιστάσεις.

Οι γραπτές πηγές που διαθέτουμε για τον υμέναιο είναι δύο ειδών: αναφορές στη λέξη υμέναιος και σε παράγωγά της και ολόκληρους υμεναίους. Οι αναφορές βρίσκονται στο έργο του Ομήρου, σε έργα τραγικών και κωμικών ποιητών, στη λυρική ποίηση και στο έργο μεταγενέστερων ιστορικών. Επιπλέον, σώζεται απόσπασμα υμεναίου της Σαπφώς, ενώ εκτενής υμέναιος παραδίδεται από τον Αριστοφάνη.

Όπως αναφέρθηκε, ο υμέναιος συναντάται ήδη στον Όμηρο (ο οποίος ζει στα μισά του 8^{ου} πΧ αιώνα), στο έργο του οποίου βρίσκεται μόνο μία φορά, στην *Ιλιάδα* (Σ.491-496):

στη μια ξεφάντωσες ιστόρησε και γάμους / τις νύφες παίρναν απ' τα σπίτια τους με φώτα, με λαμπάδες / και τις περνούσαν με νυφιάτικα τραγούδια από τις ρούγες. / Και στρουφογύριζαν χορεύοντας οι νιοί, κι ανάμεσα τους / ~~φιαμπόλια~~ [αυλοί] και κούρες [φόρμιγγες] άκουγες να παίζουν κι οι γυναίκες / στην πόρτα η καθεμιά τους έστεκε και θάμαζε το ψίκι.³⁷

³⁴ Είναι πιθανό να είναι η παλαιότερη αναφορά στον υμέναιο με την έννοια του γαμήλιου τραγουδιού.

³⁵ Mathiesen 1999:126.

³⁶ Μιχαηλίδης 1989:332.

³⁷ *έν τῇ μέν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπίνοι τε, / νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὕπο λαμπομενάων / ἠγίνεον ἀνά ἄστου, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει· / κοῦροι δ' ὄρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν / αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον· αἶ δὲ γυναῖκες / ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἐκάστη.* Οι διορθώσεις δικές μας.

Το απόσπασμα – στο οποίο περιγράφεται η παράσταση που κοσμεί την ασπίδα του Αχιλλέα – αναφέρεται στους γαμήλιους εορτασμούς κατά τη διαδικασία της πομπής. Αναφέρει τον υμέναιο ως το κατάλληλο τραγούδι για την περίπτωση. Περιστάσεις γάμου και γαμήλιων εορτασμών αναφέρονται αρκετές φορές στα έργα του Ομήρου, όμως ακόμη κι όταν γίνεται αναφορά στη μουσική δεν χρησιμοποιείται ο όρος υμέναιος για να περιγραφεί το τραγούδι που συνοδεύει τους εορτασμούς. Εντούτοις, ο υμέναιος αποτελεί ένα από τα τρία μουσικά είδη που αναφέρονται συνολικά στο έργο του Ομήρου.³⁸

Έπειτα, αναφορά στον υμέναιο, αλλά και ποίημα σε μορφή υμεναίου παραδίδεται από τη Σαπφώ (απόσπασμα 111), σε απόσπασμα που σώζεται από επιθαλάμιο τραγούδι, το οποίο πιθανώς χρονολογείται στις αρχές του 6^{ου} πΧ αιώνα:

*Του σπιτιού ψηλά τη θύρα | Υμέναιε | να σηκώσετε μαστόροι | Υμέναιε | γαμπρός όμοιος του Άρη | από μεγαλόσωμο
άντρα πιο ψηλότερος ακόμη.³⁹*

Το ποίημα διαθέτει τη χαρακτηριστική επωδό του υμεναίου (ύμνησον) η οποία επαναλαμβάνεται ανά στίχο, ωστόσο κατατάσσεται στα επιθαλάμια τραγούδια της Σαπφώς. Συνεπώς, υποστηρίζεται ο παραπάνω ισχυρισμός, πως τα επιθαλάμια είναι υμέναιοι που λέγονται έξω από το νυφικό δωμάτιο. Το συγκεκριμένο ποίημα έχει θέμα επαινετικό προς τον γαμπρό (γάμβρος ἔρχεται ἴσος Ἄρει).³⁹

Στο έργο του Αισχύλου, ο υμέναιος λαμβάνει ιδιαίτερο νόημα, που ξεπερνά την απλή έννοια του είδους του τραγουδιού. Η λέξη χρησιμοποιείται δύο φορές, σε δύο διαφορετικά έργα, σε αντιπαράθεση με τη δυστυχία και τον θρήνο. Η έννοια του υμεναίου στις δύο περιπτώσεις συμβολίζει και συμπυκνώνει τις πιο ευτυχισμένες στιγμές ενός ανθρώπου, αλλά ακόμα και μιας ολόκληρης κοινωνίας.

Η πρώτη περίπτωση είναι η τραγωδία *Ἀγαμέμνων* (704-710), που χρονολογείται το 458 πΧ:

*και του φιλόξενου του Δία | κείνοι που τότε από καρδιάς | έψαλλαν το νυφιάτικο τραγούδι | του υμεναίου, που η μοίρα
τόφερνε | έτσι οι γαμπροί να τραγουδούνε· | τον ξέμαθε όμως ύστερα | τον ύμνο η πόλη του Πριάμου· | τώρα
βαρυαστενάζει, πολυθρήνητο [...]⁴⁰*

Στο απόσπασμα αναφέρεται πως τον υμέναιο τραγουδά ο γαμπρός. Αυτή η δήλωση δεν φαίνεται να συμπεριλαμβάνεται ή να υποστηρίζεται σε άλλο κείμενο. Δεν φαίνεται, δηλαδή, να προκύπτει πως ο γαμπρός τραγουδά αποκλειστικά κάποιο τραγούδι στα πλαίσια του εορτασμού. Σημαντικότερη, όμως, και ουσιαστικότερης σημασίας δήλωση γίνεται εμμέσως στους στίχους που ακολουθούν την αναφορά του υμεναίου. Οι στίχοι περιγράφουν πως οι πολίτες της Τροίας ξέχασαν τον υμέναιο, καθώς λένε πολλούς θρήνους λόγω των δεινών που αντιμετώπισαν. Φαίνεται πως ο υμέναιος παραλληλίζεται με την ευδαιμονία, τη χαρά, την ευθυμία, γίνεται ίσως συνώνυμος των παραπάνω. Δεν χρησιμοποιείται η λέξη υμέναιος μόνον με τη στενή έννοια του μουσικού είδους, αλλά και με την ερύτερη της χαράς· παρομοίως και για τον θρήνο.

Η δεύτερη περίπτωση που ο Αισχύλος αναφέρει τον υμέναιο με αντίστοιχο τρόπο είναι η τραγωδία *Προμηθεύς Δεσμώτης* (553-559), μέσω του Χορού:

³⁸ Τα άλλα δύο μουσικά είδη που αναφέρονται από τον Όμηρο είναι ο παιάνας (παιήων) και ο θρήνος.

³⁹ Μετ. Βουτιερίδης. Ἴψοι δὴ τὸ μέλαθρον, | ὑμῆναον, | ἀέρρατε, τέκτονες ἄνδρες· | ὑμῆναον.
γάμβρος ἔρχεται ἴσος Ἄρει, | ὑμῆναον, | ἄνδρος μεγάλω πόλυ μέσδων. | ὑμῆναον.

⁴⁰ Μετ. Γρυπάρης. Καὶ ξυνεστίου Διὸς πρᾶσ- | σομένα τὸ νυμφότιμον | μέλος ἐκφάτως τίοντας, | ὑμέναιον, ὃς τότε ἔπερ- | ρεπε
γαμβροῖσιν αἰείδειν. | μεταμανθάνουσα δ' ὕμνον | Πριάμου πόλις γεραῖά | πολύθρηνον [...].

[...] πόσο διάφορο είναι το τραγούδι / που ανεβαίνει μέσα μου / από εκείνο που σου έλεγα στο λουτρό / και στο στρώμα του γάμου σου / όταν οδηγούσες εκεί την αδερφή μας Ησιόνη / που την κατέκτησες με δώρα / για να γίνει γυναίκα σου και ομόκλινή σου⁴¹

Στο απόσπασμα, ο υμέναιος αντιπαραβάλλεται με το επικείμενο θρηνητικό τραγούδι, αυτό που εμπνέουν τον Χορό τα δεινά του Προμηθέα. Η δυστυχία και ο πόνος του θα αντιτεθεί στον γάμο του, και ακόμα περισσότερο στο γαμήλιο τραγούδι, από όλες τις πιθανές χαρμόσυνες περιστάσεις της ζωής του. Επιπλέον, στο απόσπασμα γίνεται αναφορά στον υμέναιο ως το τραγούδι που λέγεται κατά τη διάρκεια του προγαμήλιου λουτρού και έξω από το υπνοδωμάτιο των νέων, δηλαδή στην περίπτωση που λέγονται τα επιθαλάμια τραγούδια. Ο υμέναιος, λοιπόν, ταυτίζεται με τα επιθαλάμια ξανά.

Με αντίστοιχο τρόπο χρησιμοποιεί τη λέξη υμέναιος και ο Σοφοκλής. Στην *Αντιγόνη* (που χρονολογείται στα 442 πΧ) αναφέρεται τρεις φορές, από την ίδια την πρωταγωνίστρια.

Οι παρακάτω στίχοι λέγονται από την Αντιγόνη μόλις έχει ανακαλύψει την τιμωρία που της επιφυλάσσει ο Κρέων (*Αντιγόνη* 810-815):

ἀλλά μ' ὁ παγκοίτας Ἄιδας ζῶσαν ἄγει / τὰν Ἀχέροντος / ἀκτάν, οὔθ' ὑμεναίων ἔγκληρον, οὔτ' ἐπινύμφειός / πῶ μέ τις ὕμνος ὕμνησεν, / ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω.

Ο Σοφοκλής, μέσω της Αντιγόνης, αναφέρει την έλλειψη του υμεναίου (*οὔθ' ὑμεναίων*) συμβολίζοντας την έλλειψη του γάμου· και επιπλέον κάποιον *ἐπινύμφειον ὕμνον*. Ο ύμνος αυτός πιθανώς αναφέρεται στα τραγούδια που λέγονταν έξω από τη νυφική κρεβατοκάμαρα.

Αναφέρεται ξανά ο υμέναιος λίγους στίχους αργότερα (*Αντιγόνη* 876-877):

ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος ταλαίφρων ἄγομαι / τὰν πυμάτων ὁδόν.

Οδηγούμενη στον τάφο που της ετοιμάζει ο Κρέων, η Αντιγόνη κατονομάζει ξανά τον υμέναιο, αυτή τη φορά χρησιμοποιώντας στερητικό πρόθεμα. Είναι αναμενόμενο, βέβαια, η πρωταγωνίστρια να αναφέρει τον γάμο της που δεν πρόκειται να πραγματοποιηθεί.⁴² Οπωσδήποτε, όμως, η σημασία του υμεναίου είναι μεγάλη, και μάλιστα τόσο χαρακτηριστική στα πλαίσια του γάμου ώστε χρησιμοποιείται για να υπονοήσει την ίδια την τελετή και την έλλειψή της. Η χρήση της έννοιας του υμεναίου, δηλαδή, υποδηλώνει ολόκληρη τη διαδικασία αλλά και την ουσία του γάμου, αλλά και της ευτυχίας που αυτός θα έφερνε.

Από τον Ευριπίδη παραδίδονται στίχοι εν είδει υμεναίου (*Τρωάδες* 310-314, 145 πΧ):

*Ω Υμέναιε βασιλιά! / Ευτυχισμένος είναι ο γαμπρός. Ευτυχισμένη κι εγώ που θα / παντρευτώ βασιλιά, στο Άργος. / Ω Υμέναιε βασιλιά! [...]*⁴³

Το απόσπασμα περιλαμβάνεται στα λόγια της Κασσάνδρας και περιλαμβάνει το χαρακτηριστικό επιφώνημα-επωδό *Υμήν, ὦ Υμέναι' ὦ*. Η Κασσάνδρα τραγουδά το γαμήλιο τραγούδι μόλις μαθαίνει πως θα παντρευτεί τον Αγαμέμνονα.

⁴¹ Μετ. Βλάχου. Ἐμαθον τάδε σὰς προσιδούσ' / ὀλοὰς τύχας, Προμηθεῦ. / τὸ διαμφίδιον δέ μοι μέλος προσέπτα / τόδ' ἐκεῖνό θ' ὄ τ' ἀμφὶ λουτρὰ / καὶ λέχος σὸν ὑμεναίουν / ἰότατι γάμων, ὅτε τὰν ὀμοπάτριον ἔδνοις / ἄγαγες Ἡσιόναν πιθῶν δάμαρτα κοινόλεκτρον.

⁴² Ο γάμος – και ακολούθως η τεκνοποιία – είναι εκπλήρωση του σκοπού ύπαρξης των γυναικών της Κλασικής Αθήνας. Βλ. Σαμπετάι 2009.

⁴³ ὦ Υμέναι' ἄναξ· / μακάριος ὁ γαμέτας· / μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις / κατ' Ἄργος ἀ γαμουμένα. / Υμήν, ὦ Υμέναι' ἄναξ. [...]

Επιπλέον, από τον Ευριπίδη αναφέρεται ο υμναιός στην περίπτωση των θυσιών στην Ίφιγένεια έν Αυλίδι (στ. 430 και 437), υποδηλώνοντας τις προγαμήλιες θυσίες.

Αντίστοιχο παράδειγμα με τον στίχο-επίκληση στον Υμναιό 'Υμνήν, 'Υμέναι' ὦ που επαναλαμβάνεται, και τη στροφική μορφή του τραγουδιού βρίσκεται στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη. Στο έργο – που χρονολογείται στα τέλη του 5^{ου} πΧ αιώνα – παραδίδεται ένας ολόκληρος υμναιός,⁴⁴ αντιφωνικός, τον οποίο τραγουδούν ο Τρυγαίος και δύο ημιχόρια (στ. 1329-1357).

ΤΡΥΓΑΙΟΣ δεῦρ' ὦ γύναι εἰς ἀγρόν, | χῶπως μετ' ἔμοῦ καλή | καλῶς κατακείσει. | ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Α Ὑμνήν Ὑμέναι' ὦ.
| ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Β | ὦ τρὶς μάκαρ ὡς δικαίως | τάγαθὰ νῦν ἔχεις. | ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Α | Ὑμνήν Ὑμέναι' ὦ. | ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Β
Ὑμνήν Ὑμέναι' ὦ. | ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Α τί δράσομεν αὐτήν; | ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Β τί δράσομεν αὐτήν; | ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Α
τρυγήσομεν αὐτήν, | ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Β τρυγήσομεν αὐτήν. | ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Α ἀλλ' ἀράμενοι φέρωμεν | οἱ
προτεταγμένοι | τὸν νυμφίον ὦνδρες. | ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Β Ὑμνήν Ὑμέναι' ὦ, | ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Β Ὑμνήν Ὑμέναι' ὦ, | ΤΡΥΓΑΙΟΣ
οἰκῆσετε γοῦν καλῶς | οὐ πράγματ' ἔχοντες, ἀλλὰ | συκολογοῦντες. | ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Β Ὑμνήν Ὑμέναι' ὦ, | ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ
Α Ὑμνήν Ὑμέναι' ὦ. | ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Β τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ. | ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ Α τῆς δ' ἠδὺ τὸ σῦκον. | ΤΡΥΓΑΙΟΣ φήσεις
γ' ὅταν ἐσθίης | οἶνόν τε πίης πολύν. | Χορός Ὑμνήν Ὑμέναι' ὦ, | Ὑμνήν Ὑμέναι' ὦ. | ΤΡΥΓΑΙΟΣ ὦ χαίρετε χαίρετ'
ἄνδρες, | κᾶν ξυνέπησθέ μοι | πλακοῦντας ἔδεσθε.

ΤΡΥΓΑΙΟΣ Ἐλα γυναῖκα μου ὁμορφη στο χωράφι μαζί, να ξαπλώσουμε! | ΗΜΙΧΟΡΙΟ Α Ὑμέναιε! Ὑμέναιε! Ω! |
ΗΜΙΧΟΡΙΟ Β Ω τρισμακάριε! Ω! Ὅλα τα αγαθά | σου πρέπει και τα έχεις. | ΗΜΙΧΟΡΙΟ Α Ὑμέναιε! Ω! | ΗΜΙΧΟΡΙΟ
Β Ὑμέναιε, Ω | ΗΜΙΧΟΡΙΟ Α Τι θα την κάνουμε τώρα αυτήν; | ΗΜΙΧΟΡΙΟ Β Τι θα την κάνουμε τώρα αυτήν; |
ΗΜΙΧΟΡΙΟ Α Θα την τρυγήσουμε. | ΗΜΙΧΟΡΙΟ Β Θα την τρυγήσουμε. | ΗΜΙΧΟΡΙΟ Α Το γαμπρό να τον φέρουμε
| σηκωμένο στα χέρια | οι προσκεκλημένοι! Εμπρός! | ΗΜΙΧΟΡΙΟ Β Ὑμέναιε! Ω! | ΗΜΙΧΟΡΙΟ Α Ὑμέναιε! Ω! |
ΤΡΥΓΑΙΟΣ Να ζήσετε καλά | Να μη δείτε πίκρες | Να συκομαζεύετε. | ΗΜΙΧΟΡΙΟ Β Ὑμέναιε! Ω! | ΗΜΙΧΟΡΙΟ Α
Ὑμέναιε! Ω! | ΗΜΙΧΟΡΙΟ Β Αυτός μεγάλος και τρανός | ΗΜΙΧΟΡΙΟ Α Αυτή γλυκειά σαν σύκο. | ΤΡΥΓΑΙΟΣ Ὅταν
φας και πιείς πολύ | τότε θα το πεις. | ΧΟΡΟΣ Ὑμέναιε! Ω! | ΤΡΥΓΑΙΟΣ Ω χαίρετε άντρες χαίρετε! | Κι αν μ'
ακολουθήσετε | θα φάτε και φραντζόλα.

Παρομοίως, στις *Ὀρνιθες* (1720-1755) περιλαμβάνεται ολόκληρος υμναιός μεταξύ του Πεισθητέρου και του Χορού:

ΧΟΡ. ἄναγε δίεχε πάραγε πάρεχε. | περιπέτεσθε | τὸν μάκαρα μάκαρι σὺν τύχᾳ. | ὦ φεῦ φεῦ τῆς ὥρας τοῦ
κάλλους. | ὦ μακαριστὸν σὺ γάμον τῆδε πόλει γήμας. | μεγάλοι μεγάλοι κατέχουσι τύχαι | γένος ὀρνίθων | διὰ
τόνδε τὸν ἄνδρ'. ἀλλ' ὑμεναίοις | και νυμφιδίοισι δέχεσθ' ὦδαῖς | αὐτὸν και τὴν Βασιλείαν. | Ἦρα ποτ' Ὀλυμπία
| τῶν ἡλιβάτων θρόνων | ἄρχοντα θεοῖς μέγαν | Μοῖραι ξυνεκοίμισαν | ἐν τοιῶδ' ὑμεναίῳ. | Ὑμνήν ὦ Ὑμέναι' ὦ,
| Ὑμνήν ὦ Ὑμέναι' ὦ. | ὁ δ' ἀμφιθαλῆς Ἔρως | χρυσόπτερος ἠνίας | ἠῦθυνε παλιντόνους, | Ζηνὸς πάροχος γάμων
| τῆς τ' εὐδαίμονος Ἦρας. | Ὑμνήν ὦ Ὑμέναι' ὦ, | Ὑμνήν ὦ Ὑμέναι' ὦ. | ΠΙΣΘ. ἐχάρην ὕμνοις, ἐχάρην ὦδαῖς: | ἄγαμαι
δὲ λόγων. ἄγε νυν αὐτοῦ | και τὰς χθονίας κλήσατε βροντὰς | τὰς τε πυρώδεις Διὸς ἀστεροπὰς | δεινὸν τ' ἀργῆτα
κεραυνόν. | ΧΟΡ. ὦ μέγα χρύσειον ἀστεροπῆς φάος, | ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος πυρφόρον, | ὦ χθόνια βαρυαχέες
| ὄμβροφόροι θ' ἄμα βρονταί, | αἶς ὅδε νῦν χθόνα σείει. | διὰ σὲ τὰ πάντα κρατήσας | και πάρεδρον Βασιλείαν
ἔχει Διός. | Ὑμνήν ὦ Ὑμέναι' ὦ.

ΧΟΡΟΣ Κάντε τόπο, ξεχωρίστε, ὅλοι γύρω | πάρτε θέσεις | απ' τους δυο μακαρισμένους. | Αχ τι νιάτα ομορφιάς
| Ω που για την πόλη μας καλοθεοπαντρεύτηκες! | Μεγάλες τρισμέγιστες οι τύχες των πουλιών | χάρη σ' αυτόν
τον άντρα. | Με παρθενικά τραγούδια και γαμήλιες ωδές | δεχείτε τους, αυτόν και τη Βασιλεία. | Στην Ἦρα την
Ὀλύμπια | με τέτοια ωδή νυφιάτικη | οδήγησαν οι μοίρες | τον μέγα άρχοντα θεών | για σμίξιμο και κλίνη. | Ω
Ὑμέναιε ω! | Ω Ὑμέναιε! | Και ο Ἐρωτας ο αθάνατος | ο καταχρυσωμένος | τα χαλινά του άρματα | σωστά τα
ηνιόχευε | συμπροπομπός του Δία | και της Ἦρας της μακάριας! | Ω Ὑμέναιε | Ω Ὑμέναιε! | ΠΙΣΘΕΤΑΙΡΟΣ Χάρηκα

⁴⁴ Οι στίχοι του υμναιού, μάλιστα, ολοκληρώνουν την κωμωδία, καθώς ο τελευταίος στίχος του είναι ταυτοχρόνως ο τελευταίος του έργου.

τραγούδια, ύμνους, / και τα λόγια σας θαυμάζω. / Τώρα τις βροντές δοξάστε / τις πυρωμένες αστραπές / και το μεγάλο κεραυνό / τον ολοφλέγοντα, του Δία! / ΧΟΡΟΣ Ω μέγα φως χρυσό της αστραπής / Ω του Δία δόρυ - πορφυρό αθάνατο / Ω χθόνιες βροντές / βροχοφόρες και τρομάζουσες / που μ' αυτές τη Γη ταράζει. / Με σένα τα πάντα κατέχει και έχει / τη Βασίλεια, του Δία την πάρεδρο / Ω Υμέναιε!

Συμπερασματικά, ο υμέναιος συμβολίζει τον γάμο, τόσο την τελετή όσο και τον θεσμό. Κατ' επέκταση, συμβολίζει τη χαρά, τις ευτυχέστερες στιγμές στη ζωή του ανθρώπου.⁴⁵ Μαρτυρείται σχεδόν σε όλα τα τελετουργικά των τριήμερων εορτασμών που περιλαμβάνουν μουσική. Παρακάτω, θα σχολιαστεί η παρουσία του τραγουδιού στα τελετουργικά αυτά, με τη χρονολογική σειρά που πραγματοποιούνται. Θα πρέπει να θεωρηθεί πως τα τραγούδια που λέγονται είναι κυρίως υμέναιοι, ενώ και άλλα μουσικά είδη αναφέρονται ανά περίπτωση.

Τα **επιθαλάμια** είναι τα τραγούδια που λέγονται το βράδυ της δεύτερης ημέρας (της ημέρας του Γάμου, δηλαδή), έξω από το δωμάτιο που κοιμούνται οι νεόνυμφοι. Η πρώτη αναφορά στον όρο *επιθαλάμιος* που συναντάται στη γραμματεία είναι του Μενάνδρου του Ρήτορα (4^{ος} μΧ αιώνας).⁴⁶ Στην ενότητα που αφορά την πρώτη νύχτα του ζευγαριού θα σχολιαστούν τα επιθαλάμια της Σαπφώς, με έμφαση στις πιθανές θεματολογίες τους.

Η πρώτη ημέρα των γαμήλιων δραστηριοτήτων, τα **προαύλια**, αποτελείται από τρεις εθιμοτυπικές τελετουργίες, με ρόλο προστατευτικό προς το ζευγάρι και τις οικογένειες. Η τριήμερη διαδικασία του γάμου που θα προκαλέσει σημαντικότερες αλλαγές στην κοινωνική θέση και τους ρόλους του ζευγαριού, αποτελεί μια διαδικασία μετάβασης, την οποία περιβάλουν οι διαβατήριες τελετουργίες.⁴⁷ Το ζευγάρι ως δυάδα αλλά και το κάθε άτομο ξεχωριστά βρίσκεται σε ευάλωτη θέση. Αυτό συμβαίνει καθώς ετοιμάζεται να εισέλθει σε μια καινούργια και άγνωστη ζωή, και κατά τη διάρκεια της μετάβασης δεν έχει συγκεκριμένη και διακριτή ταυτότητα, ούτε ρόλο στην οικογένεια, την ομάδα και την κοινωνία. Το παραπάνω δημιουργεί αναμενόμενα στους νέους και ειδικότερα στην μελλόνυμφη σύγχυση και ανασφάλεια. Επιπλέον, κατά κοινή παραδοχή, την εποχή της Κλασικής Αθήνας πιστευόταν πως οι θεοί φθονούν την ευτυχία των θνητών.⁴⁸ Επομένως, οι θυσίες και οι προσφορές προς τους θεούς είχαν σκοπό να τους ευχαριστήσουν και να τους εξευμενίσουν, προσδοκώντας να λειτουργήσουν προστατευτικά προς τους μελλονύμφους και να μην επιθυμήσουν να τους φέρουν δυστυχίες.

Τρεις είναι βασικές τελετουργίες της πρώτης ημέρας: τα προτέλεια και αϊ άπαρχαί (θυσίες) και η λουτροφορία.

Προτέλεια καλείται η τελετουργική προσφορά θυσίας στους θεούς που προστατεύουν τον γάμο, κυρίως τον Δία Τέλειο και την Ήρα Τελεία αλλά και την Άρτεμη, τον Απόλλωνα, την Πειθώ. Στην Αθήνα, επιπλέον, τελούνται συχνά θυσίες και υπέρ της θεάς-προστάτιδας της πόλης, της Αθηνάς, καθώς και υπέρ άλλων θεών.⁴⁹ Η οικογένεια μπορεί να πραγματοποιεί θυσίες και προς τους θεούς που παραδοσιακά προστατεύουν τον συγκεκριμένο οίκο.

Αναφορά στην Ήρα Τελεία γίνεται από τον Αριστοφάνη (*Θεσμοφοριάζουσαι* 973-976, 411 πΧ):

Ήραν δὲ τὴν τελείαν / μέλψωμεν ὥσπερ εἰκός, / ἢ πᾶσι τοῖς χοροῖσιν ἐμπαίζει τε καὶ κληῖδας γάμου φυλάττει.

⁴⁵ Η συσχέτιση της πιο ευτυχισμένης στιγμής ενός ανθρώπου της Κλασικής Αθήνας με την ημέρα του γάμου του δε γίνεται μόνο για τις γυναίκες αλλά και για τους άνδρες (βλ. Προμηθεύς).

⁴⁶ Βλ. Spengel 1856:399.

⁴⁷ Βλ. Παράρτημα Ι.

⁴⁸ Oakley & Sinos 1993:11.

⁴⁹ Dilon 2003:217.

Η Ήρα Τελεία είναι αυτή που φυλάει τα κλειδιά του γάμου (*κλήδας γάμου φυλάπτει*), αλλά συμμετέχει και σε όλους τους χορούς (*ἢ πᾶσι τοῖς χοροῖσιν ἐμπαίζει*). Επιπλέον, ο χαρακτηρισμός *τελεία* σχετίζεται με την ιδιότητα της προστάτιδας της συζυγικής ζωής και των παντρεμένων γυναικών.⁵⁰

Η τέλεση θυσιών στους θεούς πριν ή μετά από οποιοδήποτε ιδιαίτερα σημαντικό γεγονός ή μεγάλη αλλαγή στη ζωή των αρχαίων Ελλήνων αποτελεί τον κανόνα,⁵¹ και φυσικά ο γάμος περιλαμβάνεται σε αυτά τα γεγονότα. Θυσίες τελούν τόσο οι μελλόνυμφοι, όσο και οι γονεῖς τους. Τα προαύλια είναι η τελευταία ημέρα πριν οι μελλόνυμφοι μπουν πλέον στη διαδικασία της 'μετάβασης', το πιο κρίσιμο στάδιο της συνολικής τους μετάβασης στην νέα τους ζωή.⁵²

Στα προτέλεια πραγματοποιούνται θυσίες από τον πατέρα της νύφης, ενώ είναι πιθανό οι γονεῖς του γαμπρού να μην συμμετέχουν στην τελετή. Ο Ευριπίδης (*Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 430-439, μέσα 5^{ου} πΧ αιώνα) κάνει αναφορά στις προετοιμασίες των προτελειών – καθώς η Ιφιγένεια μεταβαίνει στην Αυλίδα πιστεύοντας πως ο πατέρας της την κάλεσε για να παντρευτεί τον Αχιλλέα πριν ξεκινήσουν το ταξίδι τους για την Τροία:

*Διά να ἔλθῃ, λέγουν, ἡ | κόρη του ἐδῶ, φαίνεται ὅτι περὶ γάμου τινός πρόκειται ἢ κάτι ἄλλο | θα συμβαίνει, ἐκτός
αν ὁ βασιλεὺς Ἀγαμέμνων | ἔφερε τὴν κόρην του | ποθῆσας νὰ τὴν ἐπανίδῃ. | Ἄλλοι δὲ πάλιν ἔλεγον ὅτι ἔφερον
τὴν νέαν | εἰς προτελετὴν τοῦ γάμου τῆς ἐδῶ παρὰ τὴ θεᾶ τῆς Ἀυλίδος Ἀρτέμιδι. | Ἀλλὰ ποῖος ἀραγε νὰ ἦναι ὁ
γαμβρός; | Ἐμπρός λοιπόν, ετοίμασον τὰ | κάνιστρα διὰ τὴν θυσίαν. Στεφανώσατε με ἄνθη τὴν κεφαλὴν. Σὺ δε, |
ἀνάξ Μενέλαε, ετοίμαζε τὰ τῆς τελετῆς τοῦ γάμου, καὶ ἀς ἠγῆσουν οἱ | αὐλοὶ εἰς τὸ στρατόπεδον καὶ ὁ ἔρρυθμος
κτύπος τῶν ποδῶν, διὰ τὸ | χαρμόσουνον αὐτὸ τῆς κόρης γεγονός.*⁵³

Το απόσπασμα αφορά ακριβώς τις προετοιμασίες για τις θυσίες και τις προσφορές πριν από τον γάμο. Ενδιαφέρον έχει πως η τοποθεσία που διαδραματίζονται τα γεγονότα είναι το ιερό της Ἄρτεμης – της θεάς στην οποία πραγματοποιούνται κατά κύριο λόγο οι προσφορές από τις μελλόνυμφες. Από το απόσπασμα φαίνεται πως στις προγαμήλιες τελετουργικές θυσίες και προσφορές εκτελούνται τραγούδια (*υμέναιος*): είτε στις προετοιμασίες, είτε κατά τη διάρκεια των προσφορών, είτε μετά από τη θυσία ακούγεται αυλός και γαμήλια τραγούδια (*υμέναιον εὐτρέπιζε ... λωτὸς βοάσθῳ*). Η συνοδεία μουσικής στις θυσίες είναι καθιερωμένη και αναμφίβολη στην αρχαία Ελλάδα.⁵⁴ Επιπλέον, ο αυλός είναι το ὄργανο που συνηθέστερα επιλέγεται για τη μουσική επένδυση των θυσιών. Το περιεχόμενο των τραγουδιών που λέγονται στα πλαίσια των θυσιών δεν διευκρινίζεται, ενώ αναφέρεται από τον Ευριπίδη πως το μουσικό είδος που ακούγεται είναι ο υμέναιος, ο οποίος είναι ένα από τα είδη των τραγουδιών που είναι δημιουργημένα για τους ανθρώπους.⁵⁵ Θα πρέπει κατά τη διάρκεια των θυσιών να ακούγονται και τραγούδια προς τιμήν των θεών, επιπλέον των υμεναίων, όπως

⁵⁰ Ξενίδου-Schild 1998:16.

⁵¹ Oakley & Sinos 1993:11.

⁵² Παρ' ὅλο που τὸ στάδιο τῆς μετάβασης θεωρεῖται επικίνδυνον γιὰ αὐτοὺς που τὸ βιώνουν, με βάση τὴν θεωρία τῶν διαβατήριων τελετουργιῶν, ὁ ὀρισμὸς καὶ ἡ ἔννοια τῶν διαβατήριων τελετουργιῶν εἶναι σύγχρονοι, ἐνῶ δὲν ὑπάρχουν ἐνδείξεις πὼς οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες εἶχαν ἀναπτύξει ἀντίστοιχες θεωρίες. Τὰ συμπεράσματα, ὁμῶς, σχετικὰ με τὶς διαβατήριες τελετουργίες καὶ τὰ στάδιά τους ἀφοροῦν κοινωνίες καὶ κοινότητες οἱ ὁποῖες πραγματοποιοῦν τὰ τελετουργικά χωρὶς νὰ γνωρίζουν τὶς θεωρίες αὐτές, ἐνῶ θεωρεῖται ἀναμφίβολον πὼς ἰσχύουν καὶ στὴν περίπτωση αὐτῆ. Γιὰ τὶς διαβατήριες τελετουργίες βλ. Παράρτημα Ι.

⁵³ Μετ. Φραγκιάς. *Λέγουσι δ' ὑμέναιός τις ἢ τί πράσσεται; | ἢ πόθον ἔχων θυγατρὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ | ἐκόμισε παῖδα; τῶν δ' ἂν ἤκουσας τάδε· | Ἀρτέμιδι προτελίζουσι τὴν νεάνιδα, | Αὐλίδος ἀνάσσει τίς νιν ἄξεταιί ποτε; | ἀλλ' εἶα, τάπι τοισίδ' ἐξάρχου κανᾶ, | στεφανοῦσθε κρᾶτα καὶ σύ, Μενέλεως ἄναξ, | ὑμέναιον εὐτρέπιζε καὶ κατὰ στέγας | λωτὸς βοάσθῳ καὶ ποδῶν ἔστω κτύπος· | φῶς γὰρ τόδ' ἤκει μακάριον τῇ παρθένῳ.*

⁵⁴ West 1992:22.

⁵⁵ Σὲ ἀντιδιαστολή πρὸς μουσικά εἶδη δημιουργημένα ἀποκλειστικά γιὰ τοὺς θεοὺς. Βλ. Mathiesen 1999:22.

συμβαίνει στις θυσίες.⁵⁶ Η παρουσία γαμήλιου τραγουδιού σε θυσία τη διακρίνει από τις θυσίες που πραγματοποιούνται με άλλες αφορμές και υποδηλώνει πως η θυσία αφορά γαμήλια περίσταση.⁵⁷

Ενώ στα προτέλεια πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ο πατέρας της νύφης, η τελετή των **Απαρχών** που ακολουθεί αφορά τη νύφη και πραγματοποιείται απ' αυτήν, ενώ περιλαμβάνει και πάλι μια συνοδευτική τελετουργική προσφορά σε κάποιον θεό. Η θεά που αναφέρεται συχνότερα ως αποδέκτις των προσφορών από τις μελλόνυμφες είναι η Άρτεμις,⁵⁸ και έπειτα η Αφροδίτη.⁵⁹ Δεν αποκλείεται η νέα κοπέλα να πραγματοποιεί προσφορές και στις δύο θεές, καθώς πρόκειται πολύ σύντομα να μεταβεί από την σφαίρα προστασίας της μίας στην σφαίρα προστασίας της άλλης.

Η νύφη προσφέρει στη θεά τα παιχνίδια της, τα παιδικά της αντικείμενα, ή και μια μπούκλα από τα μαλλιά της.^{60,61} Σηματοδοτείται έτσι με χαρακτηριστικό τρόπο η ολοκλήρωση των παιδικών της χρόνων, τόσο συμβολικά όσο και εμπράκτως. Τα αντικείμενα που την συντρόφευαν καθημερινά στο πατρικό της σπίτι, εκεί που ήταν κόρη, παρθένα, παιδί, δεν έχουν θέση στο νέο σπίτι που θα βρεθεί την επόμενη ημέρα, όταν θα είναι νύφη, γυναίκα, σύζυγος. Προσφέροντάς τα στην θεά-προστάτιδα των παρθένων, υπό την προστασία της οποίας βρισκόταν μέχρι τώρα, αποχωρίζεται συνειδητά τα χειροπιαστά αντικείμενα που από τη στιγμή αυτή δεν έχουν θέση στη νέα της ζωή. Επιπλέον, καθώς η θεά Άρτεμις θωρείται εκδικητική και τιμωρητική, τα νέα κορίτσια που σύντομα θα εγκαταλείψουν την παρθενική ζωή τελούν προσφορές προς τιμήν της για να την εξευμενίσουν.

Σημαντικότερο, όμως, από το ίδιο το έθιμο, και όσα αυτό σημαίνει, είναι ένα επιπλέον, λανθάνον στοιχείο του τελετουργικού. Η στιγμή αυτή του τελετουργικού των απαρχών είναι η πρώτη στη ζωή μιας νέας κοπέλας στην Αθήνα της εποχής κατά την οποία αυτή δρα και κινείται ως αυτόνομο άτομο. Καθώς, όπως είναι γνωστό, οι κόρες των οικογενειών της εποχής δεν θεωρούνταν πολίτες,⁶² ούτε φυσικά είχαν δική τους βούληση,⁶³ αυτή ήταν η πρώτη φορά που μια κοπέλα λειτουργεί σε ρόλο πρωταγωνιστικό και όχι βοηθητικό, δευτερεύοντα.

Η τέλεση θυσιών από την μελλόνυμφη αναφέρεται, μεταξύ άλλων από τον Ευριπίδη (*Τρωάδες* 329-330, 451 πΧ), μέσα από τα λόγια της Κασσάνδρας:

*Σύρε τον Φοίβε [τον χορό]· | μέσα στο δαφνοστόλιστο ναό σου κάνω θυσίες.*⁶⁴

Από το πρόσωπο του ρήματος *θυηπολῶ* - δηλαδή τελώ θυσίες, θυσιάζω κάτι - που βρίσκεται σε πρώτο ενικού αριθμού, προκύπτει πως η νύφη, η οποία στην προκειμένη περίπτωση είναι η Κασσάνδρα,⁶⁵ πραγματοποιεί και η ίδια θυσίες. Επιπλέον, αναφέρεται πως ο ναός είναι εορταστικά στολισμένος με δάφνες και είναι συγκεκριμένα ο ναός του θεού Απόλλωνα.

Την τελετή των απαρχών ακολουθεί η **λουτροφορία**, το τελευταίο και λαμπρότερο, σημαντικότερο έθιμο της πρώτης ημέρας. Η λουτροφορία είναι η μεταφορά του νερού που θα χρησιμοποιηθεί για το λούσιμο των

⁵⁶ West 1992:22.

⁵⁷ Oakley & Sinos 1993:11

⁵⁸ Η Άρτεμις, για την ακρίβεια, είναι η θεά που κατονομάζεται συχνότερα στις σχετικές με τις προγαμήλιες θυσίες αναφορές. Βλ. Oakley & Sinos 1993:12.

⁵⁹ Oakley & Sinos 1993:11· Dillon 2003:217.

⁶⁰ Oakley & Sinos 1993:14.

⁶¹ Αντίστοιχη προσφορά μπούκλας μαλλιών τελείται και από τους άνδρες, σε αντίστοιχη περίσταση διαβατήριας τελετουργίας σχετικής με την ενηλικίωση, πολύ νωρίτερα, ωστόσο, από τον γάμο τους. Oakley & Sinos 1993:14.

⁶² Λεντάκης 1988:20.

⁶³ Μάλιστα, οι γυναίκες της εποχής αντιμετωπίζονται ως ανήλικες, ως άτομα που έχουν ανάγκη την κηδεμονία ενός άνδρα, καθ' όλη την διάρκεια της ζωής τους. Λεντάκης 1988:21.

⁶⁴ Άγε σύ, Φοίβε, νῦν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις | ἀνάκτορον θυηπολῶ.

⁶⁵ Το απόσπασμα από τα λόγια της Κασσάνδρας ακολουθεί τη στιγμή που μαθαίνει πως πρόκειται να υποχρεωθεί να παντρευτεί τον Αγαμέμνονα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.

μελλονύμφων από συγκεκριμένη, 'ιερή' πηγή, με εορταστική, τελετουργική πομπή. Αποτελεί ένα από τα δημοφιλέστερα θέματα γαμήλιας εικονογράφησης, ιδιαίτερα η πομπή προς και από την πηγή για τη συλλογή του νερού.

Η μεταφορά του νερού γίνεται με αγγεία κατασκευασμένα ειδικά για την περίπτωση, τις *λουτροφόρους*. Σε αρκετές παραστάσεις λουτροφορίας, που συχνότατα εικονογραφούνται σε λουτροφόρους, εικονίζεται και το ίδιο το αγγείο, στα χέρια μέλους της πομπής. Εμφανίζεται, επίσης, σε παραστάσεις του στολισμού της νύφης, ως στοιχείο που βρίσκεται στο δωμάτιό της, και λαμβάνει μέρος στη νυφική προετοιμασία της.⁶⁶

Η πηγή που χρησιμοποιείται για τη συλλογή του νερού δεν είναι τυχαία. Το νερό προέρχεται πάντα από πηγή και όχι από λίμνη. Είναι δηλαδή *τρεχούμενο, ζων ύδωρ* και όχι στάσιμο, συμβολίζοντας τη ροή, την συνέχεια της ζωής στην οικογένεια – επομένως την απόκτηση απογόνων. Μαρτυρείται από τον Θουκυδίδη (*Ιστορία* 2.15.5, τέλη 4^{ου} πΧ αιώνας) πως η πηγή από την οποία αντλείται νερό για το λουτρό στην Αθήνα ήταν η *Καλλιρόη*, γνωστή και ως *Εννεάκρουνος*.⁶⁷

Τη λουτροφόρο κρατά και μεταφέρει ο *λουτροφόρος* ή *νυμφαγωγός*.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα εικονογράφησης λουτροφορίας σε λουτροφόρο αποτελεί η παρακάτω εικόνα, από λουτροφόρο-αμφορέα που χρονολογείται στα 430-420 πΧ:



Εικ. 1. Αθήνα-Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1453. Λουτροφόρος. Ζωγράφος του Λουτρού. 430-420 πΧ. (Oakley & Sinos 1993:58-59 εικ.15)

⁶⁶ Για τη λουτροφόρο, βλ. Παράρτημα III.

⁶⁷ *Καὶ τῆ κρήνη τῆ νῦν μὲν τῶν | τυράννων οὕτω σκευασάντων Ἐννεακρούνη καλουμένη, τὸ δὲ | πάλαι φανερῶν τῶν πηγῶν οὐσῶν Καλλιρρόη ὠνομασμένη, | ἐκεῖνοί τε ἐγγὺς οὖση τὰ πλείστου ἄξια ἐχρῶντο, καὶ νῦν | ἔτι ἀπὸ τοῦ ἀρχαίου πρό τε γαμικῶν καὶ ἐς ἄλλα τῶν ἱερῶν | νομίζεται τῷ ὕδατι χρῆσθαι.* Μάλιστα, όπως είναι φανερό από την μαρτυρία, το νερό της πηγής χρησιμοποιείται σε άλλες ακόμα σημαντικές ιεροτελεστίες και τελετές, επιπλέον του γάμου. Βλ. και Dillon 2003:220, Oakley & Sinos 1993:15.

Στο αγγείο εικονίζεται η πομπή μεταφοράς νερού για το νυφικό λουτρό. Όλοι οι παριστάμενοι περπατούν ανυπόδητοι. Στην κεφαλή της πομπής βρίσκεται γυναίκα με δάδες στα χέρια, η οποία έχει γυρίσει και κοιτά όσους βρίσκονται πίσω. Της υπόλοιπης πομπής προπορεύεται αγόρι που παίζει αυλό, με μακρύ χιτώνα και στεφάνι στα μαλλιά. Ο αυλητής είναι οπωσδήποτε νεαρός, σχεδόν παιδί.⁶⁸ Ακολουθούν τέσσερις ακόμα γυναικείες μορφές. Η πρώτη κρατά τη λουτροφόρο και η δεύτερη είναι η νύφη, η οποία ξεχωρίζει από την κλίση του κεφαλιού. Πάνω από την πομπή, και δίπλα στη λουτροφόρο, πετά ο Έρως και μπροστά από τη νύφη βρίσκεται ζωγραφισμένο στεφάνι.⁶⁹ Πίσω από τη νύφη περπατούν δύο ακόμη γυναίκες, η μία εκ των οποίων κρατά δάδα.

Παρομοίως, παιδί είναι ο αυλητής που εικονίζεται σε ερυθρόμορφη λουτροφόρο του πρώτου μισού του 5^{ου} πΧ αιώνα:



Εικ. 2. Houston-Museum of Fine Arts 37.10. Λουτροφόρος. Ζωγράφος του Πανός. 500-450 πΧ.
(<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/498CE60E-CAB6-4D1A-A5C7-3B70D120C95C>)

Το αγόρι κρατά αυλό, τον οποίο εικονίζεται να εκτελεί, γεγονός που μαρτυρούν τα φουσκωμένα του μάγουλα. Επιπλέον, φορά φορβειά. Η γυναίκα που προχωρά μπροστά του έχει στρέψει το κεφάλι προς τα πίσω και κοιτά την υπόλοιπη πομπή, η οποία ακολουθεί μετά τον αυλητή.⁷⁰

Αντίστοιχη σκηνή λουτροφορίας εικονογραφείται και στην παρακάτω παράσταση από ερυθρόμορφη λουτροφόρο του ζωγράφου της Νάπολης:

⁶⁸ Η ηλικία του μπορεί να οριστεί λόγω της απουσίας τριχοφυΐας στο πρόσωπο, καθώς αγένειοι εικονίζονται οι νεαροί άνδρες και τα παιδιά. Επιπλέον, η ηλικία του ορίζεται και λόγω του ύψους του σε σχέση με τις γυναίκες, καθώς ένας ενήλικος άνδρας θα αποδιδόταν ψηλότερος.

⁶⁹ Το στεφάνι σε συνδυασμό με τον Έρωτα και το σκύψιμο του κεφαλιού ταυτοποιούν τη μορφή αυτή ως την μελλόνυμφη.

⁷⁰ Η υπόλοιπη πομπή απαρτίζεται αποκλειστικά από γυναίκες, και περιλαμβάνει λουτροφόρο, δάδες και στεφάνια.



Εικ. 3 α, β, γ, δ. Badisches Landesmuseum, Karlsruhe 69.78. Λουτροφόρος. Ζωγράφος της Νάπολης. 475-425 π.Χ.
<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/3CD5726A-EA51-430B-85CB-B2C7225D5BB0>

Στη σκηνή διακρίνονται ένας αυλητής, πέντε γυναικείες μορφές εκ των οποίων μία κροταλίστρια, ένα μικρό κορίτσι και μια ερμαϊκή στήλη. Δεξιά από την ερμαϊκή στήλη διακρίνεται η πόρτα του σπιτιού, οπότε η πομπή εικονίζεται να επιστρέφει από την πηγή. Δύο από τις γυναίκες κρατούν δάδες, ενώ η πρώτη στην πομπή κρατά λουτροφόρο.⁷¹ Η νύφη φαίνεται να είναι αυτή που εικονίζεται στο τέλος της πομπής, έχοντας το σεμνότερο βάδισμα. Ο νεαρός,⁷² στεφανωμένος αυλητής προπορεύεται όλων, και εικονίζεται να παίζει μουσική, όπως φαίνεται από τα φουσκωμένα του μάγουλα. Επιπλέον, η τρίτη γυναικεία μορφή εικονίζεται να παίζει κρόταλα,

⁷¹ Η λουτροφόρος είναι το στοιχείο που μαρτυρεί πως η εικόνα αφορά γαμήλια πομπή, ενώ λείπει ο Έρως.

⁷² Και σε αυτή την περίπτωση, ο αυλητής είναι αγένειος, οπότε νεαρός σε ηλικία.

ενώ προχωρά στο μέσον της πομπής και δεν προηγείται, όπως ο αυλητής. Θα πρέπει να λειτουργεί επικουρικά στη μελωδία του αυλού, τονίζοντας τον ρυθμό και βοηθώντας τους συμμετέχοντες στην πομπή να κρατούν σταθερό βηματισμό.⁷³ Τα κρόταλα, άλλωστε, συνδέονται με τις εορταστικού χαρακτήρα περιστάσεις.⁷⁴

Τα κρόταλα εμφανίζονται στην αγγειογραφία κατά πλειονότητα σε παραστάσεις σχετικές με χορό.⁷⁵ Επιπλέον, η κροταλίστρια που εικονίζεται ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες φιγούρες με την σαφώς ξεχωριστή στάση του σώματός της και τις κινήσεις των χεριών της, και θα μπορούσε να θεωρηθεί πως όσο προχωρά και παίζει τα κρόταλα χορεύει παράλληλα. Οι Oakley & Sinos υποστηρίζουν πως τα κρόταλα στα χέρια της γυναίκας αποτελούν ένδειξη πως η πομπή της λουτροφορίας, γενικά, περιλαμβάνει χορό.⁷⁶ Εντούτοις, δεν φαίνεται να υπάρχουν περισσότερες αντίστοιχες ενδείξεις, πως κατά τη διάρκεια της πομπής της λουτροφορίας μέλος ή μέλη της πομπής χόρευαν. Ίσως, μόνον η κροταλίστρια κινούσε το σώμα της στον ρυθμό των κροτάλων.

Ο χρόνος που πραγματοποιείται η λουτροφορία μέσα στην πρώτη ημέρα δεν διευκρινίζεται με ακρίβεια, ή έστω χωρίς αμφισβήτηση. Στην εικονογραφία μαρτυρούνται πομπές οι οποίες περιλαμβάνουν δάδες – στοιχείο που μαρτυρεί πως διαδραματίζονται νυχτερινές ώρες. Η λουτροφορία είναι το τελευταίο γεγονός της ημέρας, οπότε πολύ πιθανόν να γινόταν σε απογευματινή ώρα. Καθώς την περίοδο που συνήθως γίνονταν γάμοι (Δεκέμβριος-Ιανουάριος) νύχτωνε νωρίς, ίσως οι δάδες να ήταν απαραίτητες για φωτισμό. Όμως, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι η φλόγα της δάδας είχε αποτροπαϊκό συμβολισμό, προστατευτικό της νύφης και των παρισταμένων.

Αντίθετα με τις δάδες, η μουσική του αυλού είναι πάντοτε παρούσα. Χωρίς εξαίρεση, σε όλες τις εικονογραφήσεις πομπών, περιλαμβάνεται μουσικός, κατά κανόνα νέος και στεφανωμένος αυλητής, ο οποίος προπορεύεται της πομπής.⁷⁷ Καθώς, όμως, η μουσική έχει θέση στην πλειονότητα των τελετουργικών οποιουδήποτε είδους και οποιασδήποτε περίπτωσης, δεν αποτελεί έκπληξη η χωρίς εξαίρεση παρουσία της στην πομπή της λουτροφορίας.

Ένας λόγος ύπαρξης μουσικής στην πομπή θα μπορούσε, ίσως, να είναι η λειτουργία της ως υποβοήθημα στην τήρηση ρυθμού κατά το βάδισμα των συμμετεχόντων στην πομπή προς και από την πηγή.⁷⁸ Επιπλέον, ένας επιπρόσθετος λόγος χρήσης μουσικής κατά τη διάρκεια της λουτροφορίας θα μπορούσε να είναι ο αποτροπαϊκός χαρακτήρας που έχει η μουσική – και ο θόρυβος γενικότερα. Η λουτροφορία, εξάλλου, ως στάδιο της διαδικασίας της διάβασης συμπεριλαμβάνεται στο τμήμα εκείνο του τριημέρου το οποίο βρίσκεται στα όρια του αποχωρισμού και της μετάβασης.⁷⁹

Πιθανότατα, ο νεαρός στεφανωμένος αυλητής ήταν στενός συγγενής της νύφης. Ο λόγος που χρησιμοποιείται το συγκεκριμένο όργανο στο τελετουργικό αυτό δεν φαίνεται να αναφέρεται σαφώς σε κάποια σύγχρονη μαρτυρία. Ο αυλός, όμως, είναι ένα από τα δύο κυρίαρχα όργανα της εποχής – το άλλο είναι η λύρα – με ευρύτατη χρήση και μεγάλη δημοτικότητα.⁸⁰ Επιπλέον, καθώς ο γάμος είναι μια από τις λαμπρότερες τελετές της ζωής των Αθηναίων, και σημαντικότερο κοινωνικά γεγονός, είναι αναμενόμενο να επιθυμούν να

⁷³ Ο συνδυασμός αυλού και κροτάλων, μεταξύ άλλων οργάνων, σε περίπτωση γαμήλιας πομπής αναφέρεται και από τη Σαπφώ σε ποίημα που περιγράφει τον γάμο του Έκτορα και της Ανδρομάχης, το οποίο θα σχολιαστεί εκτενέστερα παρακάτω.

⁷⁴ West 1992:173.

⁷⁵ West 1992:176.

⁷⁶ Oakley & Sinos 1993:16.

⁷⁷ Kauffmann-Σαμαρά 1985:21.

⁷⁸ Μιχαηλίδης 1989:64.

⁷⁹ Στην Κλασική Αθήνα ο όρος των διαβατηρίων τελετουργιών δεν ήταν γνωστός. Ωστόσο, από τις νεότερες μελέτες φαίνεται πως οι κοινωνίες και οι κόνότητες, ανεξάρτητα με την εποχή, σε αντίστοιχες περιστάσεις λειτουργούσαν σύμφωνα με τις έννοιες των υπομέρους σταδίων των διαβατηρίων τελετουργιών. Για τις διανατήριες τελετουργίες, βλ. Παράρτημα Ι.

⁸⁰ Μιχαηλίδης 1989:62-64.

περιβάλλουν όλες τις τελετές με επιβλητικότητα και μεγαλοπρέπεια. Συνεπώς, η χρήση του αυλού στην πομπή θα μπορούσε να είναι επιπλέον μέσο εντυπωσιασμού και ανάδειξης της οικονομικής επιφάνειας των οικογενειών.

Τα τραγούδια που συνοδεύει ο αυλός κατά την πομπή της λουτροφορίας αντλούνται πιθανότατα από την παράδοση τη σχετική με τον γάμο. Ίσως, ο υμέναιος των θυσιών που προηγήθηκαν να περιλαμβάνονταν και στην πομπή. Επίσης, ίσως το *γαμήλιον αύλημα* του Πολυδεύκη (*Ονομαστικόν* 4.80), προφανώς σόλο αυλού, να αποτελούσε και αυτό μέρος της πομπικής μουσικής.

Η ημέρα που ακολουθεί, η δεύτερη ημέρα του γάμου, είναι η σημαντικότερη και αυτή στην οποία τελείται ο καθαυτό **‘Γάμος’**. Ξεκινά με το τελετουργικό λουτρό και τον στολισμό των μελλονύμφων και των οικιών. Ακολουθεί το γαμήλιο γεύμα και η γαμήλια πομπή, που οδηγεί το ζευγάρι στο σπίτι του γαμπρού. Εκεί, περνούν την πρώτη νύχτα του γάμου τους ως ζευγάρι.

Η μουσική φαίνεται να είναι παρούσα και στα τελετουργικά της δεύτερης μέρας, στην οποία ο γάμος κορυφώνεται. Η εικονογραφία και η γραμματεία παρέχει πλήθος πληροφοριών για τα μουσικά όργανα, τα τραγούδια και τους χορούς που συμπεριλαμβάνονται στα τελετουργικά της ημέρας.

Για τις δύο οικογένειες, η ημέρα ξεκινά με την προετοιμασία και τον στολισμό των οικιών. Η διακόσμηση περιλαμβάνει κατά κύριο λόγο κλαδιά και ταινίες.⁸¹

Αναφορά σχετικά με τον εορταστικό στολισμό των οικιών γίνεται από τον Πλούταρχο (*Ερωτικός* 413, δεύτερο μισό 1^{ου} μΧ αιώνα):

ἀπέκλεισαν ἄμα δ' αἱ μὲν γυναῖκες ἔνδον αὐτοῦ τὸ χλαμύδιον ἀφαρπάσασαι περιέβαλον ἱμάτιον νυμφικόν· οἰκέται δὲ περικύκλω δραμόντες ἀνέστεφον ἐλαία καὶ δάφνη τὰς θύρας οὐ μόνον τὰς τῆς Ἰσμηνοδώρας ἀλλὰ καὶ τὰς τοῦ Βάκχωνος· ἡ δ' αὐλητρὶς αὐλοῦσα διεξῆλθε τὸν στενωπὸν.

Αναφέρεται συγκεκριμένα πως η διακόσμηση γίνεται με κλαδιά ελιάς και δάφνης, λέγοντας πως διακοσμούνται οι πόρτες των σπιτιών (*ἀνέστεφον ἐλαία καὶ δάφνη τὰς θύρας*). Τονίζεται, μάλιστα, πως διακοσμούνται εορταστικά οι οικίες και των δύο μελλονύμφων, χωρίς να φαίνεται πως γίνεται διάκριση μεταξύ του γαμπρού και της νύφης (*οὐ μόνον τὰς τῆς Ἰσμηνοδώρας ἀλλὰ καὶ τὰς τοῦ Βάκχωνος*). Επιπλέον, αναφέρεται πως τη διακόσμηση των οικιών συνοδεύει μουσικά αυλός, τον οποίο παίζει γυναίκα (*αὐλητρὶς αὐλοῦσα*). Όπως και προηγουμένως, θα πρέπει να θεωρηθεί πιθανότερο πως ο αυλός συνοδεύει τραγούδι, καθώς αυτό είναι που ταιριάζει σε μια περίπτωση και μια ημέρα όπως αυτή. Είναι πολύ πιθανό το τραγούδι να λέγεται από όσους λαμβάνουν μέρος στον στολισμό, οι οποίοι θα πρέπει να είναι οι γυναίκες των σπιτιών, οι οποίες συνηθίζουν να τραγουδούν όσο εργάζονται. Βέβαια, θα μπορούσε ενδεχομένως να ακούγεται το *γαμήλιον αύλημα* που αναφέρει ο Πολυδεύκης.

Σχετικά με την προετοιμασία του γάμου, το πρωί της δεύτερης ημέρας, οι περισσότερες μαρτυρίες αφορούν τις διαδικασίες προετοιμασίας και στολισμού της νύφης, το **νυμφοστολείν**. Η ημέρα της ξεκινάει με τον στολισμό της ίδιας από τις φίλες της, στο πατρικό της. Σε πληθώρα παραστάσεων μαρτυρείται στο δωμάτιο του στολισμού μουσικό όργανο στα χέρια της νύφης ή άλλης κοπέλας, υποδεικνύοντας πως η διαδικασία περιλαμβάνει και τραγούδια, πιθανότατα γαμήλια. Επιπλέον, η απεικόνιση των γυναικών με μουσικά όργανα στα χέρια επιλέγεται από τους ζωγράφους για να τονίσουν την καλλιέργεια και τη μόρφωση της νύφης. Αν σκεφτούμε πως συχνά τα αγγεία με τις γαμήλιες αγγειογραφίες χρησιμοποιούνται στις ταφές άγαμων γυναικών, εξηγείται η επιθυμία του ζωγράφου να τις παρουσιάσει στην ιδανικότερη εκδοχή τους.

⁸¹ Oakley & Sinos 1993:21.

Τόσο η νύφη όσο και ο γαμπρός ξεκινούν την ημέρα του γάμου με το τελετουργικό εξαγνιστικό λουτρό.^{82,83} Ο εξαγνισμός με νερό λαμβάνει χώρα συχνά στις αρχαίες ελληνικές κοινωνίες πριν από σημαντικά γεγονότα ή τελετουργικά,⁸⁴ και ιδιαίτερα το τελετουργικό λουτρό πριν τον γάμο φαίνεται να πραγματοποιείται πολύ νωρίς στις κοινωνίες. Η στιγμή αυτή του λουτρού είναι εκείνη που σηματοδοτεί τον αποχωρισμό από το προηγούμενο στάδιο, και την οριστική είσοδο του ζευγαριού στο στάδιο της μετάβασης.⁸⁵

Το λουτρό και η προετοιμασία του γαμπρού – αν και σπανιότερα από της νύφης – εικονίζεται σε αγγεία,⁸⁶ δίνοντας στοιχεία για το τελετουργικό.⁸⁷ Σχετικά με το λουτρό της νύφης, η πλειονότητα των σχετικών παραστάσεων στην εικονογραφία αφορά τη λουτροφορία, υπάρχουν ωστόσο ευρήματα αναπαραστάσεων του λουτρού, είτε ως υποσύνολο της συνολικής προετοιμασίας, είτε ως ξεχωριστής διαδικασίας.

Σημαντικό πρόσωπο με ιδιαίτερο ρόλο κατά τη διάρκεια του γάμου είναι, για τη νύφη, η *νυμφεύτρια*. Ορίζεται από τους γονείς της νύφης, είτε από την ίδια τη νύφη και είναι υπεύθυνη για την τέλεση όλων των διαδικασιών που αφορούν τη νύφη, λειτουργώντας επικουρικά. Βρίσκεται πάντα δίπλα στη νύφη, καθ' όλη τη διάρκεια της τριήμερης διαδικασίας με σαφή ρόλο στην προετοιμασία και τον στολισμό της νύφης, ενώ κάθεται κοντά της στο γαμήλιο γεύμα και την ακολουθεί κατά τη διάρκεια της γαμήλιας πομπής.⁸⁸ Ο όρος νυμφεύτρια φαίνεται να αναφέρεται ήδη από τον Αριστοφάνη (*Αχαρνείς* 1057):

ἀλλ' αὐτῆι τίς ἔστιν; | Παράνυμφος | ἢ νυμφεύτρια | δεῖται παρὰ τῆς νύμφης τι σοὶ λέξαι μόνω.

Η προετοιμασία της νύφης περιλαμβάνει τον καλλωπισμό και τον στολισμό της, αλλά και τον αποχαιρετισμό στις καλές της φίλες και τις συγγενείς.⁸⁹ Ο νυφικός στολισμός φαίνεται να είναι η στιγμή που μια γυναίκα της αρχαίας Αθήνας θα περιποιηθεί τον εαυτό της και θα στολιστεί περισσότερο από όλες τις άλλες περιστάσεις της ζωής της.⁹⁰ Τα περισσότερα από τα στοιχεία της ενδυμασίας της νύφης είναι ειδικά κατασκευασμένα για τη συγκεκριμένα ημέρα.

Το φόρεμά της δεν ξεχωρίζει από τα φορέματα των άλλων κοριτσιών, εκτός ίσως από την ποιότητα κατασκευής. Συχνά, φαίνεται, το ύφασμα που χρησιμοποιείται στο φόρεμα που θα φορέσει μια νύφη ήταν ιδιαίτερα λεπτό,

⁸² Δε διευκρινίζεται με σαφήνεια αν το λουτρό πραγματοποιείται το πρωί της δεύτερης ή το βράδυ της τρίτης ημέρας, ωστόσο αναφέρεται πως ο στολισμός ακολουθεί αμέσως μετά το λουτρό, οπότε θα πρέπει να τελείται την ημέρα του Γάμου. Βλ. Oakley & Sinos 1993:16.

⁸³ Αναφορά σε εθιμοτυπικό λούσιμο των μελλονύμφων σε ποτάμια γίνεται από τον Ευριπίδη (*Φοίνισσαι* 347), ενώ, μάλιστα, προσεύχονται για γονιμότητα.

⁸⁴ Oakley & Sinos 1993:15.

⁸⁵ Ακόμη και στη νεότερη εποχή, η διαδικασία εξαγνισμού με τελετουργικό λουτρό συμβολίζει συχνά την αποχώρηση του ατόμου από μια κατάσταση και την είσοδό του σε μια νέα, διαφορετική κατάσταση και στάδιο (Χαρακτηριστικό σχετικό παράδειγμα της σύγχρονης εποχής είναι το έθιμο της χριστιανικής βάφτισης.) Επιπλέον, πλήθος παραδειγμάτων εξαγνιστικών, συμβολικών, τελετουργικών λουτρών βρίσκονται σε αρχαίους και νεότερους πολιτισμούς και κοινωνίες ανά τον κόσμο, με προστατευτικούς, αποτρεπτικούς, ευχητικούς, εξαγνιστικούς και άλλους σκοπούς (Βλ. Kosso & Scott 2009).

⁸⁶ Παράσταση του προγαμιαίου λουτρού ενός άνδρα εικονίζεται σε ερυθρόμορφη υδρία του ζωγράφου του Λένινγκραντ, η οποία χρονολογείται στα 470 πΧ και βρίσκεται στο Εθνικό Μουσείο της Βαρσοβίας, αριθμός 142290. Βλ. Oakley & Sinos 1993:56-58.

⁸⁷ Αφού λουστεί, ο μελλονύμφος αρωματίζεται, φορά μιάτιο ειδικό για την περίπτωση και στεφάνι στο κεφάλι (Oakley & Sinos 1993:15. Το στεφάνι του συνήθως περιλαμβάνει σουσάμι και μέντα, σύμβολα γονιμότητας.). Επιπλέον, γίνονται αναφορές στο άρωμα του μελλονύμφου, καθώς φαίνεται πως αρωματίζεται ειδικά με συγκεκριμένα αρώματα κατάλληλα για την περίπτωση (Oakley & Sinos 1993:16.).

⁸⁸ Oakley & Sinos 1993:16.

⁸⁹ Η νύφη, μετά την εγκατάστασή της στο πατρικό σπίτι του γαμπρού, δε θα έχει πολλές και συχνές ευκαιρίες να επισκεφθεί τις φίλες και συγγενείς της και να περάσει χρόνο μαζί τους, καθώς οι γυναίκες βγαίνουν σπάνια και για συγκεκριμένους λόγους. Για την ζωή των παντρεμένων γυναικών στην Κλασική Αθήνα, βλ. Παράρτημα II.

⁹⁰ Oakley & Sinos 1993:16.

σχεδόν διάφανο,⁹¹ ενώ το χρώμα δεν διευκρινίζεται με σαφήνεια.⁹² Τα σανδάλια που φορούσαν οι νύφες φαίνεται να είναι ειδικά για την ημέρα του γάμου τους, καθώς ονομάζονται *νυμφίδες*.⁹³ Το στεφάνι που φορά η νύφη είναι, καθώς φαίνεται, εξίσου χαρακτηριστικό με τα νυφικά σανδάλια της. Το στεφάνι τοποθετεί στα μαλλιά της νύφης η νυμφεύτρια, στα τελευταία στάδια των νυφικών προετοιμασιών. Πάνω από το στεφάνι της νύφης η νυμφεύτρια τοποθετεί το πέπλο, το οποίο καλύπτει το πρόσωπό της. Η νύφη θα το φοράει καθ' όλη τη διάρκεια της τελετής μέχρι και τα ανακαλυπτήρια. Το πέπλο είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό στοιχείο ταυτοποίησης της. Σε πολλές περιπτώσεις, η νύφη εικονίζεται να κρατά με το ένα χέρι το πέπλο της ψηλά, στο ύψος του προσώπου της. Αυτή η κίνηση υποδηλώνει πως η κοπέλα που παριστάνεται σε αυτή τη χαρακτηριστική στάση είναι νύφη, κατά τη διάρκεια του γαμήλιου τριημέρου.

Όλη η προαναφερθείσα προετοιμασία πραγματοποιείται στο πατρικό σπίτι της νύφης, κατά πάσα πιθανότητα στον γυναικωνίτη. Είναι η τελευταία φορά που η μελλοννυμφη περνάει χρόνο με τις φίλες και συγγενείς της, καθώς από το ίδιο βράδυ θα βρίσκεται πλέον στον γυναικωνίτη του νέου της σπιτιού.

Σε αρκετές από τις εικονογραφήσεις του νυφικού στολισμού συμπεριλαμβάνονται μουσικά όργανα, είτε στον χώρο, είτε στα χέρια μιας από τις νυμφοκόμους, είτε στα χέρια της ίδιας της νύφης. Κατά τη διάρκεια του στολισμού παίζεται μουσική και λέγονται τραγούδια, πρακτική συνηθισμένη στον γυναικωνίτη.

Στην παρακάτω υδρία παριστάνεται στιγμιότυπο από σκηνή νυφικού στολισμού. Ο Έρωσ, που πετά πάνω από την καθιστή γυναικεία μορφή και κρατά στεφάνι, επικυρώνει την παραπάνω δήλωση.

⁹¹ Lee 2015:209. Επίσης, σε αρκετές περιπτώσεις στην εικονογράφηση είναι διακριτά μέρη του σώματος της νύφης μέσα από το φόρεμά της, υποστηρίζοντας την παραπάνω δήλωση.

⁹² Ενώ δεν φαίνεται να υπάρχει μαρτυρία που να αναφέρει σαφώς το χρώμα του νυφικού φορέματος, η Σαπφώ χαρακτηρίζει τη νύφη με το επίθετο *ιόκολπος* (Klinck 2008:145), το οποίο θα μπορούσε να αποδοθεί ως «ντυμένος στα μωβ». Το μωβ είναι χρώμα συνδεδεμένο με την Αφροδίτη Oakley & Sinos 1993:16), οπότε θα μπορούσε να είναι πραγματικά το χρώμα που θα διάλεγε μια μελλοννυμφη. Όμως, η λέξη συναντάται μόνο στη Σαπφώ, και επιπλέον δεν υπάρχει άλλη μαρτυρία που να υποστηρίζει πως όντως η νύφη φορούσε ρούχα από μωβ ύφασμα.

⁹³ Ο Corso, ωστόσο, τοποθετεί τις νυμφίδες σε ονομαστική λίστα αρχαιοελληνικών υποδημάτων η οποία αφορά την ρωμαϊκή περίοδο και εξής, αποδίδοντας το λήμμα στον Ησύχιο. Βλ. Corso 2011:62. Οι νυμφίδες εμφανίζονται σε αρκετές σκηνές νυφικής προετοιμασίας, είτε με έμφαση στα ίδια τα αντικείμενα, είτε -συχνότερα- με έμφαση στη διαδικασία τοποθέτησής τους. Τα νυφικά σανδάλια θεωρούνται τόσο σημαντικά και χαρακτηριστικά, που η παρουσία τους μπορεί να οδηγήσει να χαρακτηριστεί μία σκηνή νυφική προετοιμασία χωρίς να συμπεριλαμβάνονται άλλα χαρακτηριστικά στοιχεία. Βλ. Oakley & Sinos 1993:18.



Εικ. 4. London-British Museum E189. Ρόδος. Υδρία. Πολύγνωτος. 475-425 πΧ.

(http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=257319001&objectid=461287)

Στη σκηνή εικονίζονται τέσσερις γυναικείες μορφές, η μια εκ των οποίων είναι καθιστή σε καρέκλα με πλάτη. Οι τρεις γυναίκες κρατούν μουσικά όργανα, και η τέταρτη στα δεξιά τις παρακολουθεί. Η πρώτη γυναικεία μορφή από τα αριστερά παίζει αυλό. Η καθιστή γυναίκα μπροστά της κρατά χέλυ,⁹⁴ πιθανώς χορδίζοντάς την.⁹⁵ Αυτή η δεύτερη, καθιστή φιγούρα φαίνεται να είναι η νύφη, καθώς ο Έρως ετοιμάζεται να ακουμπήσει το στεφάνι που κρατάει στα μαλλιά της. Η επόμενη γυναίκα κρατά στο αριστερό της χέρι μια ακόμη χέλυ, ενώ στο δεξί κρατά ένα κιβώτιο το οποίο πιθανώς περιέχει κοσμήματα ή άλλα αντικείμενα που θα χρησιμεύσουν στον καλλωπισμό και τον στολισμό της νύφης.

Αντίστοιχη σκηνή, με πολλές ομοιότητες με την προηγούμενη, εμφανίζεται σε ερυθρόμορφο κρατήρα που χρονολογείται στα 440-430 πΧ:

⁹⁴ Η χέλυς είναι τύπος λύρας με ηχείο κατασκευασμένο από όστρακο χελώνας. Βλ. West 1992:78-82.

⁹⁵ Bundrick 2005:15.



Εικ. 5. Würzburg-Universität, Martin von Wagner Mus. 521. Κρατήρας. Πολύγνωτος. 440-430 πΧ.
(<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/C59B44DE-C84E-4650-A09C-A4749BAAC774>)

Η σκηνή περιλαμβάνει τρεις γυναικείες φιγούρες και τον Έρωτα, η παρουσία του οποίου μαρτυρεί πως η σκηνή εικονίζει νυφική προετοιμασία. Οι δύο από τις γυναίκες που εικονίζονται στέκονται, ενώ η τρίτη είναι καθιστή σε καρέκλα με πλάτη. Η καθιστή γυναίκα είναι η νύφη,⁹⁶ πάνω από την οποία πετά ο Έρωσ. Κρατά *βάρβιτο*,⁹⁷ ακουμπισμένη στους μηρούς της και έχοντας τα δάχτυλα του αριστερού της χεριού ανάμεσα στις χορδές. Επιπλέον, η μία από τις όρθιες γυναίκες κρατά αυλό στο δεξί χέρι και πεταλοειδή κιθάρα στο αριστερό (*φόρμιγξ*), ενώ στέκεται μπροστά από ένα ανοιχτό, διακοσμημένο κιβώτιο.

Παρόμοια σκηνή εικονίζεται στην παρακάτω αγγειογραφία, η οποία κοσμήι γαμικό λέβητα που χρονολογείται στα 430-420 πΧ:

⁹⁶ Η ταυτοποίησή της γίνεται, κυρίως, λόγω της θέσης του Έρωτα.

⁹⁷ Η βάρβιτος είναι τύπος λύρας με βραχιόνες μακρύτερους από τις άλλες λύρες. Συνεπώς, έχει μακρύτερες χορδές, με χαμηλότερη έκταση και ήχο πιο γλυκό από την λύρα. Βλ. West 1992:78-82.



Εικ. 6. New York-Metropolitan Museum of Art 07.286.35. Γαμικός Λέβης. Ζωγράφος του Λουτρού. 430-420 πΧ. (Oakley & Sinos 1993:69 εικ. 36)

Στην παράσταση διακρίνονται τέσσερις και πάλι γυναικείες μορφές. Οι δύο γυναίκες από δεξιά κρατούν διακοσμημένα κιβώτια.⁹⁸ Στην αριστερή πλευρά βρίσκεται γυναίκα που κρατά λουτροφόρο.⁹⁹ Μάλιστα, διακρίνονται κορδέλες περασμένες γύρω από το αγγείο. Η λουτροφόρος είναι το σημαντικότερο στοιχείο που τοποθετεί τη σκηνή στο στάδιο της προετοιμασίας μιας νύφης, αντί για μια οποιαδήποτε ημέρα και περίσταση στον γυναικωνίτη, παρ' όλη την απουσία του Έρωτα.¹⁰⁰ Πίσω της βρίσκεται *δίφρος*, απλό σκαμνάκι, με τέσσερα πόδια, χωρίς πλάτη, από το οποίο φαίνεται, λόγω του χαρακτηριστικού λυγίσματος στα γόνατα, να σηκώνεται είτε να ετοιμάζεται να καθίσει. Καθιστή σε *δίφρο*, τέλος, βρίσκεται γυναικεία μορφή η οποία κρατά *τρίγωνον*,¹⁰¹ τριγωνική άρπα, δηλαδή, έχοντας τα δάχτυλα των δύο χεριών της πάνω στις χορδές.¹⁰² Τα πόδια της ακουμπούν σε μικρό βάθρο. Η καθιστή γυναίκα φαίνεται πως είναι η νύφη, καθώς οι άλλες τρεις δεν μπορεί παρά να είναι νυμφοκόμοι.¹⁰³

Η τοποθέτηση της άρπας στα χέρια της νύφης, που αδιαμφισβήτητα είναι το σημαντικότερο πρόσωπο της παράστασης, καθιστά τη μουσική επίκεντρο των τεκταινομένων. Η νύφη φαίνεται απόλυτα συγκεντρωμένη στην εκτέλεση του οργάνου, παρά όσα συμβαίνουν γύρω της. Έχει το κεφάλι σκυμμένο κοιτώντας τα δάχτυλά της. Φαίνεται πως η μουσική είναι σημαντικό κομμάτι της προετοιμασίας, ή ίσως των στιγμών που η νύφη περνά με τις φίλες της στον γυναικωνίτη.

Σε γαμικό λέβητα, ο οποίος χρονολογείται στα 430-420 πΧ επίσης, εικονογραφείται αντίστοιχη σκηνή:

⁹⁸ Τα οποία πιθανώς περιέχουν τα ρούχα και τα κοσμήματα που θα φορέσει η νύφη, καθώς και τα προϊόντα που θα χρησιμοποιήσει για τον καλλωπισμό της.

⁹⁹ η οποία είτε χρησιμοποιήθηκε νωρίτερα για το λουτρό της νύφης, και τώρα την τοποθετεί στον χώρο, είτε πρόκειται να χρησιμοποιηθεί αργότερα.

¹⁰⁰ Ο οποίος είναι αυτός που συμβολίζει συχνότατα τη γαμήλια περίσταση.

¹⁰¹ Το τρίγωνον είναι είδος άρπας, με τριγωνικό σχήμα και ανισομήκεις χορδές. Βλ. West 1992:68,98-105.

¹⁰² Το τρίγωνο εκτελείται με τα δάχτυλα, χωρίς πλήκτρο. Μιχαηλίδης 1989:322.

¹⁰³ Λόγω των αντικειμένων που κρατούν.



Εικ. 7. New York-Metropolitan Museum 16.73. Γαμικός Λέβης. Ζωγράφος του Λουτρού. 430-420 πΧ.
(<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/15C61725-A330-4193-AFD4-DCEEE1C6C19>)

Η παράσταση εικονίζει πέντε γυναικείες μορφές, μία εκ των οποίων είναι καθιστή σε καρέκλα. Διακρίνεται, επίσης, ο Έρως να πετά πάνω από την καθιστή μορφή, επικυρώνοντας την υπόθεση πως πρόκειται για νυφική προετοιμασία. Οι δύο γυναίκες δεξιά κρατούν κιβώτια, πηγαίνοντάς τα προς τη νύφη. Η δεύτερη γυναίκα ακουμπά με το δεξί της χέρι τον Έρωτα στο αριστερό πόδι. Στην αριστερή πλευρά της παράστασης βρίσκεται γυναίκα που κρατά δύο δάδες, η μια εκ των οποίων είναι αναμμένη, και διακρίνεται η φλόγα της. Πίσω από την καθιστή μορφή στέκεται γυναίκα, πιθανώς η νυμφεύτρια, η οποία κρατά μια μακριά κορδέλα πάνω από τα μαλλιά της νύφης και ετοιμάζεται να την τοποθετήσει στο κεφάλι της. Η καθιστή μορφή μπορεί να αναγνωριστεί ως η μελλόνυμφη.¹⁰⁴ Σε αντίθεση με την πλειονότητα των παραστάσεων που εικονίζουν νύφες, σε αυτή την περίπτωση η νύφη έχει το κεφάλι ψηλά και κοιτά τον Έρωτα. Πιθανώς, συμβολίζεται με αυτόν τον τρόπο η αποδοχή της νέας ζωής, που πρόκειται να ξεκινήσει για την ίδια το ίδιο κιόλας βράδυ.

¹⁰⁴ Οι άλλες τέσσερις μορφές δεν μπορεί παρά να είναι νυμφοκόμοι καθώς όλες είναι στραμμένες προς το μέρος της, κρατούν από κάτω και είναι η μόνη που δέχεται φροντίδες και στολισμό. Επιπλέον, ο Έρως πετά πάνω από αυτήν και ετοιμάζεται να της προσφέρει κάτι που κρατά και στα δύο χέρια, πιθανώς κοσμήματα.



Εικ. 8. New York-Metropolitan Museum 16.73. Γαμικός Λέβης. Ζωγράφος του Λουτρού. 430-420 πΧ. (λεπτομέρεια).
(<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/15C61725-A330-4193-AFD4-DCECEE1C6C19>)

Στα πόδια της καθιστής νύφης – αυτή τη φορά το κάθισμά της έχει πλάτη – βρίσκεται ακουμπισμένη μια τριγωνική άρπα (τρίγωνον). Σε αντιδιαστολή με την προηγούμενη περίπτωση, η νύφη εδώ πιθανώς δεν εικονίζεται να εκτελεί κάποιο τραγούδι. Τα δάχτυλα του αριστερού της χεριού ακουμπούν τις χορδές σε κίνηση που μοιάζει σαν να εκτελεί. Το δεξί της χέρι, όμως, ακουμπά νωχελικά στην πλάτη του καθίσματός της, στηρίζοντας το βάρος της, αντί να ακουμπά και αυτό την άρπα. Η θέση των χεριών, το βλέμμα, και όλη η στάση της φανερώνουν πως δεν είναι τόσο συγκεντρωμένη στη μουσική όσο η νύφη του προηγούμενου παραδείγματος. Φαίνεται πως η σκέψη και η συγκέντρωσή της έχουν παρεκκλίνει και – σε συνδυασμό με το βλέμμα της που είναι στραμμένο στον Έρωτα – πως κατευθύνονται προς σκέψεις σχετικές με τον γάμο της, τον μέλλοντα άντρα της και τη συζυγική ζωή. Αν εκτελεί κάποιο τραγούδι, δε θα σχετίζεται με τον αποχωρισμό και τη ζωή της στην πατρική οικία, ασφαλώς, αλλά με την επικείμενη γαμήλια ένωσή της και τη ζωή της στο νέο της σπίτι. Κατά συνέπεια, σε αντίθεση με την προηγούμενη παράσταση (Εικ. 8), η παραπάνω αγγειογραφία φαίνεται πως δεν επικεντρώνεται στη μουσική, όσο στον έρωτα και τον γάμο.

Εκτός από τη νύφη, το τρίγωνον χρησιμοποιείται και από άλλες κοπέλες κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας. Εικονίζεται ξανά στην παρακάτω ερυθρόμορφη πυξίδα, η οποία χρονολογείται στα 430-420 πΧ, επίσης:



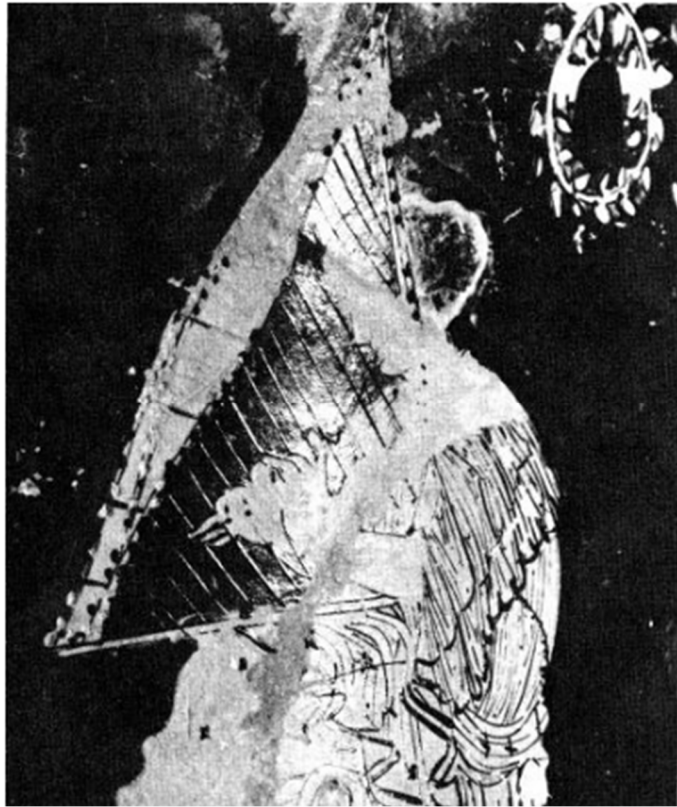
Εικ. 9. Würzburg-Universität, Martin von Wagner Mus. 541. Αττική. Πυξίς. Ζωγράφος του Λουτρού. 430-420 πΧ.
(<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/BC773F20-68CB-474A-9C53-9AB1E6CCAA2E>)

Το στιγμιότυπο που παριστάνεται είναι από τη στιγμή του λουτρού της νύφης. Η νύφη κάθεται σε κλίση και κρατά την κορδέλα που στερεώνει τα μαλλιά της.¹⁰⁵ Μπροστά της, ακουμπώντας στην άκρη της κλίνης, βρίσκεται όρθιος ο Έρωσ, ο οποίος πιθανώς τη βοηθά. Πίσω της βρίσκεται κοπέλα η οποία κρατά λουτροφόρο.¹⁰⁶

Η παράσταση είναι περιπλοκότερη και πολυπληθέστερη από τις προηγούμενες, και την πλειονότητα των αντίστοιχων εικονογραφήσεων. Επιπλέον της νύφης, του Έρωτα που την βοηθά και της λουτροφόρου, εικονίζονται άλλοι δύο μεγαλύτεροι φτερωτοί Έρωτες να παλεύουν και τρεις γυναίκες να τους παρακολουθούν. Μεταξύ αυτών, εικονίζεται καθιστή σε δίφρο γυναικεία μορφή, η οποία κρατά και παίζει τριγωνική άρπα.

¹⁰⁵ Είτε τα δένει δημιουργώντας το νυφικό της χτένισμα, είτε τα λύνει για να πλυθεί.

¹⁰⁶ Ο συνδυασμός του Έρωτα και της λουτροφόρου δεν αφήνει αμφιβολία για την κατάσταση που εικονίζεται στην παράσταση, είναι βέβαιο πως πρόκειται για νυφική προετοιμασία.



Εικ. 10. Würzburg-Universität, Martin von Wagner Mus. 541. Αττική. Πυξίς. Ζωγράφος του Λουτρού. 430-420 πΧ.
(<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/BC773F20-68CB-474A-9C53-9AB1E6CCAA2E>)

Τα δύο της χέρια βρίσκονται στο ύψος των χορδών και αναμφίβολα εκτελεί κάποιο τραγούδι. Το κεφάλι της είναι σκυμμένο, κοιτώντας τα δάχτυλά της. Πίσω της, στον τοίχο, βρίσκεται στεφάνι. Σε αυτή την περίπτωση η μουσικός συμπεριλαμβάνεται στη γενικότερη, περίπλοκη και πολυάνθρωπη παράσταση, ενώ με πρώτη προσέγγιση φαίνεται πως δε συγκεντρώνει το ενδιαφέρον. Ωστόσο, η μουσική δεν μπορεί παρά να είναι επίκεντρο της προσοχής σε όλες τις περιστάσεις που συμμετέχει. Επιπλέον, θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν πως η πυξίς είναι αγγείο κυκλικό, το οποίο δεν έχει 'μπροστινή' όψη και, για να συμπεριλαμβάνει την αρπίστρια στη σκηνή, ο ζωγράφος θεωρεί σημαντική την παρουσία της.

Οι διαδικασίες της νυφικής προετοιμασίας εκτυλίσσονται στον γυναικωνίτη, το μέρος που οι γυναίκες έχουν περάσει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους, κατά συντριπτικό ποσοστό.¹⁰⁷ Ακόμη και αυτό το μέρος του σπιτιού είναι ένα τμήμα της μέχρι τώρα ζωής της που η μελλόνυμφη νέα πρέπει να αποχαιρετήσει. Η κατάσταση της νυφικής προετοιμασίας συνδυάζει, συνεπώς, ταυτόχρονα ζωηρά συναισθήματα ευθυμίας και θλίψης. Η ευθυμία, όπως είναι αναμενόμενο, αφορά τη χαρμόσυνη περίσταση, την ευτυχέστερη και πιο λαμπρή στιγμή της ζωής της γυναίκας που πρόκειται να παντρευτεί, τη νέα ζωή που πλησιάζει, με υποσχέσεις και ελπίδες για ακόμη περισσότερες ευτυχισμένες στιγμές. Η θλίψη, ωστόσο, αφορά την άγνωστη νέα ζωή που την περιμένει, λόγω της οποίας η μελλόνυμφη υποχρεώνεται να εγκαταλείψει την υπάρχουσα θέση της, τις συνήθειές της, τους συγγενείς της. Φυσικά, ο φόβος για τις άγνωστες σε αυτήν συνθήκες που πρόκειται σύντομα να συναντήσει, και όλα όσα επιφυλάσσει για αυτήν ο γάμος, η συμβίωση, η διαχείριση ενός νέου χώρου, μπορεί να είναι ισάξιος της χαράς και της προσμονής της.

Τα παραπάνω φαίνονται ικανά να επηρεάσουν και να εμπνεύσουν τις πιθανές θεματολογίες των τραγουδιών που θα λέγονταν από τη μελλόνυμφη και τις παριστάμενες στη νυφική προετοιμασία, κατά τη διάρκειά της. Αντίστοιχα με τα επιθαλάμια, τα οποία θα σχολιαστούν εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο, τα θέματα των τραγουδιών μπορεί να

¹⁰⁷ Για τον γυναικωνίτη και την ζωή των γυναικών στην Αθήνα του 5^{ου} πΧ αιώνα. βλ. Παράρτημα II.

είναι επαινετικά, εγκωμιαστικά και ευχετικά, αλλά επιπλέον μπορεί να έχουν 'θρηνητική' μορφή, είτε αν λέγονται από τις μελλόνυμφες, είτε από τις φίλες τους.

Σχετικά με την επιλογή των οργάνων, στις παραπάνω αγγειογραφίες εικονίζονται στα χέρια των γυναικών αυλός, χέλυς, βάρβιτος, φόρμιγξ και τρίγωνον. Τα όργανα αυτά, ένα πνευστό, τρεις τύποι λύρας και ένας τύπος άρπας, είναι δημοφιλέστατα την περίοδο της Κλασικής Αθήνας.¹⁰⁸ Η βάρβιτος είναι όργανο στενά συνδεδεμένο με τη Σαπφώ,¹⁰⁹ το οποίο συναντάται σε μεγάλο βαθμό στα χέρια των γυναικών της Κλασικής Αθήνας. Αντίστοιχα, η άρπα συναντάται κι αυτή στις ίδιες περιστάσεις, ενώ το δεύτερο μισό του 5^{ου} αιώνα είναι η περίοδος που κορυφώνεται η δημοτικότητα της στις προτιμήσεις των Αθηναίων, ενώ συναντάται αποκλειστικά σε χέρια γυναικών. Ο αυλός και η λύρα, όπως προαναφέρθηκε, είναι τα κορυφαία όργανα της αρχαιότητας, οπότε η επιλογή αυτών των οργάνων δεν αποτελεί έκπληξη.

Τον νυφικό στολισμό ακολουθεί το 'γαμήλιο γεύμα', το οποίο αποτελεί ένα από τα βασικότερα μέρη του γάμου της Κλασικής Αθήνας. Προηγείται της κορυφαίας στιγμής των διαδικασιών του γάμου, αυτήν της γαμήλιας πομπής, και έχει εξίσου σημαντική θέση στην κοινωνική ζωή των πολιτών της Αθήνας.

Αναφορά στην ύπαρξη του γαμήλιου γλεντιού γίνεται από τον Όμηρο (*Οδύσσεια* α.225-226), μέσω της Αθηνάς:

τι είναι το γλέντι αυτό κι η μάζωξη; γιατί το κάνεις; γάμος, / γιορτή 'ναι; τι δε μοιάζει να 'χετε συντροφικό τραπέζι¹¹⁰

Η Αθηνά απευθύνεται στον Τηλέμαχο και αναφέρεται στη συγκέντρωση των ανδρών στο σπίτι του Οδυσσέα. Η εορταστική ατμόσφαιρα της συγκέντρωσης δεν θυμίζει απλό γεύμα· φαίνεται να πρόκειται για γαμήλιο γεύμα.

Το γεύμα που παρατίθεται την ημέρα του γάμου χαρακτηρίζεται από λαμπρότητα και πολυτέλεια, ιδιαίτερα όταν πραγματοποιείται στα πλαίσια εορτασμού του γάμου παιδιών από οικογένειες των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων της Κλασικής Αθήνας. Η διακριτή πολυτέλεια και ίσως ακόμη η υπερβολή που προκύπτει από πιθανή προσπάθεια για εντυπωσιασμό αναφέρεται από τον Πλούταρχο (*Συμποσιακά* Δ. Πρόβλημα Γ, τέλη 1^{ου} μΧ αιώνα):

οὐδεμίαν ἐστίασεως πρόφασιν οὕτως ἔκδηλον εἶναι καὶ περιβόητον ὡς τὴν τῶν γαμούντων· καὶ γὰρ θύοντας θεοῖς καὶ προπέμποντας φίλον καὶ ξενίζοντας ἔστι πολλοὺς διαλαθεῖν τῶν ἐπιτηδείων, ἢ δὲ γαμήλιος τράπεζα κατήγορον ἔχει τὸν ὑμέναιον μέγα βοῶντα καὶ τὴν δᾶδα καὶ τὸν αὐλόν, ἃ φησιν Ὅμηρος καὶ τὰς γυναῖκας ἰσταμένας ἐπὶ ταῖς θύραις θαυμάζειν καὶ θεᾶσθαι. Διὸ μηδενὸς ἀγνοοῦντος τὴν ὑποδοχὴν καὶ τὴν κλῆσιν, αἰσχυρόμενοι παραλιπεῖν πάντας τοὺς συνήθεις καὶ οἰκείους καὶ ἀμωσγέπως προσήκοντας αὐτοῖς παραλαμβάνουσιν.

Η πρώτη φράση από το παραπάνω απόσπασμα των *Συμποσιακών* του Πλουτάρχου αποτελεί χαρακτηριστική πληροφορία για το γαμήλιο γεύμα και τον εορτασμό. Φαίνεται πως η συνήθεια να δίνονται πλουσιοπάροχα και λαμπρά γεύματα και γλέντια – που ισχύει και στη δική μας εποχή – συναντάται και στην Αθήνα της Κλασικής εποχής (*ἔκδηλον εἶναι καὶ περιβόητον*). Αναφέρεται μεταξύ άλλων στον *υμέναιο* και τον *αυλό*, αποδίδοντας τη μαρτυρία στον Όμηρο.¹¹¹

Τυπικά, το γεύμα παραθέτει στο σπίτι του ο πατέρας της νύφης. Μπορεί, όμως, το γεύμα να γίνεται σε χώρο ιερό, υπό την ευθύνη και με τα έξοδα και των δύο οικογενειών,¹¹² ή ακόμα και στο σπίτι της οικογένειας του γαμπρού.¹¹³

¹⁰⁸ Η λύρα και ο αυλός είναι, εξάλλου, τα δύο όργανα με

¹⁰⁹ Μάλιστα, υποστηρίζεται πως η βάρβιτος αποδίδεται στη Σαπφώ (η οποία την αποκαλεί *βάρμο*, χωρίς να μπορεί να επιβεβαιωθεί).

¹¹⁰ Μετ. Καζαντζάκης & Κακριδής. *Τίς δαίς, τίς δὲ ὄμιλος ὄδ' ἔπλετο; τίπτε δὲ σε χρεώ; / εἰλαπίνῃ ἢ ἔ γάμος; ἐπεὶ οὐκ ἔρανος τάδε γ' ἐστίν.*

¹¹¹ Το σχετικό απόσπασμα βρίσκεται στην *Ιλιάδα* Σ.491-496 και θα σχολιαστεί περισσότερο παρακάτω.

¹¹² Oakley & Sinos 1993:22.

¹¹³ Στο τελευταίο, βέβαια, θα δοθεί γεύμα την επόμενη ημέρα, κατά τα επαύλια, το οποίο καλείται γαμήλια.

Το γεύμα στην πατρική οικία της νύφης ως μέρος του γαμήλιου εορτασμού αναφέρεται και πάλι από τον Όμηρο (*Οδύσσεια* δ.2-4), ορίζοντας τον πατέρα της νύφης ως αυτόν που παραθέτει το εορταστικό γεύμα.¹¹⁴

Η μορφή και η διάταξη που ακολουθείται είναι αυτή ενός τυπικού συμποσίου.¹¹⁵ Η παρουσία της μουσικής είναι απαραίτητη στα συμπόσια, καθώς και άλλων διασκεδαστικών δραστηριοτήτων (πχ *κότταβος*).¹¹⁶

Η σημαντικότερη και πιο διακριτή διαφορά του γαμήλιου τραπέζιου από το συμπόσιο είναι πως η περίπτωση του γαμήλιου γεύματος είναι η μόνη κατά την οποία συνυπάρχουν και γευματίζουν μαζί γυναίκες και άνδρες.¹¹⁷ Η συνύπαρξή τους, βέβαια, αφορά τον χώρο, καθώς δεν κάθονται στο ίδιο τραπέζι, αλλά σε διαφορετικά.¹¹⁸

Το τραγούδι συνοδεύει πάντα το γλέντι του γάμου, όπως μαρτυρείται, και φαίνεται πως είναι ένα από τα σπουδαιότερα και πιο διακριτά στοιχεία του. Η εκτέλεση τραγουδιών από τους παρισταμένους θεωρείται πως θα φέρει καλοτυχία.¹¹⁹ Φυσικά, όπως έχει αναφερθεί, το τραγούδι είναι η κύρια μορφή έκφρασης της μουσικής στον αρχαιοελληνικό κόσμο και επιπλέον η ύπαρξή του σε μια εορταστική περίπτωση είναι αυτονόητη.

Μέσω πολλών από τα αποσπάσματα των ποιημάτων της Σαπφώς που έχουν βρεθεί αντλούνται πληροφορίες σχετικά με τα συμβαίνοντα στον γάμο. Αρκετά από τα ποιήματά της περιλαμβάνουν περιγραφές τελετουργικών του γάμου ή αναφορές σε σημαντικά στοιχεία αυτού, συμπεριλαμβανομένου και του γαμήλιου εορτασμού.

Το παρακάτω απόσπασμα από ποίημα της Σαπφώς (απόσπασμα 141) δίνει πληροφορίες για τις σπονδές που πιθανόν θα γίνονταν και τις ευχές που θα λέγονταν στο γαμήλιο γεύμα:

Κι ήταν γεμάτο το κροντήρι από αμβροσία. | Κι ο Ερμής κρασί έπιανε τους θεούς για να κεράσει. | Κι εκείνοι όλοι είχανε στα χέρια τους ποτήρια | κι εχύνανε σταλιές· και στο γαμπρό ευχηθήκαν | τ' αγαθά όλα.¹²⁰

Όπως αναφέρθηκε, θα πρέπει να θεωρήσουμε πως τα τραγούδια του γάμου αντλούνται από το 'γαμήλιο' ρεπερτόριο της εποχής, ενώ δεν θα πρέπει να γράφονται τραγούδια ειδικά για κάθε γάμο. Επιπλέον, τα τραγούδια που λέγονται στον γάμο μπορεί να είναι και τραγούδια που ακούγονται γενικά σε εορταστικές εκδηλώσεις και περιστάσεις. Όπως είδαμε από τα ποιήματα της Σαπφώς, μπορεί είναι επαινετικά,¹²¹ κυρίως για τον γαμπρό, αλλά και για τη νύφη, ευχետικά, προς τιμήν των σχετικών με τον γάμο και τον έρωτα θεών, προς τιμήν του έρωτα.

Επιπλέον των πληροφοριών που αντλούνται για έθιμα και τυπικά που συμβαίνουν στα πλαίσια των τελετουργικών του γάμου, πολλά από τα αποσπάσματα των ποιημάτων της Σαπφώς που έχουν βρεθεί παρέχουν πληροφορίες σχετικά με το περιεχόμενο και τη θεματολογία των γαμήλιων τραγουδιών, παρουσιάζοντας δείγματα επαινετικών και ευχետικών τραγουδιών όπως το παραπάνω, μεταξύ άλλων. Αρκετά από αυτά είναι αποσπάσματα ποιημάτων προορισμένων ακριβώς για γαμήλια τραγούδια.

¹¹⁴ Στου *πέρφανου Μενέλαου το παλάτι | τραβούσαν, πάνω αυτός που γιόρταζε της άψεγης του κόρης | το γάμο και του γιου του, κι έκανε τραπέζι στους δικούς του.* Μετ. Καζαντζάκης & Κακριδής. *Πρός δ' ἄρα δώματ' ἔλων Μενελάου κυδαλίμιοι. | τὸν δ' εὔρον δαινύντα γάμον πολλοῖσιν ἔτησιν | υἱέος ἠδὲ θυγατρὸς ἀμύμονος ὧ ἐνὶ οἴκῳ.*

¹¹⁵ Oakley & Sinos 1993:22. Το συμπόσιο περιλαμβάνει κατανάλωση φαγητού και κατανάλωση ποτού – ή ακολουθεί το δείπνο και αφορά μόνο την κατανάλωση αλκοολούχου ποτού, κατά κύριο λόγο κρασιού. Ενδιάμεσα, πριν την κατανάλωση ποτού, τελούνται από τους συμποσιαστές σπονδές.

¹¹⁶ Hornblower & Spawforth & Eidinow 2012:1418.

¹¹⁷ Καθώς είναι γνωστό, στα συμπόσια παρευρίσκονταν γυναίκες, αλλά μόνο εταίρες, οι οποίες φρόντιζαν για την ψυχαγωγία και την διασκέδαση των ανδρών.

¹¹⁸ Oakley & Sinos 1993:22.

¹¹⁹ West 1992:22.

¹²⁰ Μετ. Βουτιερίδης. *κῆ δ' ἀμβροσίας μὲν | κράτηρ ἐκέκρατ' | Ἔρμαις δ' ἔλων ὄλπιν θέοισ' ὠινοχόαισε. | κῆνοι δ' ἄρα πάντες | καρχάσι' ἦχον | κάλειβον, ἀράσαντο δὲ πάμπαν ἔσλα | γάμβρωι.*

¹²¹ Oakley & Sinos 1993:24.

Ο υμέναιος μαρτυρείται τόσο στη γραμματεία όσο και την εικονογραφία πως εκτελείται συνοδεία μουσικών οργάνων. Στο παραπάνω απόσπασμα της ραψωδίας Σ΄ της Ιλιάδας ο υμέναιος συνοδεύεται από αυλούς και φόρμιγγες, και επιπλέον αναφέρεται πως συνδυαζόταν με χορό.

Παράδειγμα τραγουδιού που λέγεται σε άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις, κυρίως σε συμπόσια, αλλά έχει θέση και στον γάμο είναι το σκόλιον. Είναι τραγούδι που λέγεται εναλλάξ από τους συμμετέχοντες, οι οποίοι κάθονται σε τραπέζι, και συνοδεύεται από λύρα. Η σειρά των τραγουδιστών δεν σχετίζεται με τη σειρά που έχουν στο τραπέζι, αλλά είναι ακανόνιστη, καθώς ο κάθε ένας που τραγουδά κρατά ένα κλαδί μυρτιάς το οποίο δίνει σε αυτόν που επιλέγει να συνεχίσει το τραγούδι μετά από αυτόν.¹²² Το τραγούδι είναι αυτοσχέδιο και το περιεχόμενό του σχετίζεται με την περίσταση.¹²³ Συνεπώς, στο γαμήλιο τραπέζι μπορεί να σχετίζεται με τον έρωτα, το ζευγάρι, τις οικογένειες τους.

Πέρα από τον υμέναιο ως είδος, η ύπαρξη του τραγουδιού ως άρρηκτο μέρος του γαμήλιου εορτασμού δηλώνεται σε πληθώρα μαρτυριών στη γραμματεία. Θα παρατεθούν χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων αναφορών σε τραγούδι, και στα μουσικά όργανα που το συνοδεύουν, σε μαρτυρίες που εκτείνονται χρονολογικά σε αρκετούς αιώνες.

Αναφορά σε τραγούδι γίνεται σε ποίημα της Σαπφώς το οποίο περιγράφει τον γάμο του Έκτορα με την Ανδρομάχη (απόσπασμα 44):

οι γλυκοί τόνοι του αυλού έσμιζαν με τη λύρα και με τους ήχους των κυμβάλων· οι κοπέλες έψαλαν με καθάρια φωνή ένα ιερό μέλος κι ο θυμαστός ήχος άγγιξε τους αιθέρες [...] σμύρνα, κασία και λιθανωτός ανακατεύτηκαν. Οι ωριμότερες γυναίκες έσυραν όλες μαζί κραυγή χαράς, κι οι άντρες έπιασαν ένα τραγούδι δυνατό, ένα τραγούδι όλο πόθο· καλώντας τον Παιάνα τον μακροδόξαρο, τον άρχοντα της λύρας, τραγούδησαν τον Έκτορα και την Ανδρομάχη σαν θεούς.¹²⁴

Το μέλος, το τραγούδι, χαρακτηρίζεται άγγον και αποδίδεται πιθανά ως ιερό.¹²⁵ Αρχικά, το τραγούδι αναφέρεται να ψάλλεται από τις παρθένες, τις νεαρές κοπέλες που είναι παρούσες στον εορτασμό. Έπειτα, οι άνδρες ψάλλουν επικλητικό τραγούδι προς τον Παιάνα και υμνητικό προς τιμήν των νεονύμφων. Επιπρόσθετα του τραγουδιού, αναφέρονται ως συνοδεία αυτού ο αυλός, ο οποίος χαρακτηρίζεται άδυμέλης, γλυκόλαλος, τα κρόταλα τα οποία αποδίδονται ως ηχηρά, βροντερά και η κίθαρις.

Τα μουσικά όργανα που συνοδεύουν τα τραγούδια και τους χορούς του γαμήλιου γλεντιού αναφέρονται μέσω του Οδυσσέα και από τον Όμηρο (Οδύσσεια ψ.135-138):

λουστείτε πρώτα πρώτα, αλλάξετε και γιορτινά ντυθείτε, / και βάλτε του σπιτιού τις δούλες μας να στολιστούν, κι εκείνες' / κι ο τραγουδάρης την ψιλόφωνη κιθάρα του κρατώντας να πάρει / το σκοπό, χαρούμενο χορό να στήσετε όλοι' / κάποιος να πει πως γάμος γίνεται, γρικώντας σας απόξω, / για στρατοκόπος που προσδιάθηκε για κι οι γειτόνοι γύρα' / μην ξεχυθεί κι απλώσει το άκουσμα στο κάστρο, πως χαθήκαν / όλοι οι μνηστήρες¹²⁶

¹²² Σταματάκος 1972:261.

¹²³ Μιχαηλίδης 1989:283.

¹²⁴ Μετ. Καζάκης. *αύλος δ' άδυ[μ]έλης [κίθαρις]τ' όνεμίνυ[το / και ψ[ό]φο[ς] κ]ροτάλ[ων, λιγέ]ως δ' άρα πάρ[θ]ενοι / άειδον μέλος άγγ[ον] ίκα]νε δ' ές αίθ[ε]ρα / άχω θεσπεσία γελ[/ πάντα δ' ής κάτ όδο] κράτηρες φιάλαι τ' ό[. .]υεδε[. .]. .εακ[.].[/ μύρρα και κασία λίβανός τ' όνεμείχλυτο, / γυναίκες δ' έλέλυσδον όσαι προγενέστερα[ι, / πάντες δ' άνδρες έπήρατον ίαχον όρθιον / Πάον' όνκαλέοντες έκάβολον εύλύραν, / ύμνην δ' Έκτορα κ'Ανδρομάχαν θεοεικέλο[ις.*

¹²⁵ ιερό τραγούδι εψάλλανε κι ως στον αιθέρα επάνω, Μετ. Λεκατσά.

¹²⁶ Μετ.: Καζαντζάκης & Κακριδής. *πρώτα μέν άρ λούσσασθε και άμφιέσσασθε χιτῶνας, / δμῶας δ' έν μεγάροισιν άνώγετε εΐμαθ' έλέσθαι: / αύτάρ θεΐος άοιδός έχων φόρμιγγα λίγειαν / ήμϊν ήγεισθω φιλοπαιίμονος όρχηθμοΐτο, / ώς κέν τις φαΐη γάμον έμμεναι έκτός άκούων, / ή άν' όδόν στεΐχων, ή οϊ περιναιετάουσι: / μη πρόσθε κλέος εύρύ φόνου κατά άστυ γένηται / άνδρῶν μνηστήρων*

Ο Οδυσσέας, έχοντας αποφασίσει να εισβάλλει στο παλάτι του και να σκοτώσει τους μνηστήρες που διεκδικούν την Πηνελόπη, προτείνει να ακουστούν στο παλάτι γαμήλια τραγούδια, ώστε να δώσουν την εντύπωση στους γείτονες ή σε τυχόν περαστικό πως έχει τελεστεί γάμος στο παλάτι, και πως ο θόρυβος και οι φωνές που ακούγονται έρχονται από τον εορτασμό του γάμου στο γαμήλιο τραπέζι. Συνδέει με τα γαμήλια τραγούδια και τους χορούς τη φόρμιγγα, την οποία χαρακτηρίζει 'καθαρόρηχ', τοποθετώντας τη στα χέρια *αιιδού*. Επιπλέον, αναφέρει και τον χορό ως μέρος των εορτασμών.

Αναφορά στο τραγούδι και τον χορό, τοποθετώντας τα σαφώς στα πλαίσια του γαμήλιου εορτασμού, γίνεται στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη, από το στόμα της Κασσάνδρας στους στίχους 315-340.¹²⁷ Καθώς τρέχει μέσα στην Τροία, θρηνεί για τη μοίρα που της επιφυλάσσει ο Αγαμέμνων, λέγοντας ειρωνικά τραγούδι του γάμου. Τα λόγια της δίνουν πολλαπλές πληροφορίες για συνήθειες του γαμήλιου εορτασμού αλλά και άλλων εθίμων του γάμου.¹²⁸ Μεταξύ άλλων, καλεί τις συμπολίτισσές της να τραγουδήσουν μαζί της, και πάλι προφανώς στα πλαίσια του εορτασμού του γάμου της.

Επιπλέον του τραγουδιού ως μέρος του γαμήλιου εορτασμού, τα λόγια της Κασσάνδρας παρέχουν πληροφορίες και για τον χορό ως μέρος του εορτασμού. Αναφέρεται, μεταξύ άλλων, στον χορό που πραγματοποιείται στους γάμους, καλώντας την Εκάτη να οδηγήσει τον χορό όπως συνηθίζεται να συμβαίνει για τη μητέρα της νύφης. Επιπλέον, αποκαλεί τον χορό ιερό (*όσιος*), τονίζοντας την εξαιρετική σημασία και τη θέση που φαίνεται να έχει στο γαμήλιο γλέντι.

Όπως αναφέρθηκε, το γεύμα του γάμου ήταν η μοναδική περίπτωση της Κλασικής Αθήνας κατά την οποία θα συνυπήρχαν σε συμπόσιο άνδρες και γυναίκες, σχηματίζοντας όμως διαφορετικές ομάδες στον ίδιο χώρο. Διαφορετικές ομάδες σχημάτιζαν, επίσης, και στα πλαίσια των εορταστικών χορών. Οι εικονογραφία δεν φαίνεται να παρέχει σκηνές χορού στα πλαίσια γαμήλιων εορτασμών οι οποίες να περιλαμβάνουν άντρες και γυναίκες να χορεύουν μαζί. Αντιθέτως, υπάρχει υλικό το οποίο παρουσιάζει χορό αποκλειστικά γυναικών, στην αγγειογραφία, και μαρτυρία σχετική με ανδρικό χορό στη γραμματεία.

Χορός γυναικών με συνοδεία μουσικής εικονίζεται σε μελανόμορφη λήκυθο η οποία χρονολογείται στα 550–530 πΧ. Η αγγειογραφία βρίσκεται στον ώμο της ληκύθου, της οποίας η κύρια αγγειογραφία είναι γαμήλια πομπή, που θα σχολιαστεί στην επόμενη υποενότητα. Η ύπαρξη γαμήλιας πομπής στο αγγείο μπορεί να αποτελέσει επιχείρημα επαρκές ώστε να θεωρηθεί πως ο χορός που εικονίζεται πραγματοποιείται στα πλαίσια του εορτασμού του γάμου που προηγήθηκε της πομπής.

¹²⁷ *Ἐπεὶ σύ, μᾶτερ, ἐπὶ δάκρυσιν καὶ | γόοισι τὸν θανάοντα πατέρα πατρίδα τε | φίλαν καταστένουσ' ἔχεις, | ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς | ἀναφλέγω πυρὸς φῶς | ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν, | διδοῦσ', ὦ Ὑμέναιε, σοί, | διδοῦσ', ὦ Ἐκάτα, φάος, | παρθένων ἐπὶ λέκτροις | ἅ νόμος ἔχει. | Πάλλε πόδα. | Αἰθήριον ἄναγε χορόν· εὐᾶν, εὐοῖ· | ὡς ἐπὶ πατρός ἐμοῦ | μακαριωτάταις | τύχαις· ὁ χορὸς ὄσιος. | Ἄγε σύ, Φοῖβε, νῦν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις | ἀνάκτορον θυηπολῶ, | Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι', Ὑμήν. | Χόρευε, μᾶτερ, ἀναγέλασον· | ἔλισσε τᾶδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν | φέρουσα φιλάταν βάσιν. | Βοάσαθ' Ὑμέναιον, ὦ, | μακαρίαις ἀοιδαῖς | ἰαχαῖς τε νύμφαν. | Ἴτ', ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν | κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων | τὸν πεπρωμένον εὐνᾶ πόσιν ἐμέθεν.*

¹²⁸ Βλ. υποενότητα σχετικά με τα Προτέλεια και την Τελετή των Απαρχών.



Εικ. 11. New York-Metropolitan Museum 56.11.1. Λήκυθος. Ζωγράφος του Αμάσεως. 575-525 πΧ.
(Oakley & Sinos 1993:82 εικ. 59)

Στην εικόνα διακρίνονται τρεις τριάδες γυναικών που κρατούν η μία την άλλη από το χέρι. Δεν μπορεί να υποστηριχθεί πως η μία από τις εννιά γυναίκες είναι η νύφη, καθώς δεν εμφανίζεται κανένα διακριτικό στοιχείο που να μπορεί να την ταυτοποιήσει. Πιθανότερο είναι πως η νύφη δεν εικονίζεται στην περίπτωση αυτή, παρά ότι η νύφη εμφανίζεται χωρίς το χαρακτηριστικό πέπλο της.

Στις δύο περιπτώσεις οι γυναίκες κοιτούν όλες προς την ίδια κατεύθυνση, ενώ στην τρίτη περίπτωση η γυναίκα που προηγείται έχει στρέψει το κεφάλι και κοιτά πίσω, προς τις δύο χορεύτριες που την ακολουθούν. Επιπλέον, δύο από τις τριάδες των γυναικών πατούν στο έδαφος και με τα δύο πέλματα, ενώ κάνουν ήπιο βηματισμό ή στέκονται χωρίς να έχουν ακόμη ξεκινήσει τον χορό. Αντιθέτως, η άλλη ομάδα εικονίζεται καθώς κάνει συγχρονισμένα μεγάλο δρασκελισμό, έχοντας μεγάλη απόσταση μεταξύ των δύο ποδιών, και ενώ το ένα ακουμπά στο πάτωμα μόνο με το μπροστινό μέρος του πέλματος. Αυτή η ομάδα φαίνεται να χορεύει αντιστοίχως ταχύ χορό όπως οι γυναίκες του προηγούμενου παραδείγματος.

Σε αυτή την περίπτωση, οι γυναίκες που χορεύουν δεν συναποτελούν μία μεγάλη ομάδα, αλλά αντιθέτως είναι μοιρασμένες σε ισομεγέθεις μικρότερες ομάδες. Ο χορός τους θα μπορούσε πιθανότατα να έχει επίσης κυκλική κατεύθυνση, όπως των γυναικών της επόμενης αγγειογραφίας.

Μεταξύ των εννέα γυναικών εικονίζονται δύο άνδρες μουσικοί, οι οποίοι βρίσκονται καθιστοί σε δίφρους. Ο ένας κρατά λύρα, ακουμπισμένη στο αριστερό του μηρό, η οποία στην προηγούμενη παράσταση βρισκόταν σε γυναικεία

χέρια. Δεν διακρίνεται η χαρακτηριστική κίνηση των λυριστών, οι οποίοι συχνά εικονίζονται να κρατούν το χέρι όρθιο μπροστά από τις χορδές, σε κίνηση που δηλώνει ότι έχουν απεικονιστεί ενώ παίζουν μουσική. Ο λυριστής της παραπάνω αγγειογραφίας εικονίζεται να ακουμπά το δεξί του χέρι, το μόνο που είναι εμφανές, στον μηρό του, δίπλα στη λύρα. Παράλληλα, εικονίζεται αυλητής εμφανώς σε στιγμή που παίζει, καθώς κρατά τους αυλούς σε χαρακτηριστική θέση εκτέλεσης, έχοντας έναν σε κάθε χέρι και με το στόμιο τοποθετημένο στο στόμα του. Έχουν, μάλιστα, αποδοθεί ζωγραφικά τα δάχτυλά του να εκτείνονται ακουμπώντας στους δύο αυλούς.

Το παρακάτω ανάπτυσμα από αγγειογραφία σε ερυθρόμορφο γαμικό λέβητα που χρονολογείται στα 470 πΧ εικονίζει σκηνή γυναικείου χορού από γαμήλιο γλέντι:



Εικ. 12. Μύκονος-Αρχαιολογικό Μουσείο 970. Δήλος, Γαμικός Λέβης. Ζωγράφος του Συρίσκου. 500-450 πΧ.
(Oakley & Sinos 1993:80 εικ. 54)

Όλες οι γυναίκες που συμμετέχουν στον χορό φορούν στεφάνια, την περίσταση, όμως, μαρτυρεί η ύπαρξη της νύφης,¹²⁹ στα μισά περίπου της παράστασης, η οποία φαίνεται να οδηγεί τον χορό των γυναικών.



Εικ. 13. Μύκονος-Αρχαιολογικό Μουσείο 970. Δήλος, Γαμικός Λέβης. Ζωγράφος του Συρίσκου. 500-450 πΧ.
(Oakley & Sinos 1993:80 εικ. 54)

Οι γυναίκες που χορεύουν αριθμούν τις δεκαπέντε, και κρατούν η μία την άλλη από το χέρι. Από την απόσταση μεταξύ των ποδιών της κάθε μίας, καθώς και την έντονη κίνηση των ρούχων τους φαίνεται πως ο χορός τους είναι ταχύρρυθμος και με έντονους βηματισμούς ή και μικρά άλματα. Εικονίζεται μία επιπλέον γυναικεία μορφή, στην αριστερή πλευρά της παράστασης, η οποία δεν συμμετέχει στον χορό καθώς κρατά λύρα. Η μουσική που συνοδεύει τον χορό των γυναικών θα πρέπει να είναι ιδιαίτερα γρήγορη και ρυθμική, ώστε να συμβαδίζει λογικά με το συμπέρασμα που προκύπτει από την εικόνα που παρουσιάζουν οι χορεύτριες.

Μελετώντας την εικόνα φαίνεται πως ο χορός των γυναικών είναι κυκλικός, με βάση την κίνηση και την κατεύθυνσή τους. Κυκλικός χορός αναφέρεται, επιπλέον, στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, να πραγματοποιείται από τις 50 κόρες του

¹²⁹ Η γυναικεία μορφή κρατά με το δεξί της χέρι πέπλο στο ύψος των ματιών της. Αυτή η χαρακτηριστική κίνηση την ταυτοποιεί ως νύφη, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, και κατά συνέπεια τοποθετεί τον χορό στην περίσταση του εορτασμού του γαμήλιου γεύματος.

Νηλέα στον γάμο του Πηλέα.¹³⁰ Επιπλέον, η ύπαρξη των κυκλικών χορών, τόσο αποκλειστικά γυναικείων όσο και μεικτών, συναντάται σε πλήθος παραδειγμάτων στην ελληνική χορευτική παράδοση.



Εικ. 14. Μύκονος-Αρχαιολογικό Μουσείο 970. Δήλος. Γαμικός Λέβης. Ζωγράφος του Συρίσκου. 500-450 πΧ. (Oakley & Sinos 1993:81 εικ. 58)

Ούτε οι γυναίκες που χορεύουν, ούτε η αυτή που εκτελεί στη λύρα φαίνεται να τραγουδούν. Όπως, όμως, αναφέρθηκε μαρτυρείται πως οι παριστάμενοι στον γαμήλιο εορτασμό τραγουδούν στα πλαίσια του γλεντιού. Επιπλέον, η παρουσία του τραγουδιού ως κύριας μορφής έκφρασης της μουσικής θεωρείται αυτονόητη στην αρχαία Ελλάδα. Ασφαλώς, λοιπόν, το τραγούδι δε λείπει.

Οι δύο προηγούμενες πηγές αφορούν τον χορό των γυναικών στον γαμήλιο εορτασμό, χωρίς αυτό να δηλώνει πως ο χορός είναι αποκλειστικά γυναικείος. Από τον Όμηρο (*Οδύσσεια* δ.15-19) αναφέρονται άνδρες να χορεύουν με συνοδεία φόρμιγγας στο γαμήλιο γεύμα των παιδιών του Μενελάου:

*Ἔτσι μὲς στὸ πεντάψηλο ξεφάντωναν παλάτι | ὄλ' οἱ γειτόνοι κι οἱ δικοὶ τοῦ δοξαστοῦ Μενέλαου, | καὶ γλέντιζαν ὁ θεϊκὸς
τραγουδιστὴς κοντὰ τους | τραγούδαε λύρα παίζοντας, καὶ στὸ σκοπὸ του ἀπάνω | δυὸ χορευτάδες πηδηχτὰ καταμεσίς
σβουρίζαν.¹³¹*

Μαρτυρούνται, συνεπώς, και άνδρες χορευτές να παίρνουν μέρος στον γαμήλιο εορτασμό. Επιπλέον, ο χορός των ανδρών περιγράφεται σαφώς διαφορετικός από αυτόν των γυναικών, καθώς οι τελευταίες μαρτυρείται επανειλημμένα να χορεύουν κυκλικά πιασμένες από το χέρι, ενώ οι άνδρες είναι μόνο δύο και κάνουν φιγούρες σε σημείο εμφανές. Μάλιστα, θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως ο χορός των ανδρών έχει ίσως και επιδεικτικό χαρακτήρα, αποτελώντας μια προσπάθεια να εντυπωσιαστούν οι παρευρισκόμενοι στο γλέντι. Οποσδήποτε η παραπάνω μαρτυρία δεν μπορεί να αποτελέσει ικανή ένδειξη για την ύπαρξη χορού ανδρών με αυτά τα χαρακτηριστικά, τουλάχιστον ως σταθερό στοιχείο των γαμήλιων εορτασμών, και επιπλέον θα πρέπει να υπολογιστεί πως το έργο του Ομήρου χρονολογείται τρεις με τέσσερις αιώνες πριν την Κλασική Αθήνα.

¹³⁰ Στίχοι 1054-1057: Τότε και αι πενήκοντα κόραι του | Νηρέως εχόρευον εις τους γάμους εκείνους ελισσόμεναι εν κύκλω παρά | την λευκήν άμμον του αιγιαλού. Μετ. Φραγκιάς.

¹³¹ Μετ. Αργύρης Εφταλιώτης. Ἔς οἱ μὲν δαίνυντο καθ' ὑψερεφές μέγα δῶμα | γείτονες ἠδὲ ἔται Μενελάου κυδαλίμοιο, | τερπόμενοι· μετὰ δὲ σφιν ἐμέλλετο θεῖος ἀοιδὸς | φορμίζων· δοῖω δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτούς | μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίεινουν κατὰ μέσσοις.

Επιπλέον της πληροφορίας που αφορά τους άνδρες χορευτές, αναφέρεται πως ο εκτελεστής της φόρμιγγας τραγουδά καθώς παίζει μουσική, χωρίς να αποκλείεται πως συμμετέχουν κι άλλοι στο τραγούδι του.

Αντίστοιχος συνδυασμός χορού ανδρών με συνοδεία φόρμιγγας σε περίπτωση γαμήλιου εορτασμού δίνεται ξανά από τον Όμηρο (*Ιλιάς* Σ.494-495), σε απόσπασμα που περιγράφει γαμήλιο εορτασμό:

κοῦροι δ' ὄρχησθῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν | αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοήν ἔχον·

Οι άνδρες είναι και πάλι αυτοί που χορεύουν στην περίπτωση αυτή, με συνοδεία αυλού και φόρμιγγας. Ο συνδυασμός των δύο οργάνων είναι ίδιος με αυτόν που συνοδεύει τον χορό των εννέα γυναικών της ληκύθου που σχολιάστηκε παραπάνω, ενώ η χρονολογική απόσταση μεταξύ των δύο μαρτυριών είναι μεγαλύτερη από δύο αιώνες.

Η φόρμιγγα ως το όργανο που συνοδεύει το γαμήλιο γλέντι αναφέρεται από τον Όμηρο και στο παρακάτω απόσπασμα της *Ιλιάδας*:

Γόνος θεᾶς ὁ Ἀχιλλεύς, ποῦ γλυκοαναθρεμμένην | ἀπὸ ἐμέ, τὴν ἔδωκα γυναῖκα τοῦ Πηλέως | ποῦ ὄλοι ἀγαποῦσαν οἱ θεοί. Καὶ στὲς χαρὲς τῶν γάμων | ὄλοι καθίζετε, ᾧ θεοί, καὶ αὐτοῦ μὲ τὴν κιθάραν | καὶ σύ, ᾧ πάντοτ' ἄπιστε καὶ τῶν ἀχρείων φίλε.¹³²

Ο Όμηρος, όπως προκύπτει από την πληθώρα μαρτυριών που έχουν παρατεθεί, αναφέρει στα έργα του κατ'επανάληψη τη φόρμιγγα σε περιστάσεις σχετικές με τον γάμο, επιπλέον των άλλων περιστάσεων. Στην περίπτωση της τελευταίας αναφοράς, η φόρμιγγα τοποθετείται στα χέρια του Απόλλωνα, ο οποίος εικονίζεται συχνότατα να παίζει μουσική στον γάμο του Πηλέα και της Θέτιδας. Σε μεταγενέστερες εικονογραφίες, ο θεός κρατά συνηθέστερα την μεγάλη κιθάρα, αντί της φόρμιγγας που επιλέγει να αναφέρει στις περιγραφές γαμήλιων περιστάσεων ο Όμηρος. Στα έργα του Ομήρου, όμως, αναφέρονται μόνο η κιθάρα και η φόρμιγγα για να κατονομαστούν έγχορδα όργανα, εννοώντας πιθανότατα το ίδιο όργανο,¹³³ τον ίδιο τύπο λύρας.¹³⁴

Φαίνεται πως το τραγούδι και ο χορός καταλαμβάνουν μεγάλο τμήμα του γαμήλιου εορτασμού και έχουν εξέχουσα σημασία και θέση σε αυτόν. Το γαμήλιο τραγούδι έχει διαφορετικές μορφές, εμπνέεται από πολλές θεματολογίες, και εξυπηρετεί διάφορους σκοπούς. Όπως αναφέρθηκε, θα πρέπει να θεωρήσουμε πως υπάρχει ένα 'ρεπερτόριο' τραγουδιών που παραδοσιακά λέγονται σε γαμήλιες περιστάσεις. Παραδίδονται αποσπάσματα ποιημάτων της Σαπφώς με γαμήλιο περιεχόμενο, τα οποία μπορεί να μην γράφτηκαν ώστε να γίνουν γαμήλια τραγούδια, αλλά να συμπεριλαμβάνονται στο γαμήλιο ρεπερτόριο.

Τα τραγούδια που λέγονται στα πλαίσια του γαμήλιου εορτασμού συνοδεύονται από μουσικά όργανα, συνήθως αυλό ή κάποιο έγχορδο – στις πηγές συναντάμε λύρα, κιθάρα και φόρμιγγα. Οι τραγουδιστές και οι εκτελεστές των μουσικών οργάνων μπορεί να είναι επαγγελματίες οι οποίοι έχουν προσκληθεί να παίξουν στο γαμήλιο γεύμα επί πληρωμή, είτε – συνηθέστερα – να είναι μέλη του φιλικού ή οικογενειακού κύκλου του ζευγαριού. Κάποια από τα τραγούδια λέγονται όσο οι συμμετέχοντες στον εορτασμό βρίσκονται ακόμη καθιστοί στο τραπέζι, ωστόσο η πλειονότητα των τραγουδιών συνοδεύει τους χορούς.

Την ολοκλήρωση του γαμήλιου γεύματος και των εορτασμών ακολουθεί η '**γαμήλια πομπή**', η μεταφορά της νύφης στην οικία του γαμπρού, ώστε να εγκατασταθεί μόνιμα εκεί. Η μεταφορά αυτή γίνεται με λαμπρή πομπή, η οποία είναι ένα από τα σημαντικότερα τελετουργικά,¹³⁵ πιθανώς η κορυφαία στιγμή των τριήμερων τελετουργικών και η

¹³² Μετ. Πολυλάς. *Ἀχιλλεύς ἐστὶ θεᾶς γόνος, ἦν ἐγὼ αὐτὴ | θρέψά τε καὶ ἀτίτηλα καὶ ἀνδρὶ πόρον παράκοιτιν | Πηλεῖ, ὃς περὶ κῆρι φίλος γένετ' ἀθανάτοισι. | πάντες δ' ἀντιάσθε θεοὶ γάμου· ἐν δὲ σύ τοῖσι | δαίνυ' ἔχων φόρμιγγα κακῶν ἔταρ', αἰὲν ἄπιστε.*

¹³³ West 1992:50.

¹³⁴ Εκτός αν υπάρχει διάκριση μεταξύ τους, καθώς η μεγάλη κιθάρα εμφανίζεται λίγο νωρίτερα του έργου. Θα μπορούσε να διαχωρίζει την νέα κιθάρα από τον τύπο της φόρμιγγας με την χρήση των δύο ὀρων.

¹³⁵ West 1992:21.

σημαντικότερη για το στάδιο της μετάβασης στην διαβατήρια διαδικασία του γάμου.¹³⁶ Στη γαμήλια πομπή, που ακολουθεί αμέσως μετά το γεύμα και το γλέντι, συνεχίζονται η μουσική, τα τραγούδια, και οι χοροί, όπως στους γαμήλιους εορτασμούς.

Το ζευγάρι, συνεπώς, βρίσκεται σε ιδιαίτερα ευάλωτη θέση, περισσότερο από όλες τις στιγμές των τελετουργιών που προηγήθηκαν και όσων θα ακολουθήσουν. Όπως αναφέρθηκε, είναι ανάγκη να προστατευθούν λόγω της θέσης τους αυτής, κάτι που συμβαίνει με έθιμα και πρακτικές που τελούνται κατά την διάρκεια της πομπής. Η θέση της μουσικής στην πομπή έχει, επιπλέον των άλλων, και αποτροπαϊκό ρόλο, συμμετέχοντας στην προσπάθεια προστασίας των νεόνυμφων.

Η πομπή ξεκινά από την οικία της νύφης και κατευθύνεται προς την οικία του γαμπρού. Το ζευγάρι συνοδεύουν οι παριστάμενοι στο γλέντι, καθώς και οι γονείς τους. Ανάλογα με την απόσταση μεταξύ των δύο οικιών, είναι πιθανό η πομπή να περνά από μεγάλο μέρος της πόλης, αποτελώντας εντυπωσιακό, λαμπρό και ιδιαίτερα ενδιαφέρον θέαμα για τους πολίτες.¹³⁷

Η γαμήλια πομπή είναι η περίπτωση των τριήμερων τελετουργικών που απεικονίζεται σε μεγαλύτερο ποσοστό στην αγγειογραφία.¹³⁸ Εικονίζεται σε πλήθος αγγείων απόλυτα σχετισμένων με τον γάμο, όπως η λουτροφόρος και ο γαμικός λέβης, αλλά και σε άλλα είδη αγγείων τα οποία μπορεί να δίνονται ως δώρα γάμου ή ως μέρη της προίκας που η νεόνυμφη παίρνει μαζί στο νέο της σπίτι. Συχνά, εικονίζονται γαμήλιες πομπές θεϊκών γάμων, όπως του Πηλέα και της Θέτιδας.

Οι νεόνυμφοι εικονίζονται πάντα σε άμαξα. Ο μουσικός σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις περπατά δίπλα στην άμαξα που τους μεταφέρει. Μαζί τους στην άμαξα βρίσκεται συνήθως ο *πάροχος* ή *παράνυμφος*. Είναι ο αντίστοιχος με τη νυμφεύτρια ακόλουθος του γαμπρού, του οποίου βασικός ρόλος είναι να κάθεται στη νυφική άμαξα μαζί με το ζευγάρι, ώστε να προστατεύσει αν χρειαστεί τη νύφη.¹³⁹ Όλων των παρευρισκόμενων της πομπής προηγείται περπατώντας συνήθως γυναίκα η οποία κρατά ψηλά αναμμένες δάδες, συχνά μία σε κάθε χέρι. Αντιστοίχως, γυναίκα με αναμμένη δάδα μπορεί να ξεπροβάλλει από την πόρτα του σπιτιού στο οποία κατευθύνεται η πομπή. Οι δύο γυναίκες είναι οι δύο μητέρες των νεόνυμφων. Η μητέρα του γαμπρού περιμένει το ζευγάρι στο νέο τους σπίτι, και η μητέρα της νύφης είναι αυτή που τους οδηγεί. Η χρήση της φωτιάς εξυπηρετεί οπωσδήποτε τον φωτισμό της πορείας της πομπής στην πόλη, καθώς πραγματοποιείται αργά το απόγευμα ή το βράδυ. Επιπλέον, όμως, είναι το στοιχείο αυτό που, σε συνδυασμό με τη μουσική, χρησιμοποιείται για να κρατήσει μακριά οτιδήποτε επιβλαβές προς τους νεόνυμφους. Οι *δαίμονες* δεν συμπαθούν την οσμή της φλόγας, το φως που εκπέμπουν, και τον θόρυβο που παράγεται από τη μουσική. Η φλόγα, επιπλέον, καθιστά, παράλληλα με τη μουσική, την πομπή διακριτή από μεγάλη απόσταση και περισσότερο επιβλητική. Οι δάδες είναι στοιχείο άρρηκτα συνδεδεμένο με την πομπή. Αποτελεί φροντίδα της μητέρας της νύφης, είτε και των δύο μητέρων, αναφέρεται σε πλήθος περιπτώσεων στη γραμματεία¹⁴⁰

¹³⁶ Επιπλέον του συμβολικού της χαρακτήρα, η μετάβαση πραγματοποιείται και κυριολεκτικά, καθώς το ζευγάρι πραγματικά μετακινείται μέσα στην πόλη, απομακρυνόμενο από τον χώρο που τελέστηκε το γλέντι και κατευθυνόμενο προς τον χώρο που θα εγκατασταθεί.

¹³⁷ Βγαίνουν στον δρόμο, οι γυναίκες στα παράθυρα ή στις πόρτες των σπιτιών, και παρακολουθούν την πομπή, διασκεδάζοντας μαζί με τους εορτάζοντες, όπως αναφέρει ο Όμηρος. Η γαμήλια πομπή, συνεπώς, αποτελεί το μοναδικό τμήμα του γάμου το οποίο έχει δημόσιο χαρακτήρα σε τέτοιον μεγάλο βαθμό. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, αρκετά από τα στοιχεία του γάμου έχουν βαθύτερο σκοπό να προκαλέσουν θαυμασμό σε όσους βρεθούν στις τελετές. Συνεπώς, η λαμπρότητα και η πολυτέλεια στην γαμήλια πομπή, το τελετουργικό που θα δουν οι περισσότεροι συμπολίτες των οικογενειών, εξηγείται με ευκολία.

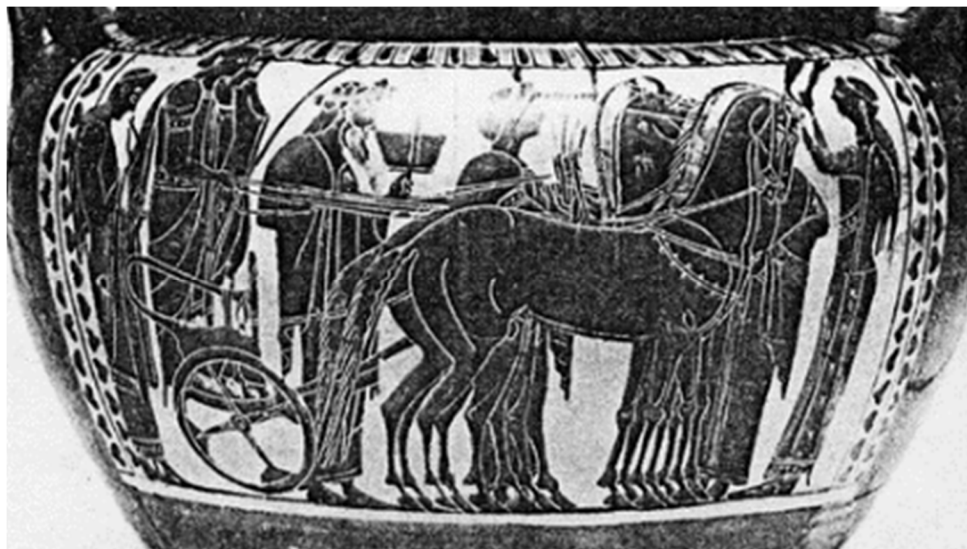
¹³⁸ West 1991:28.

¹³⁹ Η επιθυμία και ανάγκη, συνεπώς, για προστασία δεν αφορά μόνο τα θεϊκά στοιχεία και τα άγνωστα στους Αθηναίους της Κλασικής εποχής στάδια των διαβατηρίων τελετουργιών. Η 'περικύκλωση' του ζευγαριού από την ομάδα των φίλων και συγγενών κατά τη διάρκεια της πομπής, αλλά και η χρήση του πάροχου υπογραμμίζει την ανασφάλεια που νιώθει το ζευγάρι και την ανάγκη για προστατευτικά μέτρα.

¹⁴⁰ *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 732, *Φοίνισσαι* 344-46, *Τρωάδες* 322.

και εμφανίζεται στην πλειονότητα των αγγειογραφιών της γαμήλιας πομπής. Το στοιχείο που εμφανίζεται εξίσου σταθερά στη γαμήλια πομπή είναι αυτό της μουσικής. Στην εικονογραφία της γαμήλιας πομπής εμφανίζεται πολύ συχνά μουσικός, άνδρας ή γυναίκα, λυριστής, κιθαρωδός, ή αυλητής, ο οποίος εμφανίζεται είτε να προηγείται της πομπής είτε να περπατά μεταξύ των συμμετεχόντων, σε κοντινή με το ζευγάρι απόσταση.

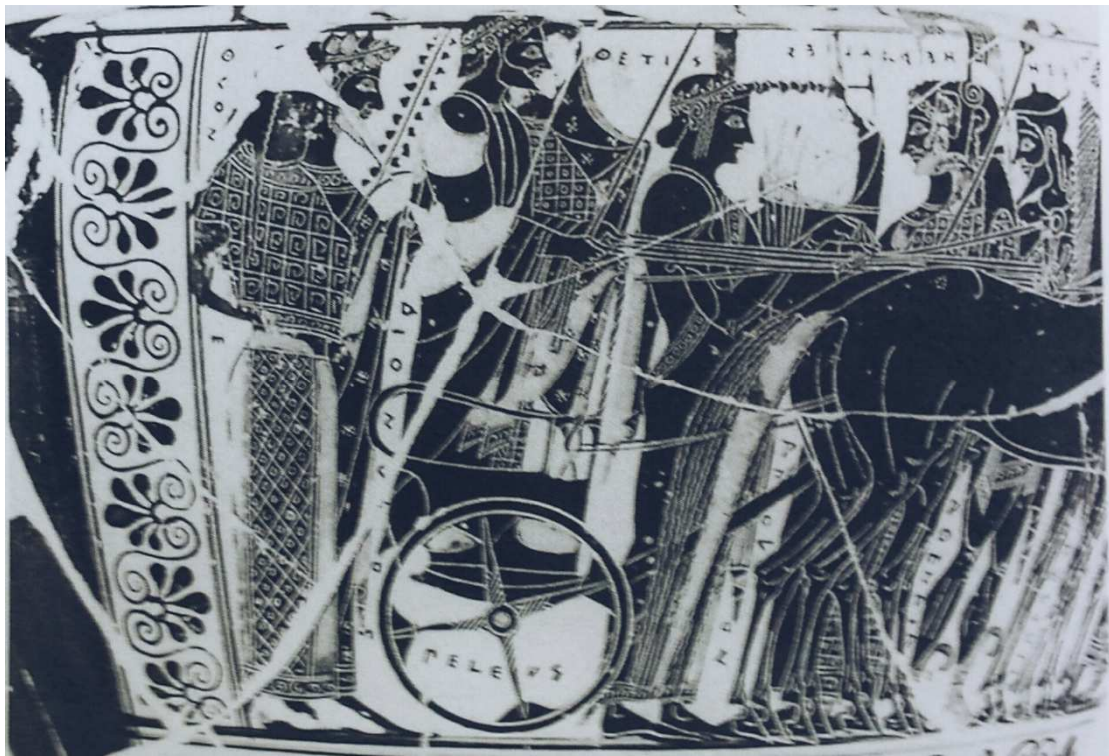
Χαρακτηριστική αγγειογραφία της γαμήλιας πομπής εικονίζεται σε κρατήρα που χρονολογείται στα 550-500 πΧ:



Εικ. 15. Tampa-Museum of Arts 1981.005. Κρατήρας. Ζωγράφος του Ευφιλήτου. 550-500 πΧ.
(<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/FD8D8CB4-7ECF-44F9-BCF9-0FFCF626CBEB>)

Η νύφη, όπως σε προηγούμενες περιστάσεις, δηλώνεται σαφώς μέσω της χαρακτηριστικής κίνησης του χεριού της που κρατά το πέπλο της, η οποία δεν αφήνει περιθώριο αμφιβολίας για την περίσταση. Δίπλα της στέκεται ο γαμπρός. Ο κιθαριστής περπατά δίπλα στην άμαξα, ενώ τα δάχτυλα του αριστερού του χεριού διακρίνονται ανάμεσα στις χορδές.

Στην ακόλουθη παράσταση, η οποία εικονίζεται σε μελανόμορφη υδρία που χρονολογείται στα 520 πΧ, ο κιθαριστής βρίσκεται στο μέσον της πομπής, κοντά στην άμαξα που μεταφέρει το ζευγάρι. Ο γάμος που εικονίζεται είναι αυτός του Πηλέα και της Θέτιδας:



Εικ. 16 Florence-Museo Archeologico Etrusco 3790. Υδρία. Ορβιέτο Ιταλίας. Ζωγράφος του Λυσιππίδου. 520 πΧ.
(Oakley & Sinos 1993:84 εικ. 62)

Ο Πηλέας και η Θέτις κατονομάζονται, το ίδιο και ο Διόνυσος που τους ακολουθεί. Ο κιθαριστής που περπατά δίπλα στην άμαξα είναι ο Απόλλων ο οποίος εικονίζεται ενώ εκτελεί.

Παρόμοια σκηνή με κιθάρα στα χέρια του Απόλλωνα εικονίζεται σε γαμικό λέβητα που χρονολογείται στα 500-480 πΧ.¹⁴¹

Η κιθάρα, βέβαια, είναι το κατ' εξοχήν όργανο του Απόλλωνα και η κιθάρα αυτού του τύπου είναι συνήθως το όργανο του επαγγελματία κιθαρωδού.¹⁴² Θα πρέπει να θεωρήσουμε πιθανότερο να χρησιμοποιεί ο ζωγράφος αυτόν τον τύπο λύρας στην πομπή για να δώσει περισσότερη μεγαλοπρέπεια στην εικόνα, παρά να είναι η μεγάλη αυτή κιθάρα όργανο που συνοδεύει γαμήλιες πομπές.¹⁴³

Ο Απόλλων στον γάμο του Πηλέα και της Θέτιδας εικονίζεται σε πήλινες του πρώτου μισού του 5^{ου} πΧ αιώνα κρατώντας χέλυ:

¹⁴¹ London-British Museum B298.

¹⁴² West 1992:76.

¹⁴³ Αντίστοιχα, οι νεόνυμφοι δε θα πρέπει να μετακινούνται με τα δίτροχα άρματα που εικονίζονται στις περισσότερες πομπές, αλλά με την μεγαλύτερη άμαξα που χρησιμοποιούν στις μετακινήσεις τους (Για πομπή με μεγάλη άμαξα βλ. New York-Metropolitan Museum of Art 56.11.1). Ωστόσο, οι ζωγράφοι επιλέγουν να απεικονίσουν το άρμα των θεών, των ηρώων και των αγωνιστών, για να δώσουν στο ζευγάρι μια επισημότερη και πιο εορταστική όψη.



Εικ. 17 α, β. Paris-Musee du Louve G226. Πήλιξ. Ζωγράφος του Cabinet des Medailles 390. 500-450 πΧ.
 (<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/F11F3779-E77F-493F-A9B7-832B7E8BB5F2>)

Ο Απόλλων έχει τη χέλυ στερεωμένη στο αριστερό του χέρι με τον τελαμώννα, έχοντας τα δάκτυλά του ανάμεσα στις χορδές και κρατώντας πλήκτρο με δεξί του χέρι.

Σε αρκετά μεταγενέστερο κρατήρα, του δεύτερου μισού του 5^{ου} πΧ αιώνα, εικονίζεται γαμήλια πομπή με αυλητρίδα:



Εικ. 18. Αθήνα-Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 1388. Τανάγρα Βοιωτίας. Κρατήρας. Ζωγράφος του Αθηναϊκού Γάμου. 450-400 πΧ.
 (<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/B42B099C-2CD7-4289-BFFE-C13CE86CF468>)

Ο γαμπρός κρατά τη νύφη από το χέρι και την οδηγεί. Στην πομπή συμπεριλαμβάνονται άνδρες και γυναίκες, και η αυλητρίδα που εικονίζεται να παίζει μουσική.

Σε απόσπασμα από την *Ιλιάδα* (Σ.491-496) που σχολιάστηκε στην αναφορά στον υμέναιο, ο Όμηρος περιγράφει γαμήλια πομπή και αναφέρει, επιπλέον του υμεναίου, αυλούς και φόρμιγγες ως τα όργανα που συνοδεύουν τους εορτασμούς της πομπής.

Συνεπώς, στη γαμήλια πομπή μαρτυρούνται από τις πηγές ο αυλός, η κιθάρα, η χέλυσ, η φόρμιγγ. Το τραγούδι που συνοδεύουν τα όργανα είναι, σαφώς, ο υμέναιος.

Η γαμήλια πομπή ολοκληρώνεται με την άφιξή της στην οικία του γαμπρού και την είσοδο του ζευγαριού σε αυτήν. Όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη υποενοότητα, το ζευγάρι περιμένει η μητέρα του γαμπρού στην πόρτα του σπιτιού, ενώ η μητέρα της νύφης τους ακολουθεί. Και οι δυο κρατούν αναμμένες δάδες, φωτίζοντάς και προστατεύοντας τους νεονύμφους.¹⁴⁴ Μόλις η πομπή μεταφοράς του ζευγαριού ολοκληρωθεί, το ζευγάρι κατεβαίνει από την άμαξα και ετοιμάζεται να εισέλθει στην οικία. Ο γαμπρός είναι αυτός που οδηγεί την νύφη στο σπίτι, πλησιάζοντάς την και πιάνοντάς την από τον καρπό – κίνηση που ονομάζεται *χείρ' επί καρπῶ*. Η χαρακτηριστική αυτή κίνηση που στην εικονογραφία υποδηλώνει νεόνυμφο ζευγάρι παριστάνεται σε σκηνή άφιξης του ζευγαριού στην οικία τους, που κοσμεί ερυθρόμορφο κύπελο το οποίο χρονολογείται στα 460-450 πΧ:



Εικ. 19. Berlin-Antikensammlung F2530. Ετρουρία Ιταλίας. Κύπελο. Ζωγράφος της Αμφιτρίτης. 475-425 πΧ.
(<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/D6C072BB-9E2D-442D-B313-BCEBD5AB47B7>)

Στην παράσταση εικονίζονται πέντε πρόσωπα, τα οποία βρίσκονται μπροστά στην εξώθυρα σπιτιού. Το ζευγάρι βρίσκεται στο κέντρο της σκηνής και ταυτοποιείται από τη χαρακτηριστική λαβή και κράτημα του χεριού της νύφης από τον γαμπρό. Ο γαμπρός έχει αποδοθεί με μεγαλύτερη κίνηση, ενώ ετοιμάζεται να ξεκινήσει, ενώ η νύφη είναι στατική, πατώντας σταθερά στο έδαφος, χωρίς να δείχνει πως ξεκινά ενώ μοιάζει απρόθυμη να προχωρήσει, ή έστω αναποφάσιστη. Η απροθυμία αυτή της νύφης μοιάζει να μπορεί να εξηγηθεί πιθανότερα ως φόβος για την άγνωστη ζωή, ο οποίος εμπνέει μέρος της θεματολογίας των τραγουδιών του νυφικού στολισμού και των επιθαλαμίων. Ίσως, ακόμη, η στάση αυτή να είναι δείγμα αιδούς και σεμνότητας, όπως το κράτημα του πέπλου μπροστά στο πρόσωπό

¹⁴⁴ Η νύφη, περνώντας το κατώφλι του νέου της σπιτιού, περνά από την σφαίρα προστασίας της Άρτεμης σε αυτήν της Αφροδίτης, και παράλληλα από την σφαίρα προστασίας της μητέρας της σε αυτήν της μητέρας του άντρα της.

τους, και να συμβαίνει εθιμοτυπικά και παραδοσιακά πριν την είσοδο της νύφης στο νέο της σπίτι. Το σκυμένο της κεφάλι, ένα ακόμη χαρακτηριστικό των νυφών της Κλασικής Αθήνας, μπορεί να υποστηρίξει περισσότερο την υπόθεση αυτή. Πίσω τους στέκεται η μητέρα της νύφης με τη δάδα, ενώ στην πόρτα περιμένει η μητέρα του γαμπρού, με δάδες στα χέρια. Το πέμπτο άτομο που απαρτίζει την ομάδα που εικονίζεται είναι ένας λυριστής, νεαρός¹⁴⁵ και στεφανωμένος, πιθανώς με φύλλα δάφνης, όπως ο γαμπρός. Κρατά τη χέλυ ακουμπισμένη στον γοφό του, έχοντας το αριστερό του χέρι ανάμεσα στις χορδές και κρατώντας με το δεξί το πλήκτρο. Κοιτά προς τη νύφη, όπως τα υπόλοιπα τρία πρόσωπα της σκηνής και φαίνεται πως εικονίζεται να παίζει ή να ετοιμάζεται να παίξει μουσική. Ο μουσικός πιθανότατα θα ακολουθήσει το ζευγάρι μέσα στο σπίτι, μαζί με τους νέους που θα μείνουν έξω από τη νυφική κάμαρα, ώστε να συνοδεύσει το τραγούδι τους. Σημαντικό είναι πως οι άλλες τέσσερις μορφές που εικονίζονται είναι οι πρωταγωνιστές της στιγμής εισόδου του ζευγαριού στο σπίτι: το ζευγάρι και η μητέρα του καθενός. Η παρουσία του μουσικού στο στιγμιότυπο υπογραμμίζει τη σημασία της μουσικής στα γαμήλια τελετουργικά. Επιπλέον, με την είσοδό της στο σπίτι, η νύφη θα περάσει από το στάδιο της μετάβασης των διαβατήριων τελετουργικών στο στάδιο της ενσωμάτωσης. Συνεπώς, η μουσική δεν μπορεί να απουσιάζει σε μια τόσο καίρια και σημαντική στιγμή για το ζευγάρι, αλλά περισσότερο για τη νύφη.

Μουσικός, αντίστοιχα, εικονίζεται μέσα στην οικία, ενώ το ζευγάρι ετοιμάζεται να μπει στον χώρο του σπιτιού, σε λουτροφόρο που χρονολογείται στα 460 πΧ:



Εικ. 20 α,β. Copenhagen-National Museum 9080. Αττική. Λουτροφόρος. Ζωγράφος του Σαμπούροφ. 475-425 πΧ. (<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/4158E28A-EEF7-430D-B7F9-A8802AE7CAB4>)

Στη μία πλευρά του αγγείου, εικονίζεται το ζευγάρι, με τον γαμπρό να κρατά τη νύφη από τον καρπό, και την νύφη να έχει το κεφάλι της σκυμένο, με το βλέμμα χαμηλά και να δείχνει αβέβαιη και αναποφάσιστη. Πίσω της βρίσκεται η νυμφεύτρια, η οποία την ακουμπά με τα δύο χέρια, σπρώχνοντάς την μαλακά ώστε να προχωρήσει. Επιπλέον, το σπίτι είναι στολισμένο με κορδέλες για την περίπτωση, εμφανείς και στις δύο πλευρές του αγγείου. Ο στολισμός του εξωτερικού και του εσωτερικού ενός σπιτιού με κορδέλες και στεφάνια που κρέμονται από μαλλί υποδηλώνει την άφιξη ενός νέου μέλους στην οικογένεια και την οικία, όπως ένα παιδί.¹⁴⁶ Στην άλλη πλευρά του αγγείου, εικονίζονται δύο φιγούρες, ένας καθιστός άνδρας και μία όρθια γυναίκα. Η γυναίκα που στέκεται όρθια κρατά από μια δάδα σε κάθε χέρι, συνεπώς είναι αναμφίβολα η μητέρα του γαμπρού. Στο κάθισμα με πλάτη βρίσκεται ο μουσικός, ο οποίος

¹⁴⁵ Την ηλικία του λυριστή 'προδίδει' η μπούκλα από τα μακριά μαλλιά του, μακρύτερα από του γαμπρού, ο οποίος είναι μεγαλύτερος σε ηλικία.

¹⁴⁶ Oakley & Sinos 1993:34.

κρατά αυλό στα χέρια του, ενώ φορά και φορβειά. Φαίνεται πως εικονίζεται ενώ παίζει τον αυλό, από τη θέση που είναι τοποθετημένα τα δάχτυλά του. Σε αυτή την περίπτωση, ο αυλητής δεν φορά στεφάνι στο κεφάλι, ενώ αυτή φαίνεται να αποτελεί εξαίρεση στις απεικονίσεις των μουσικών στα γαμήλια τελετουργικά. Ο μουσικός πιθανώς ήρθε μαζί με την γαμήλια πομπή, και θα παραμείνει στον χώρο, ώστε να συνοδεύσει με τον αυλό τα επιθαλάμια τραγούδια.

Αυλός εικονίζεται σε αγγειογραφία λουτροφόρου που εικονίζει το ζευγάρι στη θύρα του σπιτιού, με τον γαμπρό να κρατά τη νύφη από τον καρπό.¹⁴⁷ Στην περίπτωση αυτή, τον αυλό παίζει ο Έρως, ο οποίος πετά ανάμεσα στο ζευγάρι.

Με την είσοδο του ζευγαριού στο σπίτι, η μητέρα του γαμπρού τους οδηγεί στην **εστία** του σπιτιού, το κέντρο των οικογενειακών τελετουργιών. Εκεί πραγματοποιούνται οι τελετουργίες ενσωμάτωσης της νύφης στην νέα οικογένεια, την νέα της οικία,¹⁴⁸ και τον νέο οίκο στον οποίο θα ανήκει πλέον.¹⁴⁹ Η εστία, επιπλέον, είναι αυτή που δίνει την φωτιά για να ανάψουν οι δάδες που κρατά η μητέρα του γαμπρού.¹⁵⁰

Η αναμμένη εστία είναι εμφανής σε αγγειογραφία που εικονίζεται σε ερυθρόμορφη πυξίδα των μέσων του 5^{ου} πΧ αιώνα.¹⁵¹ Η μητέρα του γαμπρού στέκεται μπροστά της, κρατά δυο αναμμένες δάδες και κοιτά προς τα πίσω. Την ακολουθεί στεφανωμένος και νεαρός αυλητής που παίζει τον αυλό και οδηγεί το νεόνυμφο ζευγάρι που περπατά πίσω του.

Ένα από τα βασικότερα τελετουργικά που τελείται είναι τα **καταχύσματα**. Η μητέρα του γαμπρού ραίνει το νέο ζευγάρι με ένα μίγμα ξηρών καρπών, φρούτων και νομισμάτων.¹⁵² Το έθιμο αυτό δεν ανήκει αποκλειστικά στα γαμήλια τελετουργικά, αλλά τελείται και κατά την άφιξη ενός νέου δούλου στο σπίτι.¹⁵³

Αφού ολοκληρωθούν οι τελετουργίες ενσωμάτωσης της νύφης στην οικία, η μητέρα του γαμπρού τους οδηγεί στην νυφική κάμαρα, η οποία είναι στολισμένη εορταστικά.¹⁵⁴ Εκεί, οι νεόνυμφοι θα περάσουν την **‘πρώτη νύχτα του γάμου’**, όσο έξω από το δωμάτιο παραμένουν οι νέοι και ανύπανδροι φίλοι τους τραγουδώντας τα επιθαλάμια.

Η ολονύχτια παραμονή των νέων έξω από το δωμάτιο του ζευγαριού μαρτυρείται από τη Σαπφώ (απόσπασμα 30):

*Μακάρι οι παρθένες ... ολονυχτίς ... να τραγουδούν την αγάπη σου και τη νύφη σου με τη μενεξεδένια ζώνη. Εμπρός, ξύπνα, πήγαινε και κάλεσε τους νεαρούς της παρέας σου, ώστε να δούμε λιγότερο ύπνο κι από τ' αηδόνι με τη γάργαρα φωνή.*¹⁵⁵

Τα αποσπάσματα που έχουν σωθεί από τα επιθαλάμια της Σαπφώς είναι ίσως η μεγαλύτερη συλλογή ποιημάτων της εποχής τα οποία, ακόμα κι αν δε γράφονται προορισμένα για γαμήλια τραγούδια, έχουν γαμήλια θεματολογία και θα πρέπει να αποτέλεσαν μέρος του γαμήλιου ρεπερτορίου της Κλασικής Αθήνας.

¹⁴⁷ Αθήνα-Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 16279.

¹⁴⁸ Oakley & Sinos 1993:34.

¹⁴⁹ Ο οίκος στην Κλασική Αθήνα είναι μια έννοια με σημασία περιπλοκότερη της οικογένειας,. Συμπεριλαμβάνει τόσο τα μέλη που απαρτίζουν την οικογένεια και κατοικούν στην οία, όσο και την περιουσία της, κινητή και ακίνητη. Περιλαμβάνει, επιπλέον, και τους σκλάβους, αν υπάρχουν, επιπλέον του ζευγαριού και των παιδιών του, αλλά και τους στενούς συγγενείς, και την περιουσία αυτών. Δεν έχει σταθερή μορφή, αντιθέτως μεταλλάσσεται συνεχώς με την είσοδο νέων μελών και περιουσιακών στοιχείων, και ορίζεται από σύστημα ιεραρχίας μεταξύ των μελών του, αποτελώντας έναν μικρόκοσμο. Βλ. Rawson 2010:42, Ξενίδου-Schild 2009:64, Cohen 1994:76.

¹⁵⁰ Cystal 2016:24.

¹⁵¹ London-British Museum 1894.7-19.1.

¹⁵² Όπως ξερά δαμάσκηνα, σύκα, καρύδια. Oakley & Sinos 1993:34.

¹⁵³ Oakley & Sinos 1993:34 και Ξενίδου-Schild 2009:68.

¹⁵⁴ Oakley & Sinos 1993:35.

¹⁵⁵ Μετ. Καζάζης. Νύκτ[. . .].[| παρθενοι δ[| παννυχισδοι[σ]αι [| σάν άείδοιεν φιλότατα καί νύμ- | φας ιοκόλπω. | άλλ' έγέρθεις, ήϊθ[έοις καλέσαις | στεϊχε σοίς ύμάλικ[ας, ώς έλάσσω | ήπερ όσσον ά λιγύφω[νος όρνις | ύπνον [ί]δωμεν.

Η θεματολογία των τραγουδιών είναι αντίστοιχη με τα τραγούδια του γαμήλιου γλεντιού: τα τραγούδια μπορεί να είναι επαινετικά προς τον γαμπρό και τη νύφη, ευχετικά,

Το παρακάτω απόσπασμα (απόσπασμα 112) έχει επαινετικό χαρακτήρα:

Γαμπρέ καλότυχε, έγινεν, ο γάμος σου ως ποθούσες, | κι είναι δική σου η κορασιά, που τόσον αγαπούσες. | Χαριτωμένη έχεις ειδή κι όμορφα μάτια, νύφη, | και στο γλυκό σου πρόσωπον είναι ο έρωτας χυμένος | Τόσο πολύ ξεχωριστά σε τίμησε η Αφροδίτη.¹⁵⁶

Ενδιαφέρον έχει πως το περιεχόμενο θυμίζει το περιεχόμενο πολλών παραδοσιακών ελληνικών τραγουδιών του γάμου, το οποίο βέβαια δεν προκαλεί έκπληξη καθώς ο επαινετικός τους χαρακτήρας είναι απόλυτα ταιριαστός με την περίπτωση.

Επαινετικό χαρακτήρα έχουν και άλλα αποσπάσματα της Σαπφώς τα οποία έχουν μορφή σύγκρισης, συχνά έχοντας ως θέμα τον γαμπρό (απόσπασμα 115):

Τα κάλλη σου, ακριβέ γαμπρέ, με τί να παρομοιάσω; | Παραπολύ με λυγερό κλαδί σε παρομοιάζω.¹⁵⁷

Επαινετικό ένα τραγούδι μπορεί να είναι και ως προς τη νύφη (απόσπασμα 113):

Τέτοια, γαμπρέ, κοπέλα, σαν τη νύφη | δε θά βρεις πουθενά!¹⁵⁸

Ένα πιθανό θέμα αναφοράς στα επιθαλάμια τραγούδια είναι η εγκατάλειψη της παρθενικής και νεανικής ζωής για τη νεόνυμφη. Σχετική αναφορά γίνεται και σε αποσπάσματα της Σαπφώς (αποσπάσματα 107¹⁵⁹ και 114¹⁶⁰).

Η ύπαρξη των δύο αποσπασμάτων καθιστά πολύ πιθανή την εικασία το θέμα αυτό να ήταν σύνθηρες στα γαμήλια τραγούδια, ιδιαίτερα ως θεματολογία των επιθαλαμίων. Στα πλαίσια της ζωής μιας γυναίκας από παρθένα κόρη σε ενήλικη γυναίκα, η νύχτα του γάμου της είναι το στάδιο της μετάβασης, με τους όρους των διαβατήριων τελετουργιών. Συνεπώς, η σύγχυση, η αναστάτωση και ο φόβος είναι αναμενόμενα συναισθήματα για την κοπέλα που βρίσκεται πρώτη φορά αντιμέτωπη με αυτά.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, η λειτουργία των επιθαλαμίων είναι πολλαπλή. Μια εξήγηση που έχει δοθεί, μεταξύ άλλων, στην ύπαρξη και τον ρόλο των επιθαλαμίων τραγουδιών είναι να βοηθούν τη νύφη να νιώθει περισσότερη ασφάλεια και άνεση γνωρίζοντας πως είναι οι φίλες της έξω από το δωμάτιο.¹⁶¹ Επιπλέον, έχει υποστηριχθεί πως οι φωνές των γυναικών που τραγουδούν θα καλύψουν τις πιθανές φωνές της νύφης.¹⁶²

Ενώ δεν μαρτυρείται συνοδευτικό όργανο, πιθανώς ο μουσικός που συμμετέχει στην πομπή παραμένει στο σπίτι ώστε να συνοδεύσει και τα επιθαλάμια.

¹⁵⁶ Μετ. Βουτιεριδής. *Όλβιε γάμβρε, σοί μὲν δὴ γάμος ὡς ἄραο | ἔκτετέλεστ', ἔχῃς δὲ πάρθενον, ἂν ἄραο. | σοὶ χάριεν μὲν εἶδος, ὄππατα δ' ἐστὶ νύμφα, | μέλλιχ', ἔρος δ' ἐπ' ἰμέρτωι κέχυται προσώπωι. | ...τετίμακ' ἔξοχά σ' Ἀφροδίτα.*

¹⁵⁷ Μετ.: Η. Βουτιεριδής. *Τίωι σ', ὦ φίλε γάμβρε, κάλως εἰκάσδω; | ὄρπακι θραδίνωι σε μάλιστ' εἰκάσδω.*

¹⁵⁸ Μετ. Κακριδής. *Οὐ γάρ ἦν ἀτέρα πάις ὦ γάμβρε τεαύτα.*

¹⁵⁹ Ἄραγε λαχταρῶ ἀκόμα τὴν κοριτσιίστικη ζωὴ μου; Μετ. Καζάζης. *Ἦρ' ἔτι παρθενίας ἐπιβάλλομαι;*

¹⁶⁰ Νύφη: Κοριτσιίστικη ζωὴ μου, πού πας και μ' αφήνεις; | Κοριτσιίστικη ζωὴ: Ποτέ πια δεν θα ξαναγυρίσω σ' εσένα, ποτέ πια δεν θα ξαναγυρίσω κοντά σου. Μετ. Καζάζης. *(νύμφη). παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποισ' αποίχηι; | (παρθενία). οὐκέτι ἦξω πρὸς σέ, οὐκέτι ἦξω.*

¹⁶¹ Oakley & Sinos 1993:37.

¹⁶² Oakley & Sinos 1993:37, με αναφορά στον σχολιασμό του *Επιθαλάμιου της Ελένης* του Θεόκριτου.

Η ημέρα που ακολουθεί, η τρίτη και τελευταία του τριημέρου, περιλαμβάνει εορτασμούς και προσφορές δώρων, τα **επαύλια**.¹⁶³

Ο γαμπρός παραθέτει εορταστικό γεύμα στο δικό του σπίτι, τα **γαμήλια**. Στην περίπτωση των γαμήλιων τοποθετούνται πιθανώς χρονολογικά τα **ανακαλυπτήρια**. Κατά το έθιμο των ανακαλυπτηρίων η νύφη αφαιρεί το πέπλο της και αποκαλύπτει στους παριστάμενους το πρόσωπό της.¹⁶⁴ Η χρονολογική τοποθέτηση τους μεταξύ των τελετουργικών του γάμου δεν μπορεί να γίνει με απόλυτη βεβαιότητα, ενώ οι απόψεις των μελετητών διαφέρουν. Η πρώτη αναφορά στα ανακαλυπτήρια περιλαμβάνεται σε απόσπασμα έργου του Φερεκύδη (*Επτάμυχος* απόσπασμα 2),¹⁶⁵ και χρονολογείται περίπου στα μέσα του 6^{ου} αιώνα. Επιπλέον του όρου που περιγράφει το τελετουργικό, αναφέρεται σαφώς η τρίτη μέρα του γάμου ως ημέρα κατά την οποία τελείται το έθιμο.

Στο γεύμα που λαμβάνει χώρα στο σπίτι του γαμπρού συνεχίζονται τα γαμήλια τραγούδια και οι χοροί.¹⁶⁶ Δεν πρέπει να διαφέρουν στα τραγούδια και τους χορούς της προηγούμενης ημέρας. Θα πρέπει να θεωρήσουμε πως το κυρίαρχο τραγούδι είναι ο υμέναιος, οι μουσικοί μεταχειρίζονται κυρίως λύρες και αυλούς, και οι χοροί είναι αντίστοιχοι με αυτούς της ημέρας του Γάμου.

Επιπλέον των ανακαλυπτηρίων, στα γαμήλια πραγματοποιείται και το έθιμο των **επαύλιων** δώρων (το οποίο δίνει το όνομα σε ολόκληρη την τρίτη ημέρα). Οι φίλες της νύφης φέρνουν στο νέο της σπίτι γαμήλια δώρα, σχηματίζοντας πομπή.

Η παρακάτω ερυθρόμορφη πυξίδα που χρονολογείται στα μισά του 4^{ου} πΧ αιώνα εικονίζει την πομπή των επαύλιων δώρων:

¹⁶³ Επαύλια χαρακτηρίζονται τα δώρα που προσφέρονται στο ζευγάρι, όμως το επίθετο χαρακτηρίζει ολόκληρη την ημέρα. Oakley & Sinos 1993:38.

¹⁶⁴ Το έθιμο αυτό είναι πολύ σημαντικό για την κοινωνία της Κλασικής Αθήνας, γιατί είναι αυτό που επικυρώνει τον γάμο μεταξύ του ζεγαριού. Πρέπει οπωσδήποτε να παρίστανται μάρτυρες την στιγμή της αποκάλυψης του προσώπου της νύφης, ώστε να επιβεβαιώσουν αν χρειαστεί τον γάμο αργότερα.

¹⁶⁵ *Κάπειδῃ τρίτῃ ἡμέρῃ γίνεταί τῳ γάμῳ, τότε Ζὰς ποιεῖ φᾶρος μέγα τε καὶ καλὸν καὶ ἐν αὐτῳ <ποικίλλει Γῆν> καὶ Ὠγηγνὸν καὶ τὰ Ὠγηγνοῦ <δῶματα [...]βουλόμενος> γὰρ σέο τοὺς γάμους εἶναι τούτῳ σε τιμῶ». σὺ δέ μοι χαῖρέ τε καὶ σύνισθι. ταῦτά φασιν ἀνακαλυπτήρια πρῶτον γενέσθαι· ἐκ τούτου δὲ ὁ νόμος ἐγένετο καὶ θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν.*

¹⁶⁶ Oakley & Sinos 1993:38.



Εικ. 21. Berlin-Pergamonmuseum 3373. Πυξίς. 360-350 πΧ.
(<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/18A05BBF-1FAE-4108-A501-B0D7FDC37FF1>)

Στην πομπή των γυναικών που μεταφέρουν τα επαύλια δώρα συμμετέχει και αυλητρίδα. Όπως σχολιάστηκε και στις προηγούμενες πομπές (λουτροφορία και γαμήλια πομπή), ο αυλός βοηθά να τηρηθεί ο ρυθμός του βηματισμού των συμμετεχόντων και να δοθεί επισημότητα και μεγαλοπρέπεια.

Οι απεικονίσεις της μεταφοράς και προσφοράς των γαμήλιων δώρων φέρουν πολλές ομοιότητες με τις απεικονίσεις της νυφικής προετοιμασίας, ώστε είναι συχνά δύσκολο να διαχωριστούν οι δύο σκηνές.¹⁶⁷ Μάλιστα, σε πολλές περιπτώσεις, στην ίδια αγγειογραφία μπορεί να εικονίζονται ταυτόχρονα στιγμιότυπα των δύο περιστάσεων.¹⁶⁸ Η μουσική, ωστόσο, που συνοδεύει τα δύο τυπικά δε θα πρέπει να διαφέρει και η μουσικός θα πρέπει να είναι σε όλες τις περιστάσεις γυναίκα.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Και στις δύο περιστάσεις εικονίζονται η νύφη με συνοδεία γυναικών, οι οποίες κρατούν κιβώτια και λεκανίδες, και άλλα οικοκυρικά μέσα ή μέσα καλλωπισμού τα οποία στο νυμφοστολύν χρησιμοποιούν για την προετοιμασία της και στα επαύλια της τα προσφέρουν ως δώρα.

¹⁶⁸ Oakley & Sinos 1993:38.

¹⁶⁹ Εξ' άλλου, τα δώρα μπορεί να προσφέρονται στη νύφη μέσα στον γυναικωνίτη.

Παράρτημα I

Οι διαβατήριες τελετουργίες

Η τελετή του γάμου σηματοδοτεί για το ζευγάρι ως δυάδα αλλά και κάθε έναν ξεχωριστά τη μετάβαση από μια συγκεκριμένη κατάσταση και θέση στην κοινωνία σε μια νέα κατάσταση με διαφορετικούς ρόλους και ταυτότητα. Τα τελετουργικά που πραγματοποιούνται σε διαδικασίες που ορίζουν τέτοιες μεταβάσεις, όπως ο γάμος, χαρακτηρίζονται 'διαβατήριες τελετουργίες'. Καθώς μέρη του ορισμού χρησιμοποιήθηκαν στα επιμέρους κεφάλαια που προηγήθηκαν, θα γίνει μια σύντομη αναφορά στον όρο και τα κυριότερα χαρακτηριστικά της έννοιας.

Τον όρο πρωτοδιατύπωσε και όρισε ο εθνογράφος και λαογράφος Arnold van Gennep στο βιβλίο του *Les rites de passage* το οποίο εκδόθηκε το 1909. Αφορά τις τελετές και τα έθιμα μετάβασης ενός ατόμου ή μιας κοινωνίας από την υπάρχουσα κατάσταση σε μία νέα. Η μετάβαση αυτή στα πλαίσια μιας κοινωνίας θα μπορούσε να είναι η αλλαγή των εποχών ενώ στα πλαίσια ενός ατόμου θα μπορούσε να είναι η γέννηση, η ενηλικίωση, ο γάμος, ο θάνατος. Η μετάβαση αφορά και την αλλαγή λειτουργίας του ατόμου στα πλαίσια μιας ομάδας ή μιας κοινωνίας, και κατά συνέπεια τη διαφοροποίηση της ταυτότητάς του. Ένας έφηβος γίνεται ενήλικας, μια έγκυος γίνεται μητέρα, ένας ανύπανδρος άντρας γίνεται σύζυγος. Η ταυτότητα που τον χαρακτηρίζει, αλλά και ο ρόλος και οι προσδοκίες από το πρόσωπό του αλλάζουν.

Οι διαβατήριες τελετουργίες γίνονται αντιληπτές μόνο με όρους που αφορούν την κοινότητα, καθώς δημιουργούνται από και για την κοινότητα. Όλες οι τελετές και τα τυπικά αφορούν την αντίληψη που έχει η κοινότητα για το άτομο, τη θέση στην οποία το τοποθετεί και τον ρόλο που του αναθέτει να καταλαμβάνει μέσα της. Οι τελετές διάβασης πραγματοποιούνται εξίσου για το άτομο και για την κοινότητα, και χωρίς το πλαίσιο της κοινότητας δεν θα είχαν υπόσταση ούτε λόγο ύπαρξης.

Μελετώντας συστηματικά πληθώρα εθίμων και τυπικών που συμβαδίζουν με μια μετάβαση -τα οποία μπορεί να τελούνται συνειδητά είτε ασυνείδητα, και συγκρίνοντάς τα κατέληξε πως στην πλειονότητά τους στα τελετουργικά αυτά παρατηρούνται τρία διακριτά στάδια. Το πρώτο στάδιο αφορά τις τελετές αποχωρισμού, το επόμενο τις τελετές μετάβασης, και το τελικό τις τελετές ενσωμάτωσης. Κατά συνέπεια, η διάβαση ενός ατόμου από μια κατάσταση σε μια άλλη χωρίζεται στα τρία αυτά στάδια.

Ο 'αποχωρισμός' αφορά την απομάκρυνση από την προηγούμενη κατάσταση. Συχνά, καθίσταται εμφανής από μια συγκεκριμένη και σαφή στιγμή ή τελετή και έχει ξαφνικό ή ακόμα και βίαιο χαρακτήρα, όπως στη γέννηση ή στον θάνατο, ή την ιδιότητα να διαταράσσει και να επαναπροσδιορίζει τους δεσμούς μεταξύ ατόμων, ομάδων ή κοινωνιών, ενώ μπορεί να σηματοδοτείται με απόσπαση από την κοινότητα ή την ομάδα. Επιπλέον, ανά περίπτωση μπορεί το άτομο που υφίσταται τη μετάβαση να προχωρήσει σε συμβολικές κινήσεις που να σηματοδοτούν την απομάκρυνσή του από την τρέχουσα κατάσταση. Στην περίπτωση του σύγχρονου γάμου, για παράδειγμα, ο αποχωρισμός συμβαίνει συνήθως τη στιγμή που η νύφη βγαίνει από το πατρικό της σπίτι και ξεκινά να κατευθύνεται προς τον χώρο που θα τελεστεί ο γάμος. Ανά κοινωνίες και εποχές, η στιγμή της αποχώρισης της μελλονύμφης από την πατρική οικία περιλαμβάνει διακριτά έθιμα και τελετουργικά.

Η 'μετάβαση' αφορά την ενδιάμεση κατάσταση από την απομάκρυνση από μια κατάσταση μέχρι την πλήρη ενσωμάτωση στην επόμενη. Το μεταβατικό αυτό στάδιο μπορεί να διαρκεί ελάχιστο χρόνο ή αρκετό. Το άτομο έχει χάσει την προηγούμενη ταυτότητά του, αλλά ακόμη δεν έχει νέα, καθώς δεν μπορεί να χαρακτηριστεί με όρους που περιγράφουν τη νέα κατάσταση στην οποία μεταβαίνει. Ένα σχετικό παράδειγμα μπορεί είναι η έγκυος, ως μεταβατικό στάδιο στα πλαίσια της μητρότητας. Ακόμη, με γνώμονα τη γέννηση, για πολλές κοινωνίες η νέα μητέρα βρίσκεται στο στάδιο της μετάβασης τις πρώτες σαράντα ημέρες από την ημέρα που γέννησε. Στην περίπτωση της

κηδείας, επίσης, για αρκετές δυτικές και μη κοινωνίες, ο νεκρός βρίσκεται σε μεταβατικό στάδιο για ορισμένο αριθμό ημερών μετά τον θάνατό του.

Κατά περίπτωση, το άτομο που βρίσκεται σε μεταβατικό στάδιο μπορεί να απαιτείται να περάσει επιτυχώς από δοκιμασίες ή να αναμένεται από αυτό να πραγματοποιήσει συγκεκριμένες αλλαγές ώστε να γίνει αποδεκτό με τη νέα ταυτότητά του. Σχετικό παράδειγμα είναι οι διαδικασίες οι οποίες ορίζονται για εφήβους διαφόρων φυλών ανά τον κόσμο για να μεταβούν από την εφηβεία στην ενηλικίωση. Τόσο το στάδιο του αποχωρισμού, όσο και της μετάβασης είναι σαφή και χαρακτηριστικά, με τους νέους συχνά να απομακρύνονται από το σπίτι τους και να μεταβαίνουν σε διαφορετικό χώρο, συχνά μη κατοικημένο, όπου θα μείνουν μέχρι να γίνουν αποδεκτοί ως ενήλικες. Για να μπορέσουν να επιστρέψουν θα πρέπει να περάσουν από δοκιμασίες, η οποίες συνήθως είναι κατασκευασμένες έτσι ώστε να αποδεικνύουν την ανδρεία και το θάρρος τους. Η απομόνωση από την κοινότητα στο στάδιο της μετάβασης σε μικρότερο ή σε μεγάλο βαθμό είναι συχνό φαινόμενο.

Κατά περίπτωση, το μεταβατικό στάδιο περιλαμβάνει προσαρμογή του ατόμου σε νέα δεδομένα, την οποία συχνά υποστηρίζει με χαρακτηριστικές κινήσεις και αλλαγές. Κάποιες από αυτές είναι το κόψιμο των μαλλιών, η αλλαγή της διαίτας, η αλλαγή του ονόματος, η μεταμφίεση ή το βάψιμο του προσώπου και του σώματος.

Επιπλέον, στις περισσότερες κοινωνίες τα άτομα ή οι ομάδες αυτές που βρίσκονται στο στάδιο της μετάβασης θεωρούνταν και θεωρούνται επικίνδυνα και ταυτοχρόνως ευάλωτα – καθώς βρίσκονται σε μια κατάσταση που είναι πιθανό να τους προκαλεί σύγχυση, προβληματισμό, δυσκολία στη λήψη αποφάσεων, ή που τους αναγκάζει απλώς να καταβάλλουν προσπάθεια προκειμένου να προσαρμοστούν. Αυτό οδηγεί στη δημιουργία τελετουργιών και εθίμων τα οποία προστατεύουν το άτομο από την κοινότητα, αλλά και την κοινότητα από το συγκεκριμένο άτομο. Είναι αρκετά σύνηθες να πραγματοποιούνται έθιμα ή συμβολικές κινήσεις με μοναδικό ρόλο την προστασία του ατόμου που βρίσκεται σε μεταβατικό στάδιο, χωρίς άλλη λειτουργία. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η χρήση φυλαχτών ή αποτροπαϊκών τραγουδιών, το άναμα φωτιάς και λοιπά προστατευτικά από ‘δαιμόνια’ και ‘κακά πνεύματα’, έθιμα και τυπικά που τελούνταν σε αντίστοιχες περιστάσεις στην ελληνική κοινωνία των τελευταίων αιώνων. Ταυτοχρόνως, φαίνεται πως τέτοια έθιμα μπορεί να υιοθετούνται με αφορμή την προστασία του ευάλωτου ατόμου, αλλά στην πραγματικότητα να εφαρμόζονται για πρακτικούς λόγους. Σχετικό παράδειγμα από τη νεότερη ελληνική κοινωνία είναι η υποστήριξη πως η λεχώνα δεν επιτρέπεται να βγει από το σπίτι για συγκεκριμένο αριθμό ημερών. Μπορεί το παραπάνω να στηριζόταν στην πεποίθηση πως οι λεχώνες ματιάζουν και ματιάζονται εύκολα, στην πραγματικότητα όμως βοηθούσε να έχουν χρόνο οι γυναίκες να αναρρώνουν μετά τη γέννα, χωρίς να υποχρεώνονται να συμμετέχουν σε βαριές αγροτικές εργασίες.

Εφ’ οσον καταφέρει να περάσει το στάδιο της μετάβασης, το άτομο βρίσκεται στο στάδιο της ‘ενσωμάτωσης’. Η ενσωμάτωση δηλώνει πως έχει γίνει αποδεκτό από την κοινότητά του με τη νέα του ταυτότητα. Συχνά συνοδεύεται με επιστροφή στον αρχικό του τόπο διαμονής, από τον οποίο είχε αποχωρήσει για να περάσει το στάδιο της μετάβασης – όπως οι έφηβοι των φυλών που προαναφέρθηκαν, είτε με εγκατάσταση σε νέο μέρος – όπως οι νύφες που εγκαταλείπουν το πατρικό τους σπίτι και εγκαθίστανται στο σπίτι που θα ζήσουν ως παντρεμένες. Οπωσδήποτε, περιλαμβάνει την επανένταξη στην ομάδα ή την κοινότητα, αλλά με νέα θέση και λειτουργία.

Την αποδοχή εκ μέρους της κοινότητας σηματοδοτούν τελετές και εορτασμοί που πραγματοποιούνται στο τελικό στάδιο της ενσωμάτωσης, και σημαίνουν αυτόματα την έγκρισή της και την ένταξη του ατόμου σε αυτήν με τον νέο ρόλο του. Παράδειγμα σχετικό αποτελεί το γαμήλιο γλέντι που πραγματοποιείται αμέσως μετά το πέρας της γαμήλιας τελετής. Επιπρόσθετα σημάδια αποδοχής και ένταξης μπορεί να είναι η ανταλλαγή δώρων, τα οποία λειτουργούν και ως σύμβολα της νέας ταυτότητας – ιδιαίτερα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η βέρα που φορούν τα ζευγάρια των δυτικών κοινωνιών μετά τον γάμο τους.

Φυσικά, η ύπαρξη των τελετουργικών που συνιστούν τις διαβατήριες τελετουργίες σε μια κατάσταση διάβασης δεν αποκλείουν την ύπαρξη άλλων τελετουργικών – για παράδειγμα μπορούν να αναφερθούν τα σχετικά με τη γονιμότητα έθιμα που πραγματοποιούνται στους γάμους. Επιπλέον, ο χωρισμός των διαβατήριων τελετουργιών σε τρία διακριτά στάδια δεν σημαίνει την ισομοιασμένη βαρύτητα και σημαντικότητα κάθε σταδίου σε οποιαδήποτε κατάσταση διάβασης. Στις τελετουργίες του γάμου είναι λογικό πως κυριαρχούν έθιμα που σχετίζονται με την ενσωμάτωση, ενώ αντίθετα, στις τελετουργίες της κηδείας κυριαρχούν έθιμα που σχετίζονται με τον αποχωρισμό.

Στην κοινωνία της Αθήνας μια χαρακτηριστική τελετή διάβασης που εμπεριέχει τα θεμελιώδη στοιχεία της έννοιας των διαβατήριων τελετουργιών αφορά την τελετή ενηλικίωσης των έφηβων αγοριών.

Για τη ζωή της γυναίκας της Κλασικής Αθήνας η περίσταση που αποτελεί τη σημαντικότερη ίσως μετάβαση είναι αυτή του γάμου της. Ακόμα και για την Κλασική εποχή, η ενηλικίωση μιας γυναίκας ταυτιζόταν με τον γάμο της.

Παράρτημα II

Η Αθήνα του 5ου πΧ αιώνα

Η Κλασική εποχή για την Ελλάδα νοείται η περίοδος μεταξύ 508-322 πΧ. Το 508 πΧ σηματοδοτεί την έναρξη μιας νέας εποχής, καθώς τότε καθιερώθηκε από τον Κλεισθένη η αθηναϊκή δημοκρατία. Η περίοδος που ακολουθεί αποτελεί την ακμή της πόλης των Αθηνών, και χαρακτηρίζεται – όπως είναι γνωστό – χρυσή. Η Αθήνα αποτελεί σημαντικότερο κέντρο ανάπτυξης των τεχνών, της φιλοσοφίας και των επιστημών, που καλλιεργούνται και φτάνουν στο απόγειό τους. Οι άνδρες Αθηναίοι έχουν πρόσβαση στα παραπάνω, απολαμβάνοντας υψηλά επίπεδα εκπαίδευσης ως νεαρά αγόρια.

Παρ' όλο που η διαπαιδαγώγηση των νέων είναι ευθύνη των γονιών τους και όχι της πολιτείας, συνηθίζεται τα αγόρια των Αθηναίων να παρακολουθούν μαθήματα, τα οποία παραδίδονται επί πληρωμή στην οικία κάποιου δασκάλου. Εξαιρεση αποτελούν οι γιοι των κατώτερων οικογενειών που δεν παρακολουθούν μαθήματα, αλλά μαθαίνουν την τέχνη του πατέρα τους, καθώς η εκπαίδευση είναι ιδιωτική και πραγματοποιείται επί πληρωμή. Όπως αναφέρει ο Πλάτων (*Πρωταγόρας* 325),¹⁷⁰ τη μόρφωση των αγοριών αναλαμβάνουν τρεις κατηγορίες δασκάλων: ο *γραμματιστής*, ο *κιθαριστής* και ο *παιδοτρίβης*.¹⁷¹ Ο γραμματιστής έχει την ευθύνη της εκμάθησης γραφής, ανάγνωσης και ποίησης στα νεαρά αγόρια, ο κιθαριστής τους διδάσκει μουσική, και ο παιδοτρίβης ασχολείται με τη σωματική τους άσκηση και εκγύμναση.

Η κατάλληλη ηλικία, κατά την οποία οι γονείς στέλνουν τα παιδιά σε δασκάλους – *ἐπειδὴν οἱ παῖδες εἰς ἡλικίαν ἔλθωσιν* – ήταν τα επτά τους χρόνια. Μέχρι τότε, τα μικρά αγόρια έμεναν στο σπίτι, στον χώρο που βρίσκονταν οι γυναίκες και τα μικρά κορίτσια – τον γυναικωνίτη. Αν και οι απόψεις σχετικά με την ύπαρξη η όχι του γυναικωνίτη είναι αντικρουόμενες, φαίνεται πως υπήρχε διακριτός χώρος του οικήματος στον οποίο βρίσκονταν κυρίως οι γυναίκες, σε αντιδιαστολή με άλλον χώρο στον οποίο βρίσκονταν σπανιότερα. Ο γυναικωνίτης, ως ξεχωριστός χώρος για τις γυναίκες, αναφέρεται από τον Λυσία (*Υπέρ του Ερατοσθένους φόνου απολογία* 9):

Πρῶτον μὲν οὖν, ὧ ἄνδρες, (δεῖ γὰρ καὶ ταῦθ' ὑμῖν διηγήσασθαι) οἰκίδιον ἔστι μοι διπλοῦν, ἴσα ἔχον τὰ ἄνω τοῖς κάτω κατὰ τὴν γυναικωνίτην καὶ κατὰ τὴν ἀνδρωνίτην.

Επιπλέον, ως διακριτός χώρος αποκλειστικά για τις γυναίκες, ο οποίος μάλιστα διαχωρίζεται με βαριά πόρτα από τα υπόλοιπα διαμερίσματα, περιγράφεται ο γυναικωνίτης και από τον Ξενοφώντα (*Οικονομικός* 9.5):

ἔδειξα δὲ καὶ τὴν γυναικωνίτην αὐτῆ, | θύρα βαλανωτῆ ὠρισμένην ἀπὸ τῆς ἀνδρωνίτιδος, | ἵνα μήτε ἐκφέρηται ἔνδοθεν ὅ τι μὴ δεῖ | μήτε τεκνοποιῶνται οἱ οἰκέται ἄνευ τῆς ἡμετέρας γνώμης.

Ακόμη, ξεχωριστός χώρος, διαφορετικός από αυτόν των ανδρών αναφέρεται και από τον Πλάτωνα στο *Συμπόσιον*, καθώς ο Ερυξίμαχος προτείνει η αυλητρίδα που είχε καταφτάσει να μεταφερθεί στα «ενδότερα» με τις γυναίκες (*Συμπόσιον* 176 e):

¹⁷⁰ *Εἴτα δέ, ἐπειδὴν οἱ παῖδες εἰς ἡλικίαν ἔλθωσιν, οἱ γονεῖς εἰς διδασκάλων πέμπουσιν, ἔνθα οἱ μὲν γραμματισταὶ ἐπιμελοῦνται ὅπως γράμματα μάθωσιν καὶ τὰ γεγραμμένα ἐννοῶσι, οἱ δὲ κιθαρισταὶ τῷ κιθαρίζειν ἡμερωτέρους αὐτοὺς ποιεῖν πειρῶνται καὶ τὰς τῶν παιδῶν ψυχὰς πρὸς τὸν ῥυθμὸν καὶ τὴν ἁρμονίαν οἰκειοῦσι. Ἔτι οἱ παῖδες ἐν γυμνασίοις καὶ παλαιστραῖς φοιτῶσιν, ἔνθα οἱ παιδοτρίβηαι βελτίω τὰ σώματα αὐτῶν ποιοῦσι, ἵνα μὴ ἀναγκάζωνται ἀποδειλιᾶν διὰ τὴν τῶν σωμάτων πονηρίαν.*

¹⁷¹ Την εποχή αυτή υπήρχαν και γυμναστές, παράλληλα με τους παιδοτρίβες. Ενώ οι παιδοτρίβες ασχολούνται αποκλειστικά με την σωματική άσκηση και εκγύμναση, οι γυμναστές αποκτούν και θεωρητικές γνώσεις. Εξελίχθηκαν ως ξεχωριστός κλάδος από τον 5^ο αι πΧ.

Φαίνεται, λοιπόν, να υπάρχει χώρος αφιερωμένος στις γυναικείες εργασίες και ασχολίες, στον οποίο περνούσαν – περισσότερο ή λιγότερο ἐγκλειστες – το μεγαλύτερο χρόνο της ημέρας τους οι αστές Αθηναίες. Τα νεαρά αγόρια παίρνουν τον χρόνο τους μαζί με τις γυναίκες και τα μικρά κορίτσια μέχρι τα επτά τους χρόνια, οπότε και εγκαταλείπουν τον γυναικωνίτη για να παρακολουθήσουν τα μαθήματα. Τα κορίτσια, όμως, δεν φαίνεται να απομακρύνονται από τον γυναικωνίτη του πατρικού τους σπιτιού, παρά μόνο όταν τον εγκαταλείπουν με τον γάμο τους για να εγκατασταθούν στην οικία του συζύγου τους – και τον γυναικωνίτη αυτής.

Η θέση των γυναικών στην Κλασική Αθήνα είναι ιδιαίτερα περιορισμένη και στερημένη από ελευθερίες και απολαύσεις. Οι κόρες των Αθηναίων πολιτών βρίσκονται ἐφ' ὄρου ζωῆς ὑπὸ *κυρεία*, ὑπὸ την κηδεμονία, δηλαδή, ἢ την κατοχή ενός ἀνδρα.¹⁷² Η κηδεμονία τους ἀνήκει με τη γέννησή τους, ὅπως είναι φυσικό, στον πατέρα τους, και μετὰ τον γάμο τους περιέρχεται στην κατοχή του συζύγου τους.

Ο αρραβῶνας και ἔπειτα ο γάμος μιας Αθηναίας πραγματοποιείται με γνώμονα τα οικογενειακά συμφέροντα. Ἐχουν συσταθεῖ πληθῶρα σχετικῶν νόμων, οι οποίοι προστατεύουν τόσο τον σύζυγο ὅσο και την οικογένεια, για διάφορες πιθανές ἐκβάσεις, ὄχι ὅμως και τη γυναίκα. Οι νομοθεσίες ἀφορούν την κατάληξη της προίκας, ἡ οποία ἀποτελεῖ μέρος της πατρικῆς περιουσίας το οποίο μεταβιβάζεται αυτομάτως στον σύζυγο, χωρίς ἡ κόρη να ἔχει δικαιώματα σε αυτήν. Ο ἀντρας που λαμβάνει προίκα ἔχει το δικαίωμα να την μεταχειριστεῖ ὅπως νομίζει (και να πουλήσει ὅποιο μέρος της ἐπιθυμεί), ἐνῶ ὑποχρεούται μόνο να καταβάλλει ἰσάξιο ποσό μόνο αν το ζευγάρι χωρίσει με δική του ὑπαιτιότητα. Η ἴδια δεν διαθέτει περιουσία – με ἐξαίρεση ὀρισμένες και συγκεκριμένες περιπτώσεις – οὔτε φυσικά οικονομική ἀνεξαρτησία. Ἀντίθετα, θα πρέπει να ἀναφερθεῖ πως οι Σπαρτιάτισσες γυναίκες εἶχαν τη δυνατότητα να ἔχουν προσωπική περιουσία και να εἶναι οικονομικά ἀνεξάρτητες.

Οι παντρεμένες Αθηναίες της Κλασικῆς ἐποχῆς φαίνεται πως εἶναι σχεδόν ἀνύπαρκτες κοινωνικά, σε ἀντίθεση με τις γυναίκες της Ἀρχαϊκῆς περιόδου. Οι περιστάσεις για τις οποίες ἀπομακρύνονται ἀπὸ την οικία ἦταν περιορισμένες και συγκεκριμένες. Στα πλαίσια της κοινωνικῆς τους ζωῆς, συμμετέχουν σε σημαντικά οικογενειακά γεγονότα, ὅπως γάμοι ἢ κηδεῖες, πολὺ κοντινῶν τους προσώπων. Η συμμετοχή τους και πάλι φαίνεται να εἶναι περιορισμένη, καθὼς ὑπάρχουν περιπτώσεις που ἀναφέρονται γυναίκες να παρακολουθοῦν ἕναν γάμο ἀπὸ τις πόρτες των σπιτιῶν τους (ὅπως στην *Ιλιάδα* Σ.491-496).

Το ἀποκορύφωμα της κοινωνικῆς και δημόσιας ζωῆς μιας Αθηναίας ἀστῆς της Κλασικῆς ἐποχῆς εἶναι οι μεγάλες θρησκευτικῆς γιορτῆς και ἐκδηλώσεις της πόλης, δηλαδή τα Παναθήναια, τα Ἐλευσίνια και τα Θεσμοφόρια.

Με ἐξαίρεση τα παραπάνω, ἡ παντρεμένη Αθηναία δεν βγαίνει ἀπὸ την οικία της, πόσω μάλλον χωρίς συνοδεία. Οι ἀπαραίτητες ἀγορές για το νοικοκυριό εἶναι ἐυθύνη του συζύγου, με τη βοήθεια των δούλων, και δεν ὑπάρχει καμία ἄλλη ἀφορμή κατάλληλη να ἀπομακρύνει μια γυναίκα ἀπὸ το σπίτι της. Ἐξάλλου, ἡ φροντίδα ολόκληρου σπιτιού και οικογένειας στην Κλασικῆ ἐποχή εἶναι σίγουρα ἀπαιτητικῆ και περίπλοκη.

Στις πολλῆς ἐυθύνες της, ὅμως, ἡ σύζυγος δεν μένει ἀβοήθητη. Ἀναλαμβάνει την ἐπίβλεψη και διαχείριση των υπηρετῶν και δούλων της οικίας, και φυσικά συνυπάρχει με τις ἄλλες γυναίκες του σπιτιού. Φαίνεται πως λόγω των πολὺνων εργασιῶν που πραγματοποιοῦσαν μαζί οι γυναίκες με τις δούλες τους, προκύπτει μια σύμφιξη σχέσεων που τις οδηγεί στο να ξεπερνῶν τα ὅρια κυρίου και ἀφέντη. Οι γυναίκες εργάζονται και λειτουργοῦν ομαδικά, ἔχοντας ἡ μία την ἄλλη ως συντροφιά. Στις ἀθηναϊκῆς οικίες των ἀνώτερων στρωμάτων, ἡ κυρία του σπιτιού δεν

¹⁷² Λεντάκης 1988:20.

παίρνει μέρος στις εργασίες – ή παίρνει μέρος στις λιγότερο επίπονες – και απλώς επιβλέπει τις δούλες και τις υπηρέτριες.

Όποια και να είναι η κατανομή των εργασιών, είναι βέβαιο πως τόσο κατά τη διάρκεια των εργασιών όσο και ως διάλειμμα από αυτές οι γυναίκες παίζουν μουσική ή και τραγουδούν μαζί.¹⁷³ Η μουσική εκπαίδευση και γενικότερη διαπαιδαγώγηση των γυναικών στην Κλασική Αθήνα δεν γίνεται εκτός σπιτιού, όπως με τα αγόρια. Φαίνεται, όμως, πως λαμβάνουν κι αυτές μόρφωση η οποία, αν και δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ισάξια, φαίνεται να μην είναι πάντα πολύ κατώτερη των ανδρών.

Ο γυναικωνίτης είναι χώρος μεγάλης σημασίας για τη διαπαιδαγώγηση των νεαρών κοριτσιών των Αθηναίων, καθώς εκεί εκπαιδεύονται σε όλους τους τομείς. Ενώ διδάσκονται την τέχνη των γυναικών στις οικιακές εργασίες και την κατανομή εργασιών στο προσωπικό, διδάσκονται παράλληλα γραφή, ανάγνωση, ποίηση και μουσική. Η ενασχόληση των γυναικών με τη μουσική και το τραγούδι κατά τη διάρκεια των οικιακών εργασιών παραδίδεται από μαρτυρίες και πηγές που αναφέρουν την ύπαρξη συγκεκριμένων τραγουδιών προορισμένα για συγκεκριμένες εργασίες. Ο ρόλος της μουσικής είναι, φυσικά, εμψυχωτικός και καθιστά τον χρόνο τους περισσότερο ευχάριστο, ενώ παράλληλα βοηθά στη διατήρηση σταθερού ρυθμού στην εργασία, όπου χρειάζεται. Η τελευταία αυτή χρήση της μουσικής, η λειτουργία της ως ρυθμιστικό μέσο σε περιπτώσεις που χρειάζεται να τηρηθεί συγκεκριμένος και σταθερός ρυθμός, και μάλιστα από πολλούς εργαζομένους μαζί, είναι διαδεδομένη. Δεν χρησιμοποιούνται αποκλειστικά ρυθμικά όργανα, καθώς μαρτυρείται η χρήση αυλού για να τηρείται ο ρυθμός της κίνησης των κωπηλατών και του βηματισμού των στρατιωτών.

Στο παρακάτω βοιωτικό ειδώλλιο το οποίο χρονολογείται στα τέλη του 6^{ου} πΧ αιώνα παριστάνεται μια σχετική σκηνή:



Εικ. 22. Paris-Musée du Louvre 804. Ειδώλλιο. 6^{ος} πΧ.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bakers_kneading_Louvre_CA804.jpg)

Η σκηνή παρουσιάζει τέσσερις γυναίκες να ζυμώνουν σε έναν πάγκο, ενώ ένας όρθιος άνδρας κρατά αυλό. Δεν μπορεί κανείς να υποστηρίξει πως η παρουσία μουσικού στην καθημερινή εργασία των γυναικών είναι κανόνας, όμως σαφώς η χρήση της ως βοηθού οργάνωσης των κινήσεων δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Χαρακτηριστικό είναι πως στο παραπάνω παράδειγμα οι γυναίκες κρατούν τα χέρια τους στην ίδια ακριβώς θέση. Αυτό δηλώνει πως θα

¹⁷³ Maas & Snyder 1989:99.

πρέπει οι κινήσεις τους να συντονίζονται μεταξύ τους και να αυτοματοποιούνται ακολουθώντας τον ρυθμό του τραγουδιού ή της μελωδίας που ακούγεται.

Επιπλέον της χρήσης της μουσικής στα πλαίσια των εργασιών ως ρυθμικού και διασκεδαστικού παράγοντα, οι γυναίκες παρουσιάζουν ενασχόληση με τη μουσική και στα πλαίσια μόρφωσης και γενικότερης καλλιέργειας. Είναι πιθανό πως δεν εμβαθύνουν ιδιαίτερα και η ενασχόλησή τους προέρχεται από την ανάγκη για αναψυχή, όμως αυτό δεν ακυρώνει το γεγονός πως οι γυναίκες στον ελεύθερο χρόνο τους διδάσκονται και εκτελούν μουσική και μουσικά όργανα.

Ο ερυθρόμορφος αμφορέας που ακολουθεί χρονολογείται στα 460-450 πΧ και φαίνεται να αναπαριστά ένα στιγμιότυπο μουσικής εκτέλεσης στα πλαίσια της καθημερινής ζωής των γυναικών στον γυναικωνίτη:



Εικ. 23. New York-Atlantis Antiquities 48.2712. Ζωγράφος της Νιόβης. 460-450 πΧ.
(<https://ticket.wikimedia.org/otrs/index.pl?Action=AgentTicketZoom&TicketNumber=2012021710000834>)

Διακρίνονται τρεις γυναικείες μορφές. Η κεντρική καθιστή γυναικεία μορφή έχει ακουμπισμένη στα πόδια της βάρβιτο. Τα δάχτυλα του αριστερού της χεριού είναι ακουμπισμένα στις χορδές, σε χαρακτηριστική κίνηση που συναντάται σε άλλες εικονογραφίες που περιλαμβάνουν βάρβιτο. Μπροστά της στέκεται γυναίκα που κρατά στα χέρια της αυλούς. Πάνω από την καθιστή μορφή κρέμεται μία χέλυς. Πίσω από την κεντρική καθιστή γυναικεία φιγούρα στέκεται γυναίκα που κρατά ένα κουτί (ίσως πυξίδα;), ενώ το ανοίγει με το ένα της χέρι.

Οι δύο μορφές με τα μουσικά όργανα πιθανώς ετοιμάζονται να εκτελέσουν μουσική, πιθανότερα στα πλαίσια ψυχαγωγίας και όχι εκμάθησης. Η ύπαρξη της όρθιας γυναικείας μορφής με την πυξίδα στα αριστερά υποστηρίζει την άποψη πως οι γυναίκες περνούν μέρος του ελεύθερου χρόνου τους καλλωπιζόμενες. Φαίνεται πως εδώ συνδυάζουν τις δύο ασχολίες, είτε πρόκειται να ακολουθήσει η μία ασχολία την άλλη.

Σε κεφάλαιο όπου παρουσιάστηκαν παραδείγματα εκτέλεσης μουσικής σε περίσταση νυφικής προετοιμασίας, εμφανίστηκε κατ' επανάληψιν ο συνδυασμός καλλωπισμού και μουσικών οργάνων στα χέρια των γυναικών. Είναι πιθανό πως η παρουσία της μουσικής στις καθημερινές ασχολίες των γυναικών είναι εξαιρετικά συνήθης, και ίσως δημοφιλής και αγαπημένη ενασχόληση. Κατά συνέπεια, φαίνεται λογικό πως συνηθίζεται κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας μιας κοπέλας για τον γάμο της να παίζεται μουσική στα δωμάτια που βρίσκεται. Ο χώρος που πραγματοποιείται η προετοιμασία της είναι ο ίδιος με αυτόν που περνούσε τον χρόνο της μέχρι τη στιγμή αυτή. Επιπλέον, η προετοιμασία, ο καλλωπισμός και ο στολισμός της γίνονται με τη συντροφιά και τη βοήθεια των ίδιων γυναικών και νεαρών κοριτσιών που ζούσαν, εργάζονταν, διασκέδαζαν μαζί.

Συνεπώς, καθώς οι στιγμές της προετοιμασίας είναι οι τελευταίες στιγμές που θα περάσει η μελλόνυμφη με τις συγγενείς και τις φίλες της, αξιοποιούν τον χρόνο τους με τις αγαπημένες τους συνήθειες, παράλληλα με την αρωγή όλων στη νυφική προετοιμασία, περνώντας στιγμές αντίστοιχες με αυτές που περιγράφονται παραπάνω.

Παράρτημα III

Τα αγγεία του γάμου

Το αγγείο λουτροφόρος είναι ένα από τα τελετουργικά αγγεία της αρχαιότητας και το παλαιότερο σχετικό με γάμο αγγείο,¹⁷⁴ καθώς εμφανίζεται στην Αθήνα τον 8^ο πΧ αιώνα.¹⁷⁵ Απαντάται σε δύο τύπους, είτε βασισμένη στον αμφορέα είτε βασισμένη στην υδρία.¹⁷⁶ Ο πρώτος τύπος είναι ένα υψηλό αγγείο με μακρύ λαιμό σε σχήμα χοάνης και επίπεδο στόμιο.¹⁷⁷ Έχει ωοειδές σχήμα, και από το λεπτό σώμα του αγγείου ξεκινούν δύο λαβές οι οποίες καταλήγουν στο στόμιο. Το στόμιο είναι επίπεδο και οι λαβές μπορεί να έχουν ή να μην έχουν επιπλέον στηρίγματα.¹⁷⁸

Παράλληλα, συναντάται και δεύτερος τύπος λουτροφόρου με τρίτη λαβή, κατά τον τύπο της υδρίας.¹⁷⁹ Φαίνεται πως χρησιμοποιούνται και οι δύο τύποι για τα τελετουργικά του γάμου, αλλά και της ταφής.¹⁸⁰

Τυπικά, αφού χρησιμοποιηθεί για τις ανάγκες του γαμήλιου λουτρού, δίνεται ως γαμήλιο δώρο στις νύφες, οι οποίες έπειτα την παίρνουν μαζί τους στη νέα τους κατοικία.

Η λουτροφόρος ως αγγείο φαίνεται πως αλλάζει σταδιακά, απομακρυνόμενο από το σχήμα που θυμίζει αμφορέα. Αποκτά υψηλότερο και λεπτότερο λαιμό, και λαβές οι οποίες ανεξαρτητοποιούνται από το κυρίως σώμα, και έρχονται με μεγαλύτερες καμπύλες προς το στόμιό του, θυμίζοντας λαιμούς κύκνων. Το χαρακτηριστικό σχήμα του το καθιστά ξεχωριστό και διακρίνεται εύκολα όταν εικονίζεται σε παραστάσεις.

Το ίδιο το αγγείο συμπεριλαμβάνεται συχνά σε παραστάσεις λουτροφορίας, αλλά και προετοιμασίας των μελλονύμφων. Στην περίπτωση της προετοιμασίας εμφανίζεται τόσο εν χρήσει στα χέρια μιας νυμφοκόμου η οποία πρόκειται να τη χρησιμοποιήσει ή την έχει μόλις χρησιμοποιήσει, όσο και ως στοιχείο του χώρου, στο δωμάτιο που πραγματοποιούνται οι προετοιμασίες. Οι σχετικές παραστάσεις που περιλαμβάνουν λουτροφόρους μπορεί να εικονίζονται είτε σε λουτροφόρους είτε σε άλλα αγγεία σχετικά με τον γάμο, όπως είναι ο γαμικός λέβης ή η πυξίς.

Ο γαμικός λέβης συναντάται στη σχετική με τον γάμο αγγειογραφία εξίσου συχνά με τη λουτροφόρο. Η ακριβής χρήση και λειτουργία του δεν είναι σαφής, συνδέεται, ωστόσο, με τις γαμήλιες περιστάσεις.¹⁸¹ Πιθανώς, χρησιμοποιείται επίσης για τις ανάγκες του γαμήλιου λουτρού,¹⁸² δεν φαίνεται όμως να χρησιμοποιείται για τη συλλογή και τη μεταφορά του, καθώς στην εικονογραφία με θέμα τις σκηνές λουτροφορίας το αγγείο που διακρίνεται είναι πάντα η λουτροφόρος. Επιπλέον, ο γαμικός λέβης δίνεται κι αυτός ως γαμήλιο δώρο στις τελετές. Αντίστοιχα με τη λουτροφόρο, συνδέεται και αυτός με τον θάνατο και την κηδεία, επίσης.¹⁸³ Συναντάται και αυτός σε δύο τύπους, όπως η λουτροφόρος. Η Ασημακοπούλου περιγράφει τον πρώτο τύπο ως «αγγείο με

¹⁷⁴ Ωστόσο, η λουτροφόρος είναι αγγείο στενά συνδεδεμένο με τον θάνατο και το νεκρικό λουτρό, επίσης: βλ. Dillon 2003:279.

¹⁷⁵ Dillon 2003:219.

¹⁷⁶ Dillon 2003:219.

¹⁷⁷ Richter & Milne 1936:5.

¹⁷⁸ Ασημακοπούλου 1989:106.

¹⁷⁹ Ασημακοπούλου 1989:106.

¹⁸⁰ Dillon 2003:220.

¹⁸¹ Clark & Elston & Hart 2002:110.

¹⁸² Clark & Elston & Hart 2002:110.

¹⁸³ Clark & Elston & Hart 2002:111.

σχήμα λέβητος, με όρθιες και συνήθως διπλές λαβές στον ώμο, φέρει ευρύ, υψηλό πόδι και κωνικό στήριγμα ενσωματωμένο στο κυρίως αγγείο». ¹⁸⁴ Παρατηρείται, επίσης, πως συνήθως φέρει και καπάκι. ¹⁸⁵

Ο δεύτερος τύπος του γαμικού λέβητα αποτελεί μια παραλλαγή του πρώτου, με την απουσία του κωνικού στηρίγματος. Επιπλέον, παρατηρείται πως συχνά ο δεύτερος τύπος του γαμικού λέβητα έχει μακρύτερες λαβές. ¹⁸⁶

Το κύριο διαφοροποιητικό σημείο τους είναι η βάση, καθώς στον γαμικό β' τύπου η υψηλή κωνική βάση αντικαθίσταται με μια χαμηλή κυκλική. Ο δεύτερο τύπος γαμικού λέβητα είναι μεταγενέστερος του πρώτου, και φέρει μόνη ερυθρόμορφες διακοσμήσεις. ¹⁸⁷

Ο γαμικός λέβης φέρει πάντα διακόσμηση, συχνότατα σχετική με τα τελετουργικά του γάμου. Στα πλαίσια της γαμήλιας θεματολογίας, στον γαμικό λέβητα απαντώνται διακοσμήσεις από όλα τα στάδια των γαμήλιων διαδικασιών. Παρομοίως με τη λουτροφόρο, ο γαμικός λέβης εμφανίζεται σε σχετικές με γαμήλιες παραστάσεις σκηνές της αγγειογραφίας.

Στην παρακάτω λεπτομέρεια από ερυθρόμορφη πυξίδα που χρονολογείται στα 430-420 πΧ παριστάνεται ευδιάκριτα η λουτροφόρος στα χέρια νέα κοπέλας:



Εικ. 24 Würzburg-Universität, Martin von Wagner Mus. 541. Αττική. Πυξίς. Ζωγράφος του Λουτρού. 430-420 πΧ.
(<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/BC773F20-68CB-474A-9C53-9AB1E6CCAA2E>)

Η λεπτομέρεια αποτελεί τμήμα παράστασης νυφικής προετοιμασίας, πιθανώς νυφικού λουτρού.

Επιπλέον, αγγειογραφίες φέρει και η ίδια η λουτροφόρος. Στην περίπτωση που χρησιμοποιείται για το νυφικό – και όχι για το νεκρικό – λουτρό, η λουτροφόρος μπορεί να εικονίζει οποιοδήποτε στιγμιότυπο της τριήμερης διαδικασίας των τελετουργικών του γάμου. Συχνή περίπτωση αποτελεί η λουτροφόρος να φέρει διακοσμήσεις εμπνευσμένες από τα τελετουργικά και τα έθιμα του γάμου που συνδέονται άμεσα με το ίδιο το αγγείο, όπως

¹⁸⁴ Ασημακοπούλου 1989:106.

¹⁸⁵ Clark & Elston & Hart 2002:111.

¹⁸⁶ Schreiber 1999:165-9.

¹⁸⁷ Clark & Elston & Hart 2002:110.

η λουτροφορία, το νυφικό λουτρό και η προετοιμασία της νύφης γενικότερα. Δημοφιλής θεματολογία παραστάσεων σε λουτροφόρους αποτελεί, επίσης, η πομπή των νεονύμφων προς το σπίτι του γαμπρού, που ακολουθεί τον γάμο, χωρίς να αποκλείονται άλλες περιστάσεις.

Πολύ ενδιαφέρον είναι πως συχνότατα, σε τάφους νέων και ανύπαντρων, τόσο ανδρών όσο και γυναικών, τοποθετούσαν λουτροφόρους – τις οποίες δεν είχαν προλάβει να χρησιμοποιήσουν όπως ήταν σχεδιασμένες να χρησιμοποιηθούν. Επιπλέον, από τον 5^ο αιώνα και έπειτα, συχνά το επιτύμβιο σήμα των τάφων ανύπανδρων νέων Αθηναίων είχε σχήμα λουτροφόρου, σήμα δηλαδή κατασκευασμένο από μάρμαρο, χωρίς την τυπική χρηστική ιδιότητα. Εναλλακτικά, η επιτύμβια στήλη είχε ανάγλυφη παράσταση λουτροφόρου, συμβολίζοντας έτσι την ιδιότητα του ανύπανδρου για τον νεκρό, όπως φαίνεται στην εικόνα που ακολουθεί.

Η διάκριση ανάμεσα στις λουτροφόρους που χρησιμοποιούνται σε γαμήλιες περιστάσεις και αυτές που σχετίζονται με νεκρικές τελετές γίνεται συνήθως εύκολα, μέσω της εικονογράφησης που διακοσμεί κάθε αγγείο. Οι λουτροφόροι που πρόκειται να χρησιμοποιηθούν για τη συλλογή και τη μεταφορά νερού για το προγαμήλιο λουτρό διακοσμούνται με παραστάσεις σχετικές με την ίδια τη λουτροφορία, το λουτρό, την προετοιμασία της νύφης, την πομπή, ή την προσφορά των δώρων. Οι λουτροφόροι που θα χρησιμοποιηθούν στο νεκρικό λουτρό φέρουν παραστάσεις σχετικές, όπως το ίδιο το νεκρικό λουτρό ή τον θρήνο.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Αυτή η συνήθεια θα μπορούσε να συγκριθεί με τη συνήθεια των τελευταίων αιώνων στην Ελλάδα, να θάβονται οι ανύπαντρες γυναίκες με το νυφικό που δεν πρόλαβαν να φορέσουν.

Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία πραγματευθήκαμε τη θέση της μουσικής στα τελετουργικά του γάμου της Κλασικής Αθήνας. Αντλώντας πληροφορίες από τις πηγές, είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε λεπτομέρειες για τη μουσική στα έντεκα από τα δώδεκα τελετουργικά του γάμου.

Οι μορφές έκφρασης της μουσικής που αναφέρονται είναι το τραγούδι, ο χορός, η λύρα, ο αυλός, το τρίγωνον και τα κρόταλα.

Το τραγούδι αναφέρεται στις προγαμήλιες θυσίες, στο γαμήλιο γλέντι, στη γαμήλια πομπή, στην πρώτη νύχτα του γάμου, και πρέπει να θεωρήσουμε πως είναι παρόν στη λουτροφορία, στον νυφικό στολισμό, στα γαμήλια και στην προσφορά των επαύλιων δώρων.

Η ύπαρξη του χορού μαρτυρείται στο γαμήλιο γλέντι και στην πομπή, ενώ θα πρέπει να θεωρήσουμε πως είναι παρών και στα γαμήλια.

Η λύρα αναφέρεται στον νυφικό στολισμό, στο γαμήλιο γλέντι, στη γαμήλια πομπή, και πιθανότατα λαμβάνει μέρος στα γαμήλια και στα επαύλια.

Ο αυλός αναφέρεται στη λουτροφορία, στον νυφικό στολισμό, στα τελετουργικά ενσωμάτωσης στο νέο σπίτι, στα επαύλια δώρα, ενώ θα πρέπει να μην λείπει από τα γαμήλια.

Το τρίγωνον μαρτυρείται στον νυφικό στολισμό, ενώ είναι πολύ πιθανό να είναι παρόν και στην προσφορά των γαμήλιων δώρων.

Η ύπαρξη των κροτάλων μαρτυρείται στη λουτροφορία, το γαμήλιο γλέντι, τη γαμήλια πομπή και θα πρέπει να θεωρήσουμε πως είναι παρόντα και στα γαμήλια.

Βιβλιογραφία

- Anderson, Warren D. (1997) *Music and musicians in ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press.
- Clark, Andrew J. & Elston, Maya & Hart, Mary Louise (2002) *Understanding Greek vases: a guide to terms, styles, and techniques*.
- Bélis, Annie (2004) *Η καθημερινή ζωή των μουσικών στην αρχαιότητα*. Μετάφρ. Σταύρος Βλοντάκης. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Budin, Stephanie Lynn (2013) *Intimate lives of the ancient Greeks*.
- Bundrick, Sheramy D. (2005) *Music and image in Classical Athens*. New York: Cambridge University Press.
- Calame, Claude (1984) "Ο έρωτας στην αρχαία Ελλάδα: κοινωνικά σχήματα", *Αρχαιολογία & Τέχνες* 10:10-15.
- Cantarella, Eva (2011) "Η θέση της γυναίκας στην Αθήνα της Κλασικής εποχής", *Αρχαιολογία & Τέχνες* 6:14-18.
- Clark, Gillian (1989) *Women in the ancient world*. Chicago: Oxford University Press.
- Cohen, David (1994) *Law, sexuality, and society: the enforcement of morals in Classical Athens*. New York: Cambridge University Press.
- Contiades-Tsitsoni, Eleni (1990) *Hymenaios und Epithalamion: Das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik*. Struttgart: Teubner.
- Corso, Antonio (2011) "Αρχαία ελληνικά υποδήματα", *Αρχαιολογία & Τέχνες* 82:59-67.
- Crystal, Paul (2016) *In bed with the ancient Greeks*. Stroud: Amberley Publishing Limited.
- Kosso, Cynthia & Scott, Anne (2009) *The nature and function of water, baths, bathing, and hygiene from Antiquity through the Renaissance*. Leiden: Brill.
- Dodd, David & Faraone, Christopher A. (2003) *Initiation in ancient Greek rituals and narratives: new critical perspectives*. New York: Routledge.
- Sacks, David & Murray, Oswyn & Brody, Lisa R. (2014) *Encyclopedia of the ancient Greek world*. New York: Infobase Publishing.
- Dillon, Matthew (2003) *Girls and women in Classical Greek religion*. London: Routledge.
- Gardner, Ernest (1901) "The Greek house", *The Journal of Hellenic Studies* 21:293-305.
- Gennep, Arnold van (1960) *The rites of passage*. New York: Routledge Library Editions.
- Gerber, Douglas E. (1997) *A companion to the Greek lyric poets*. New York: Brill.
- Richter, Gisela Marie Augusta & Milne, Marjorie Josephine (1936) *Red-figured Athenian vases in the Metropolitan Museum of Art*. I-II. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Richter, Gisela Marie Augusta & Milne, Marjorie Josephine (1935) *Shapes and names of Athenian vases*. New York: Plantin Press.
- Greene, Ellen (1996) *Re-reading Sappho: reception and transmission*. Oakland: University of California Press.

- Hague, Rebecca H. (1983) "Ancient Greek wedding songs: the tradition of praise", *Journal of Folklore Research*. Special Dual Theme Issue: *Verbal Folklore of Ancient Greece and French Studies in Oral Literature* 20:131-143.
- Oakley, John Howard & Sinos, Rebecca H. (1993) *The wedding in ancient Athens*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Karanika, Andromache (2014) *Voices at work: women, performance, and labor in ancient Greece*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Kauffmann-Σαμαρά, Αλίκη (1985) "Η μουσική στο γάμο της αρχαίας Ελλάδας", *Αρχαιολογία & Τέχνες* 14:16-28.
- Klinck, Anne L. (2008) *Woman's songs in ancient Greece*. Toronto: McGill-Queen's University Press.
- Landels, John Gray (1999). *Music in ancient Greece and Rome*. New York: Routledge.
- Lee, Mireille M. (2015) *Body, dress, and identity in ancient Greece*. New York: Cambridge University Press.
- Maas, Martha & Snyder, Jane McIntosh (1989) *Stringed instruments of ancient Greece*. Yale: Yale University Press.
- Mathiesen, Thomas J. (1999) *Apollo's lyre: Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages*. U.S.A.: University of Nebraska Press.
- Rawson, Beryl (2010) *A companion to families in the Greek and Roman worlds*. New York: John Wiley & Sons.
- Robertson, Martin (1992) *The art of vase-painting in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sabetai, Victoria (1997) "Aspects of nuptial and genre imagery in fifth century Athens", στο William D. E. Coulson & Olga Palagia & John H. Oakley (επιμ.), *Athenian potters and painters. Conference proceedings*. Σελ. 319-335. Oxford: Oxbow Books.
- Σαμπετάι, Βικτωρία (2009) "Οι γυναίκες και ο κύκλος της ζωής: οι τελετουργικοί ρόλοι των γυναικών στον κύκλο της ζωής", στο Νικόλαος Καλτσάς & Alan Shapiro (επιμ.), *Γυναικών λατρείες: τελετουργίες και καθημερινότητα στην Κλασική Αθήνα*. Σελ. 286-297 Αθήνα: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.
- Schreiber, Toby (1999) *Athenian vase construction: a potter's analysis*. Los Angeles: Getty Publications.
- James, Sharon L. & Dillon, Sheila (2012) *A companion to women in the ancient world*. New York: John Wiley & Sons.
- Hornblower, Simon & Spawforth, Antony & Eidinow, Esther (2012) *The Oxford Classical dictionary*. Oxford: OUP Oxford.
- Smith, Amy C. (2005) "The politics of weddings at Athens: an iconographic assessment", στο *Leeds International Classical Studies* 4:1-32.
- Spengel, Leonhard von (1856) *Rhetores graeci*. III. Leipzig: B. G. Teubner.
- Voutira, Goulaki (1991) "Observations on domestic music making in vase paintings of the fifth century BC", *Imago Musicae* 8:73-94.
- West, Martin L. (1992) *Ancient Greek music*. New York: Oxford University Press.
- Kauffman-Σαμαρά, Αλίκη (1985) "Η μουσική στο γάμο της αρχαίας Ελλάδας", *Αρχαιολογία & Τέχνες* 14:16-28.
- Αντωνίου, Αναστασία-Φλωρεντία (1986) "Το τελετουργικό του γάμου στην αρχαία Ελλάδα", *Αρχαιολογία & Τέχνες* 21:26-27.

- Ασημακοπούλου, Σταυρούλα (1989) "Τα αρχαία ελληνικά αγγεία", *Αρχαιολογία & Τέχνες* 30:105-106.
- Ξενίδου-Schild, Βάλια (2001) *Οι γυναίκες στην ελληνική αρχαιότητα. Καταδίκη μνήμης*. Αθήνα: Ερμής.
- Γκιρτζή, Μαρία (2008) "Γαμήλια έθιμα της αρχαιότητας και η θέση της γυναίκας στον γάμο", *Αρχαιολογία & Τέχνες* 109:52-60.
- Ευστρατίου, Κλαίρη (1987) "Πληροφορίες για την εκπαίδευση των νέων στην Αθήνα την Κλασική εποχή", *Αρχαιολογία & Τέχνες* 25:24-25.
- Κοτταρίδη, Αγγελική (1998) "Ο ιερός γάμος της μεγάλης θεάς", *Αρχαιολογία & Τέχνες* 68:32-37.
- Λαμπράκη, Άννα (1989) "Αρχαία λουτρά της Αθήνας", *Αρχαιολογία & Τέχνες* 31:14-16.
- Λεντάκης, Ανδρέας (1988) "Τα ανθρώπινα δικαιώματα στην αρχαία Αθήνα τον 5ο και 4ο αιώνα π.Χ.", *Αρχαιολογία & Τέχνες* 28:15-26.
- Ξενίδου-Schild, Βάλια (1998) "Η Ήρα: Παρθένος Τελεία και Χήρα", *Αρχαιολογία & Τέχνες* 28:14-19.
- Ξενίδου-Schild, Βάλια (2009) "Οι σχέσεις των δύο φύλων στο πλαίσιο της οργάνωσης του οίκου" *Αρχαιολογία & Τέχνες* 113:64-71.
- Μιχαηλίδης, Σόλων (1989) *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Σταματάκος, Ιωάννης (1972) *Λεξικόν αρχαίας ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα: Φοίνιξ.
