

Kárpáti András (1959) a PTE BTK Klasszika-filológia Tanszékének docense. Fő kutatási területei: antik színháztudomány, líra, zene, zenei ikonográfia.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:  
*Higgyünk-e Pausanias szemének?*  
*A Kypselos-ládán ábrázolt fríg aulosz talánya* (2021/3).

# Legyen csönd!

## Az ókeresztény Szentháromság-himnusz (*P.Oxy.* 1786) és az oxyrhynchosi zenei élet a Kr. u. 2–3. században

Kárpáti András

### A papirusz

Egy gabonaszállítási lajstrom túloldalán maradt ránk a ma ismert legkorábbi keresztény ének – szöveggel és dallammal.<sup>1</sup> A listát talán a kereskedő írnoka készítette a 3. század elején vagy a 19. felső-egyiptomi nomosz központjában, Oxyrhynchosban, vagy a környező települések valamelyikében.<sup>2</sup> Az akkoriban másfélszer éves múltra visszatekintő város Kairótól kb. 180 kilométerre délre, a Nílus nyugati partjától kb. 15 kilométerre fekszik, mai neve el-Bahnasa. A gabonajegyzék valamikor a 3. század végén a helyi használtpapirusz-piacról<sup>3</sup> kerülhetett egy oxyrhynchosi muzsikus kezébe,<sup>4</sup> aki a 4,8 centiméter széles, 29,6 centiméter magas papiruszcík üres hátoldalát alkalmas írásfelületnek találta arra,<sup>5</sup> hogy az eredeti írásirányhoz képest derékszögben elforgatva feljegyezzen rá egy, a Szentháromsághoz szóló görög nyelvű liturgikus éneket. De nem csupán a szöveget írta rá, hanem a dallam hangjait is, sőt, a szükségesnek ítélt ritmus- és szünetjelekkel is kiegészítette. Az újrahasonosított papiruszcík további sorsáról csupán annyit tudunk, hogy miután feltehetően a 4. században a papiruszhulladékok között kötött ki, 1600 évvel később újra felbukkant, amikor Bernard Pyne Grenfell és Arthur Surridge Hunt vezetésével 1897 és 1907 között hat ásatási szezonban feltárták az oxyrhynchosi hulladékhalom jelentős részét.<sup>6</sup> Már az első publikált leletek igazi szenzációt keltettek.<sup>7</sup> A Szentháromság-himnuszt tartalmazó papirusz azonban nem dokumentált ásatásból került a tudományos és a szélesebb közvélemény elé, hanem Grenfell vásárolta meg valakitől el-Bahnasában 1919/20 telén, vagyis 13 évvel az utolsó ásatási szezon után.<sup>8</sup> Az *editio princeps* (Hunt 1922) az Egypt Exploration Fund finanszírozásában megjelenő *The Oxyrhynchus Papyri* 15. kötetében jelent meg, jelzete: *P.Oxy.* 15.1786 (a továbbiakban: *P.Oxy.* 1786).<sup>9</sup> A papirusz ma az oxfordi Sackler Library papirologiai gyűjteményét gyarapítja.

### A himnusz

A 3. századi oxyrhynchosi Szentháromság-himnusz mint kultúrtörténeti dokumentum Janus-arcú.<sup>10</sup> A dallam sok száz évvel előzi meg a bizánci hanglejegyzéssel rögzített legkorábbi keresztény zenei emlékeket,<sup>11</sup> sőt, a szöveg is a legkorábbi keresztény liturgikus énekek egyike, ha éppen nem a legkorábbi.<sup>12</sup> Ami az egyik oldaláról nézve a legkorábbi, ugyanaz az antik görög zene ma ismert (egyik) legkésőbbi hangzó emléke.<sup>13</sup> Az ún. alypioszi hanglejegyzés ugyanis, amelyben az oxyrhynchosi muzsikus is lejegyezte a himnusz dallamát, az akkoriban már több évszázados múltra visszatekintő görög zeneelméletben kikristályosodott *genosok* és *tonosok* rendszerén alapszik.<sup>14</sup> A görög hanglejegyzést tartalmazó források sorában a ma ismert legkorábbi zenei töredékeket Euripidész komponálta, ezek is papiruszon maradtak fenn. Ugyanebben a hanglejegyzésben került elő Delphoiban kőtáblára vésvé például két paian Apollónhoz (Kr. e. 2. század) vagy a szélesebb körben is ismert Seikilos-ének, egy síroszlopra vésvé (Kr. u. 2. század). Középkori kéziratból is ismerünk néhány éneket a krétai költő-muzsikus Mesomédész (Kr. u. 2. század) kompozíciói közül.<sup>15</sup> Ami az ógörög zenéből maradt, messze nem olyan kevés, mint amilyennek talán sokan gondolják.

Ma 70 körüli dokumentumot tartunk számon, ez kb. 110 műből 3800 hangnyi (vagyis kb. másfél órányi) meghallgatható zene lenne. Meghallgatható, mert a hangok viszonylag nagy pontossággal írhatók át ötvonalas kottára.<sup>16</sup> Vagyis – legalábbis ebben a tekintetben – a legkorábbi keresztény himnusz a „pogány” görög zenekultúra *terméke*.

Az alábbiakban a Szentháromság-himnusz Janus-arcai közül a görögöt nézem meg közelebbről. Előbb a 2–3. századi oxyrhynchosi kottákból kiolvasható zenei idiómával vetem össze a himnusz zenei kifejezőeszközeit,<sup>17</sup> majd röviden bemutatom az oxyrhynchosi zenei életet, mivel az Oxyrhynchosban komponált és/vagy papiruszra írt, illetve itt énekelt keresztény himnusz a 3. századi helyi zenei élet egyik reprezentánsa – a többi zenei dokumentummal együtt.<sup>18</sup> Amit ugyanis Eldon Jay Epp felvet az oxyrhynchosi újszövetségi papiruszok kulturális és szellemi kontextusával kapcsolatban, az *mutatis mutandis* – és persze a releváns dokumentumok jóval alacsonyabb száma mellett – teoretikusan érvényes a zenei papiruszokra is. A *P.Oxy.* 1786 ráadásul önmagában is felveti ezeket a kérdéseket (még akkor is, ha némelyikük válasz nélkül marad):<sup>19</sup> (a) Mit jelent egy keresztény himnusz-kotta és számos egyéb kotta együttlétezése? (b) Ezek milyen 2–3. századi, specifikusan a keresztényekhez nem kapcsolható szakmai közösségben töltötték be a szerepüket? (c) A teljes lakossághoz viszonyítva mondhatunk-e bármi egyedit a 3. századi oxyrhynchosi görög nyelvű keresztény közösségek muzsikusról és *zenei életéről*?<sup>20</sup> Előbb azonban nézzük meg a szöveget és a dallamot!

## Szöveg, metrum és hanglejegyzés

A papiruszon – szokatlan módon – szóközzel is tagolt szöveg öt sorból áll.<sup>21</sup> Az első, valamint a második sor első fele hiányzik, a harmadik és az ötödik sor kissé töredékes, a negyedik teljes. A zenei hangok alfabetikus jeleit az írások nagy gondossággal igazította a megfelelő szótagok fölé, külön megjelölve azt is, ha két (vagy több) hangot kell énekelni egyetlen szótagra. Ilyenkor a betűk között is hagyott elég helyet a szótag fölé írt hangjeleknek.<sup>22</sup> Az első sor és a harmadik sor eleje fölött nem maradtak meg a hangjelek. Ugyanakkor olyan részek is vannak a papiruszon, ahol bár a szöveg hiányzik, de fölötté a hangok jelei jól olvashatók. A hanglejegyzés a vokális notáció, ezen belül a hypolyd *tonos* jelkészletét használja (a diatonikus *genos*ban). A papiruszlap – figyelembe véve a méretét, illetve a *recto* oldalon a csonkán maradt részeket gondolatban kiegészítve – teljes lap, vagyis *erre* a papiruszlapra összesen ennyi szöveget és kottát írtak. Amiből természetesen nem következik, hogy ennyi volt a teljes ének is, jóllehet a szöveg alapján talán ez tűnik a valószínűbbnek.<sup>23</sup>

A metrum anapesztikus, ami minden bizonnyal népszerű metrum volt a császárkorban – általában, illetve mind a pogány, mind a keresztény himnuszok költészetében is.<sup>24</sup> A Szentháromság-himnusz ebben is szép példa arra, hogy a költészet és zene a kész formákat sajátja alakítva őrzi meg. Ahogyan a lukianoszi tragédiaparódia szerzője (nem úgy, mint még Seneca az 1. században) a görög tragédia kardalainak hagyományos metrumaival nem sokat törődve új, akkoriban népszerű metrumokat alkalmaz,<sup>25</sup> a Szentháromság-himnusz is minden nehéz-

ség nélkül komponálja a zene segítségével *anapesztikussá* az Atya, a Fiú és a Szentlélek kötött nyelvi formulában a szótagok hosszúságait: itt, mivel szükség van rá, a zene (a ritmusjelekkel megerősítve) biztosítja a metrumot, formába kényszerítve a szövegritmust, és nem fordítva, mint a klasszikus (énekelt) verselésben.<sup>26</sup>

- 1: [ --- 31 betű --- ]όμοῦ πᾶσαι τε θεοῦ  
λόγμοι δε...? ι...?[...]  
2: [ --- 28 betű --- ]υταν[?]ω. σιγάτω, μηδ'  
ἄστρα φαεσφόρα χ[...].δε-  
3: σ]θων [έκ]λει[πόντω]ν ρ[ι]παι πνοιῶν, πηγαί] ποταμῶν  
ροθίῶν πᾶσαι. ὑμνούντων δ' ἡμῶν  
4: πα]τέρα χυῖον χᾶγιον πνεῦμα πᾶσαι δυνάμεις  
ἐπιφωνούντων ἀμὴν ἀμὴν, κράτος αἰῶνος  
5: [ἀεὶ καὶ δόξα θε]ῷ δ[ωτ]ῆ[ρι] μόνω[ι] [πᾶν]των ἀγαθῶν,  
ἀμὴν ἀμὴν.

... együtt (?) ... minden (FEM.) is/és (?) ... Isten (GEN.) ...  
híres-neves ...

... *némuljon el (legyen csönd!), a fényes csillagok ne ...!*  
*szűnjön szelek vágatása, zúgó folyók minden forrása! Míg mi énekeljük!*<sup>27</sup>

*az Atyát és a Fiút és a Szentlelket, minden Erő<sup>28</sup> feleljen rá:*  
*Amen, Amen! Hatalom, dicséret*  
*mindörökké és dicsőség Istennek, minden jó egyetlen adományozójának, Amen, Amen!*

## Dallam<sup>29</sup>

### Szövegkiegészítések

**1. sor:** Az első másfél sort és a fordítását rendszerint a ma többnyire elfogadott konjektúrákkal publikálják (és éneklik),<sup>30</sup> de ezek meglehetősen bizonytalan lábakon állnak.<sup>31</sup> Elvben ugyanis három lehetőséggel is számolhatunk, mivel csupán (a) két melléknév (*πᾶσαι, λόγμοι*) olvasható, de egyikhez sincs többes szám alanyesetben álló főnév vagy névmás. Vagyis a két melléknév vagy egyetlen, vagy két jelzős szerkezetben áll. A *δε*-ről nem tudjuk, konjunkció-e vagy szókezdő két betű, mint ahogy azt sem, mihez kapcsolódik az 'Isten' birtokos esete (*θεοῦ*). A helyzetet bonyolítja, hogy a rendszerint elfogadott 'együtt' (*ἴομοῦ*) szóban az omikron előtti üres hely szóköz és betűköz is lehet,<sup>32</sup> vagyis ha nem teljes szó, akkor lehet akár az 'Isten' jelzője is.<sup>33</sup>

**2. sor:** A második sorból megmaradt első hat betű – egy kivételével – jól olvasható: ...]υταν[?]ω, a megfejtési javaslatokban azonban olyan sok a bizonytalanság, hogy helyesebbnek tartom itt ezt a szövegrészt a konjektúrák, illetve ezek fordítása nélkül közölni.<sup>34</sup> Az ez után olvasható *σιγάτω* ('*némuljon el!*') szótól kezdve nagyrészt egyértelmű a szöveg, a kiegészítés sokkal biztosabb lábakon áll, mint az első másfél sorhoz született javaslatok. A hanglejegyzés sorában a szöveg fölött a *σιγάτω* előtti két időhossznyi szünetjel (*leimma*) cezúrát is jelölhet, és ez alapján lehet érvelni amellet, hogy az elveszett másfél sorban nem volt a *σιγάτω* mellett alany, hanem személytelen szerkezet: „legyen csönd!” vagy „álljon be a csönd!”<sup>35</sup> A sor végén egy kisebb rész hiányzik a papiruszból,

a következő sorban folytatódó csonka szó (χ[.]δε[σ]θων) – a többi imperativus párhuzama miatt – talán egy a ragyogó csillagokhoz tartozó (tagadott) állítmány imperativusa: „A ragyogó csillagok ne/se ....-janak” (a kiegészítésre több javaslat is született, de egyik sem megnyugtató).<sup>36</sup>

**3. sor:** A harmadik sorban a hiányzó szavak kiegészítését a himnusz kulcsmotívuma kínálja fel, az itt közölt szöveg az elfogadott. Az isteni jelenlétet kísérő, a természetfölötti erő megtapasztalásakor beálló, illetve a megidézéséhez elegendhetetlen kozmikus csend, a teljes természet, a természeti erők lenyugvásának, megdermedésének toposza végigvonul a klasszikustól a hellénisztikus koron át a császárkori pogány és keresztény költészetig (lásd lejjebb).<sup>37</sup> Ez alapján a Martin West által javasolt [ἐκ]λει[πόντω]ν ῥ[παι] πνοιῶν, πηγαί] valószínűleg közel lehet az eredeti szöveghez; a legfontosabb párhuzam Synesios 1. himnuszának néhány sora (lásd lejjebb).<sup>38</sup>

**4–5. sor:** A negyedik sor teljes. Az ötödik sorban néhány szó hiányzik, illetve kiegészítésre szorul. Szép és a témánk szempontjából sokat mondó egybeesés, hogy a δωτηρι μόνω[ι] πάντων ἀγαθῶν formulát keresztény doxológiai és homérosi és kallimachosi párhuzamok *együtt* támasztják alá.<sup>39</sup>

### Kommentár(töredék)

Mivel a himnusz császárkori graeco-egyiptomi zenei kontextusát helyeztem a fókuszba, és mivel egy teológiai és keresztény himnológiai kommentár írása nem csupán a rendelkezésre álló helyet, de szakmai kompetenciámat is messze meghaladná,<sup>40</sup> ezért itt a himnusz szövegének egyetlen fontos poétikai mozzanatára térek ki (röviden): az isteni epifániát kísérő megtapasztalhatlan, transzcendens kozmikus csend és mozdulatlan-ság motívumára. Ez ugyanis a himnusznak éppen az rétege – a másik a zene –, amelyben a leginkább megragadható az a sajátossága, hogy a „görög költészet a hús, mely beburkolja a keresztény csontokat”.<sup>41</sup>

A motívum forrásvidéke valahol arrafelé kereshető, ahol a költészet transzcendens természeti jelenségek leírásával ragadta meg az apollóni *musiké* hatását<sup>42</sup> – mint Pindaros *1. pythói ódájának* kezdősoraiban („és az örökös tűzű dárda-villámot is / kioltod, és alszik jogarán Zeusnak sasmadara...”, ford. Déri Balázs, a megszólított Apollón arany *phorminx*), vagy Aris-tophanésnél a Fülemlüle énekét hallva a Kar („félve figyeltek el a vadak ezrei / s a habokat lelohasztja derült csend”, *Madarak* 730, ford. Arany János), vagy a „mézajkú” Agathón

énekét bejelentő Szolga szavaiban („tartsd vissza lehed, lágy szelid éter / tengeri hullám ne zengjen”, *Nők ünnepe* 43–44, ford. Devecseri Gábor) –, és talán innen került át (először?) a dionysosi szférába:<sup>43</sup> „elcsöndesült a lég, az árnyas völgy ölének levél se rezzen, elcsitult a réti vad”, számol be a Hírnök, mikor a bakkhánsnők meghallották Dionysos hangját az ég magasából (Euripidész: *Bacchánsnők* 1084–85, ford. Devecseri Gábor). Istenséget megszólító-dicsőítő énekben a hellénisztikus korban tűnik fel a motívum a fent említett egyik delphoi Apollón-paianban<sup>44</sup> (mikor Létó világra hozta Apollónt, „az egész Égbolt örvendett [...], a Lég lefogta a tomboló viharszeleket, Néreus morajló hulláma lenyugodott, s vele együtt föld-ölelő hatalmas Ókeanos víztömege”<sup>45</sup>), majd a császárkorban a krétai Mesomédész (Kr. u. 2. század) Nap-himnuszához írt *prooimion*ban,<sup>46</sup> még később Synesios (Kr. u. 4–5. század) keresztény himnuszában.<sup>47</sup> Az oxyrhynchosi ének pedig mintha mindkét himnusszal intertextuális párbeszédben állna, vagyis mintha közbülső pont lenne a Hadrianus udvarában működő krétai sztár *kitharódos*-énekes Mesomédész és a kyrénéi születésű újplatonikus filozófus, az 5. század elejétől Ptolemaisban püspöki hivatalt betöltő Synesios között.<sup>48</sup> Az egyenes ági kapcsolatot pedig mintha maga Synesios igazolná, amikor Ptolemaisban élő testvéréhez 407-ben írt levelében, mielőtt idéz néhány sort Mesomédész *Nemesis-himnuszából*, megjegyzi: „ezt lyra-kísérettel énekeljük” (*Epist.* 95.77–81).

A görög himnuszköltészet a 3. század végén ezeréves múlt-ra tekint vissza. Az oxyrhynchosi himnusz ebből a hagyományból táplálkozva fejez ki új érzéseket – a kortárs zene populáris nyelvén és metrumában.

### Zenei papiruszok Oxyrhynchosból

A jelenleg ismert kb. 60 zenei dokumentum<sup>49</sup> kétharmada maradt fenn papiruszon. A zenei papiruszok közül a legkorábbiak a Kr. e. 3. században készültek, a legkésőbbiek a Kr. u. 3–4. század fordulóján. A közvetítésükkel megőrződött szöveg és zene nagyobb időintervallumot fog át: kb. 700 évet. Az ismert lelőhelyű zenei papiruszok kb. fele került elő Oxyrhynchosból, ezek mindegyike a 2–3. századra keltezhető, vagyis a rajtuk olvasható (akár korábbi) szöveget és zenét ebben a két évszázadban írták rá arra a papirusztekercsre vagy papiruszlapra, amelynek a töredéke ránk maradt.<sup>50</sup> Ezeket nevezem a továbbiakban *oxyrhynchosi zenei papiruszoknak* (rövidítve OZP, lásd a mellékelt táblázatot). Az OZP adja tehát a Szent-



1. kép. Az oxyrhynchosi Szentháromság-himnusz papiruszon: P.Oxy. 15.1786

(Courtesy of the Egypt Exploration Society and the University of Oxford Imaging Papyri Project)

Oxyrhynchosi zenei papiruszok<sup>1</sup>

Sorszám	Poxy.	DAGM (No.)	TM	MP 3	Datálás (század)	Tekercs v. lap?	Kolumnák száma	Hangok száma	Ritmikai jelek	Hajlítások száma	Metrum	Ambitus	Tonos	Tartalom, megjegyzés
T1	25.2436	38	63599	2440.000	2.	t	2	116	+	11	tr, ia	10	lyd+↓	drámái vagy lírai monódiák? a zene későbbi
T2*	Id. jz.	39-40	63281	1706.000	1-2.	t/?	1	206 51	+	30 6	ana, ia	8 8	ión+↑+↓ lyd+↓	1-1 részlet 2 tragédiából, 1: Achilleus az Alvilágból, Déidameia, Ixióon, Tantalos 2: trojai téma
T3	53.3704	44	63658	2440.010	2	t/?	1	74	+	4	ana	12	ión↑, lyd↓	2 részlet, mitológiai téma (Erinys, Kypriis), opisztoográf
T4	65.4461	45	63675	2440.020	2	t	2	50	+	1	ia?	11	ión, lyd+↓	3 drámarészlet („bosszuálló istenek”)
T5	65.4462	46	63676	2440.030	2	t	1	52	+	8	?	8	ión↑	5 töredék: téma filozófia? vallás? (Ó, Kosme – vö. pl. M. Aur. Med. 4.23.1.; Greg. Naz. Carm. d. 420,3)
T6	65.4463	47	63899	2440.040	2-3.	t?	1	80	+	21	ia, d	10	ión↑	bacchánások, Agaué, Eriphylé, Erós, Aphrodité
T7	65.4464	48	63900	2440.050	2-3.	t?	1	28	+	4	ia?	8	ión, lyd↓	2 különböző mű részlete?
T8	65.4465	49	63901	2440.060	2-3.	t	2	34	+	7	?	6	ión↑? lyd↓?	tragédia-részlet? (női beszélő parton eltemetett férfiről), négyhangos hajlítás
T9	44.3161R	53	64199	2441.300	3.v?	t/?	1	173	+	24	ana, ia, d	11	ión+↑, lyd↓	4 részlet egy (?) tragédiából (Trojá?), szöveg és zene is római kor, opisztoográf
T10	44.3161V	54	64199	2441.300	3.v?	t/?	1	52	+	6	ana	7	ión+↑	2 részlet, a verso oldalon más téma, mint a rectón (perzsák, lydek)
T11	44.3162	55	64200	2441.400	3	t/?	1	30	+	1	tr-ia	10	lyd+↓	tragikus? (thias/..., kyrei, exepempse)
T12	53.3705	56	61543	1305.210	3	?	1	35	-	12	ia	7	lyd+↓	Men. Pk. 796 (a sor 3x ismételve, eltérő notációval)
T13	65.4466	57	63902	2440.070	3/4.	t?	1	30	+	6	?	11	lyd	himnusz? (vö. 55. jz), hathangos és háromhangos hajlítás. Recto oldal: TM 70136 (latin: <i>ChLA</i> 47 1432)
T14	65.4467	58	64198	2440.080	3.v	t	1	32	+	3	ia	10	ión↓	verso oldalon: lírai szöveg, mitológiai téma; recto oldal: TM 100171 (proza)
T15	69.4710		69387	2440.090	3/4.	t/?	1	5	+	?	?	?	lyd?	?
T16	15.1786	59	64184		3.v	1	1	106	+	33	ana	8	lyd↓	Szentháromság-himnusz; recto: gabonaszállítás-lista

Magyarzatok, megjegyzések a táblázathoz

\*: A T2-t téfeltl (*P.Os/lo* 1413a,1-15.b-f) illetően nem sikerült nyomára bukkannom, honnan származik a papirusz leelőhelyére vonatkozó, papirologiai adatbázisokban (kérdőjellel vagy anélkül) feltüntetett információ a felőhelyről.

Datálás: v = század vége; 3-4 (vagy 2-3): századforduló táján

l/erso: T3, T9-T10: a papirusz mindkét oldalán verszöveg hangjeljegyzéssel (opisztoográf); T13, T14, T16: a verso oldal újrafelhasználás zenejeljegyzéshez

Hangok száma: a papiruszon megmaradt hangjelek; ritmusjelek: vannak/nincsenek ritmusjelek; hajlítások: hány esetben esik két vagy több hangjel egy szótagra

Metrum: tr = trochaikus, ia = jambikus, ana = anapestikus, d = daktilikus

Ambitus: 6 = sextum, 7 = septim, 8 = oktav, 10 = oktav + terc, 11 = oktav + kvart, 12 = oktav + kvint

Tonos: ↓ = hypo, ↑ = hyper, +↓/+↑ = moduláció az alaptonosból a megfelelő hypo/hypertonosba

Bibliográfiai kiegészítés (teljesség igénye nélkül, további bibliográfiáért lásd MP, TM): T1-T14, T16: Hagel 2010, 293-319; T1, T2, T9, T10: *TrGF* II 681, 680, 684, 685; T1, T2, T9, T10, T11: Gammaacurta 2006, 18, 17, 22, 22, 23; T1: *PMG* 1024; T6, T9, T14: Martinelli 2009a, 294-5, 296-7, 295-6; T2: Kotlinska-Toma 2015, 185-9; T12: Huys 1993; T14: Bélis 2013.

<sup>1</sup> A töredékek zenei elemzéséhez az elsődleges forrás: DAGM. Az oxyrhynchosi zenei papiruszok csoportnév-definícióját lásd a xxx. oldalon.

háromság-himnusz *zenei* kontextusát: egyrészt ugyanabban a korszakban keletkeztek, másrészt nagy a valószínűsége annak, hogy a műveket Oxyrhynchosban (is) előadták, énekelték, talán hangszerkísérettel.<sup>51</sup> Érdemes röviden áttekinteni az OZP korpuszához tartozó kottákból megismerhető korszak zenei jellemzőit.

### Tonos

A hanglejegyzés minden esetben vagy a lyd, vagy az ión *tonos*, illetve ezek 'hyper' vagy 'hypo' variánsainak a jeleit használja – ebbe az egységes képbe illik a *P.Oxy.* 1786 (hypolyd) – és ez általában is igaz a római korból származó zenei dokumentumokra. A Karanisból vagy Arsinoités nomoszból, illetve ismeretlen helyről származó zenei papiruszok, a sírfeliratról ismert Seikilos-ének vagy a középkori kéziratokban megőrződött Mesomédés-darabok is vagy a lyd, vagy az ión hangsorra épülő tonalitást és hangkészletet használják (modulációkkal színesítve: például az *alptonos*ból a hypo- vagy hyper-változatba, illetve lydból iónba vagy fordítva).<sup>52</sup>

### Hangtávolság

Az OZP-korpuszban ránk maradt (töredékes) dallamok hangtávolsága oktáv + kvint és szeptim között változik. A himnusz dallamából a ránk maradt rész oktáv ambitusú.

### Ritmusnotáció

Kivétel nélkül mindegyik zenemű kottája előszeretettel használ ritmikai jeleket a hangok jelein kívül, többségük – köztük a himnusz – legalább öt, olykor akár még ennél is több jellel módosítja az eredeti szótaghosszúságot vagy jelöl szüneteket, hangsúlyos vagy hangsúlytalan szótagot.<sup>53</sup> Aprólékos részletvizsgálatok is igazolták, hogy a *P.Oxy.* 1786-ban használt ritmikai és egyéb kiegészítő jelek, illetve a soron belüli térközök alkalmazása számos ponton rokonságot mutat a többi zenei papirusszal.<sup>54</sup> A himnusz lejegyzője, úgy tűnik, anyanyelvi szinten használta a görög hanglejegyzést, nem ebből az alkalomból szánta rá magát hanglejegyzésre.

### Hajlítások

Kivétel nélkül mindegyik darabra jellemzők a hajlítások. Ez egyébiránt szintén általános és idővel egyre markánsabbá váló tendencia, ami már a legkorábbi ismert dallamban megjelenik (akkoriban még Euripidés és az Újzene kritikusaik rosszalását kiváltva). A hajlítások a zenei dokumentumokban idővel egyre gyakoribbak: két vagy akár több hangot énekelnek (pengetnek, fűjnek) egyetlen szótagra. A hajlítás a Szentháromság-himnuszban valamivel nagyobb gyakorisággal fordul elő, mint az OZP többi elemében, ugyanis a megmaradt hangok számához viszonyítva itt fordul elő hajlítás a legmagasabb arányban (30%). De a hajlításokban a második leggazdagabb – tragédiarészletnek tűnő – énekben (*P.Oxy.* 4463, T6) is csak valamivel kevesebb (25%). A himnuszban a szabályosnak ér-

zett hajlítások monotonabb hatásúak, mint például a *P.Oxy.* 4466 (T13) zenei papiruszban, ahol már-már barokk melizmákkal találkozunk. (Éppen erről a zenei emlékről merült fel, hogy netán ez is egy himnusz töredéke: a szövegben néhány szó transzcendens természeti jelenségre is utalhat.<sup>55</sup>)

### Metrum

A Szentháromság-himnusz metruma anapestikus (lásd feljebb). Az OZP-korpusz 16 tétele közül 5 esetben a megmaradt szöveg túlságosan kevés ahhoz, hogy bármit mondjunk a metrumról. A maradék 11 közül 5 vagy anapestikus, vagy tartalmaz anapestikusnak értelmezhető összefüggő sorokat.

A Szentháromság-himnusz tehát ugyanabban a hanglejegyzési rendszerben kódolva ugyanazokkal a kifejezőeszközökkel él, mint amelyekkel a korszakból ránk maradt zenei emlékek. Vagyis, ha az OZP zenei kontextusában vizsgáljuk, kijelenthető: nem csupán a hanglejegyzést vette át a görög zenekultúrából, hanem a zenei idiómát is anyanyelvi szinten használja,<sup>56</sup> az antik görög zene produktuma, amely minden mozzanatában a pogány görög kultúrától ösztönzést kapva és abból táplálkozva fejez ki új szellemi tartalmat.

## Zenei élet Oxyrhynchosban a 2–3. században

Hogy mit értünk zenei életen, kultúránként és koronként változik, a zenei élet fogalmát és tartalmát eltérő módokon befolyásolják a társadalmi csoportok (rétegek, szubkultúrák, kisebb közösségek) igényei, szokásai, hagyományai – esetünkben különösképpen a vallás. A zene, az ének és a tánc elsősorban a közösségi és privát ünnepeken jelent meg az ókori Mediterráneum kultúráiban. A zeneszociológiai megközelítés azonban kettős nehézség elé állítja azt, aki a véletlenek folytán ránk maradt dokumentumtöredékekből próbál meg valamiféle képet alkotni az oxyrhynchosi, benne a keresztények zenei életéről. A császárkori, vagyis már hosszabb ideje hellénizált, sok kultúrájú Egyiptomban ugyanis a vallás egyrészt nem ragadható meg jól körülírható csoportokkal, és a 2–3. században (vagyis a konstantini fordulat előtt) ebbe a sokszínűségbe természetesen még a keresztény közösségek is beleértendők.<sup>57</sup> Másrészt a 2–3. századi dokumentumokból ekkoriban, illetve az esetek túlnyomó többségében nem derül ki, hogy az érintett személyek keresztények voltak-e.<sup>58</sup>

Hiba lenne azonban ettől eltántorítva egészében figyelmen kívül hagyni a zenei életéről tanúskodó dokumentumokat, ha a helyi zenei élet kontextusában próbáljuk meg elhelyezni a Szentháromság-himnuszot. A kottát ugyanis nagy valószínűséggel muzsikusként használta a 3. század végén Oxyrhynchosban,<sup>59</sup> aki a helybeli keresztény közösség közös éneklését szolgálta valamilyen formában: előadással, zenei kísérettel, az ének betanításával és továbbadásával, vagy másképpen. Valószínűbb ugyanis, bár természetesen ez sem bizonyítható, hogy a papirusz valamilyen praktikus okból készült és ugyanilyen céllal jutott el Oxyrhynchosba. Márpedig egy olyan papirusz, amely egy oxyrhynchosi muzsikusként zenei tevékenységéről tudósít, ha

2. kép. Az oxyrhynchosi Szentháromság-himnusz modern kottára átírva (Cosgrove 2011, 92 nyomán)

közvetett formában is, de a helyi zenei élet dokumentuma. Az alábbiakban tárgyalt dokumentumok mindegyikének a lelőhelye Oxyrhynchos, csakúgy, mint feljebb a zenei papiruszoknak, és mindegyik a 2–3. századra keltezhető. (Hasonló dokumentumok természetesen ismertek máshonnan Egyiptomból, illetve tudunk korábbiakról és későbbiekéről is.)

### Muzsikusszerződések

Egy 3. századi papiruszon olvasható egy szerződés az oxyrhynchosi nomoszhoz tartozó Ibióni Ammóniu község két *prostatése* és egy *aulétése*kéből és más muzsikusból (*musikoi*) álló „zenekar” (*symphonia aulétón kai musikón*) vezetője (*protaulétés*), név szerint Kopreus között.<sup>60</sup> A zenekar Pauni hónap 17. napján köteles megjelenni a faluban szolgálatteljesítés céljából (*leiturgein*), és ott hét napot eltölteni. A szerződés 120 drachmában határozza meg a zenekar napidíját, továbbá teljes ellátást biztosít: pontosan megjelölt mennyiségű kenyeret és retokolajat, továbbá napi bor- és ecetadagot. (A fellépésért kapott teljes bevétel, 840 drachma, jelentős összegnek számít: nem sokkal többbe, kb. 1100 drachmába került akkoriban egy ház vidéken, kb. a duplájába Oxyrhynchosban, a *metropolis*-ban.<sup>61</sup>) A szerződés rögzíti, hogy a zenészek érkezéskor nyomban kapnak 40 drachmát a költségeik fedezésére, továbbá a falu kötelezi magát, hogy a zenekart elhozza Oxyrhynchosból, illetve vissza is viszi őket a bérrel és „minden extrával” együtt, és hogy biztonságos és zaklatásmentes szállást biztosítanak a zenészeknek. A szöveg még egyszer leszögezi, hogy a megállapodásban a biztonságos visszaszállítás is beleértendő, kivéve, ha... (a papirusz itt félbeszakad).

A muzsikussal kötött szerződések (is) sablonok alapján készültek. Egy másik szerződés, szintén a 3. századból, az előbitől csupán néhány részletben tér el.<sup>62</sup> A falu, Thosbis, szintén az oxyrhynchosi nomoszhoz tartozik, a zenekarvezető Kallinikos, Apeitos fia, akiről a szerződés fontosnak tartja megemlíteni (szemben az előzővel), hogy Oxyrhynchos város polgára. A tár-

sulat Phaóphi hónap 13-ikától 17-ikéig köteles jelen lenni a faluban. A napidíj összege ugyanakkora, a természetbeni járandóság is, az érkezéskor folyósított összeg az előző fele, 20 drachma. Figyelemre méltó különbség, hogy bár lejjebb az előadategyüttes röviden *aulétés*-zenekar (*aulétón symphonia*), addig a preambulumban a megnevezés: *ergastérion aulétón te kai krotalistríon* (*aulétések és krotalatáncosnók műhelye*). A szerződés ugyanott szakad félbe, ahol az előző: a falu előljárói kötelezik magukat a társulat visszaszállítására, kivéve, ha... A *vis maior*-klauzula itt *χωρίς θεοῦ βίας* (kb. „kivéve, ha neadjisten”), míg az előzőben *ἐὰν μὴ* („kivéve, ha”). Aligha lehetne a *theos* egyes számú alakjára<sup>63</sup> hivatkozva érvelni amellett, hogy Thosbis község valamelyik vezetője, a muzsikusk főnöke vagy a szerződést szövegező írnok keresztény volt.<sup>64</sup>

Mindez arra enged következtetni, hogy Oxyrhynchosban (és jó néhány további párhuzam alapján máshol is a római kori Egyiptomban) a zenészek alkalmi vagy állandó társulásokhoz tartoztak (*symphonia, ergastérion*), érdekeiket (talán választott) vezető képviselte. A szerződésben nem csupán az összeg mutatja megbecsültségüket, de a megbízók által vállalt plusz kötelezettség is: a biztonságos oda- és visszaszállítás, ami talán arra utal, hogy fegyveres őröket is kötelesek voltak biztosítani. Egy teljes egészében fennmaradt (és így pontosan datálható: Alexander Severus császár 14. évében, Phaóphi havának 13. napján, vagyis 234. októberében kelt) és az előbbiekkal mindenben egybevágó szerződésből megtudjuk: a Nesmeimis faluba Hathyr hónap 11. napjára rendelt társulat négy *aulétés*ből és egy *krotalistríá*ból állt, és hogy a szállításukra a falu három szamarat volt köteles biztosítani.<sup>65</sup> Ez alapján a fenti *symphonia aulétón kai musikón* (ott pontosabban nem meghatározott) létszámára is következtethetünk. Egy szintén a 3. századi szerződésben (*P.Oxy. 10.1275*) egy az oxyrhynchosi nomoszhoz tartozó község (Suis) ugyanígy nevezi meg a zenészek társulatát, és a szállításukhoz tíz szamarat biztosít. Ez alapján az ünnepeken turnézó zenekarok átlagos létszáma 10–20 főre tehető, de, mint láttuk, a csupán néhány főből álló, olcsóbb „kamarazenekari” formációra is volt kereslet. Egy, a szerző-

déskötést vélhetően megelőző, a zenésztársulat vezetőjének írt felkérő és a falu ajánlatát ismertető levél pedig arra utal, hogy Oxyrhynchos volt a zenész-műhelyek állandó székhelye.<sup>66</sup>

A szerződések alapján úgy tűnik, a hivatásos muzsikusok között az *aulétések* voltak a legkeresettebb és a legmagasabb presztízsű zenészek. A Thosbis-szerződés pedig arra enged következtetni, hogy a *krotalatáncosnók* is a zeneipari szakműhelyek, az *ergastérionok* tagjai vagy alkalmazottai voltak.<sup>67</sup> Hogy a különféle vallások és nyelvek, helyi, egyiptomi, illetve birodalmi kultuszok romanizált graeco-egyiptomi ünnepein mi volt a szerződöttetett zenekarok repertoárján, arról nincs információnk,<sup>68</sup> de talán érdemes itt megemlíteni egy 1975-ben publikált, a 2. század (végére?) datált papiruszt, amelyet három *aulosjátékos*, Epagathos, Kanópos és Pamphylos (?) koncertműsoraként (is) szokás értelmezni. Ha így van, akkor ezen a koncerten vagy koncerteken a művészek drámarészleteket adtak elő.<sup>69</sup>

### Dionysos technitése

A hellénisztikus korban a drámai és zenei versenyek szereplői egyesületeket, „céheket” alakítottak, ezek tagjai muzsikusok, színészek és más előadók voltak. Magukat *Dionysos technitainak*, az egyesületet *koinon*nak vagy *synodos*nak nevezték.<sup>70</sup> Az egyiptomi (alexandriai) székhelyű „nemzetközi” egyesület – a négy nagy regionális szervezet egyike – a Kr. e. 3. századtól dokumentálható.<sup>71</sup> A császárkorban – a mindenkor császár nevét felvéve – egyetlen nagy, birodalmi területbe tömörültek, számos filiáléval szerte a Mediterráneumban, miközben egyesületi és szakmai identitásukat tekintve görögök maradtak.<sup>72</sup> Az oxyrhynchosi papiruszok között több akta (iratagyüttes) is fennmaradt, amelyet versenygyőztes muzsikusok nyújtottak be Oxyrhynchos város előljáróinak. Az egyikben például Aurélios Apollodidymos az isteni (vagyis császári) Synodos titkáraként (*grammateus*) kéri a Ragyogó és Legragyogóbb<sup>73</sup> Oxyrhynchos város *archónjait* és *buléját*, hogy, mivel az Isteni Nagy Synodos tagja lett, Oxyrhynchos városa járjon el a mellékelt és benyújtott dokumentumoknak megfelelően: ismerjék el és ratifikálják a neki járó széles körű privilégiumokat.<sup>74</sup> A beadványhoz mellékelt dokumentumok kivonatok a Claudiustól Hadrianuson és Severuson át egészen az éppen uralkodó Alexander Severusig a Dionysos *technitéseiből* álló Synodos tagjai számára garantált privilégiumokat sorra megerősítő rendeletekből.<sup>75</sup> Az akta részét képezi egy hivatalos feljegyzés is, amelynek címzettje az Isteni Művészeti Városközi Aureliusi Ökumenikus Nagy Synodos (ἡ ἱερὰ μουσικὴ περιπολιστικὴ Αὐρηλιανῆ μεγάλη σύνοδος),<sup>76</sup> és amelyben az oxyrhynchosi Dionysos-*technitések* és versenygyőztesek helyi egyesületének nevében a vezető tisztségviselők aláírásukkal tanúsítják: Aurelius Apollodidymos mint a Nagy Synodos tagja és titkára (*grammateus*) megfizette előttük az előírt 250 denariust. A dátum az első, Oxyrhynchos városa számára császári kegyből engedélyezett – a sport- és a lovasjátékok mellett zenei versenyeket is tartalmazó – Capitolia „világjátékok” éve, a 273-as év.<sup>77</sup>

Ezekben a dokumentumokban a Synodos helyi vezető tisztségviselőinek titulusai is értékes adatokat szolgáltatnak az oxyrhynchosi zenei életéről: az aláírók között több sokszoros versenygyőztes *salpinx*-játékost, *kéryx*-versenygyőztest, illet-

ve kitharaénekest (*kitharódos*) találunk. Az aláírók címeinek felsorolásából kiviláglik: a Synodos-tagság papi tisztséggel is járhatott (*archiereus*). Tovább árnyalja a zenészek társadalmi összetételéről alkotott képünket egy 2014-ben publikált, a 3. században Antinoopolisban kelt oxyrhynchosi papirusz, amely egy női tag felvételéről és papnővé (*archierissa*) történő beiktatásáról értesíti a dionysosi *technitések* Nagy Synodosát.<sup>78</sup> Jóllehet a minta nem túlságosan nagy, mégis feltűnő, hogy a vezető tisztségviselők között nem találunk *aulétést*, holott tudjuk, hogy az *aulos*versenyek is rendkívül kedveltek voltak. A muzsikusszerződések, illetve az egyesületi tagság ratifikálást kérve nyújtott akták együtt talán arra is utalnak, hogy a régi nagy pánhellén, valamint a számos új – római birodalmi és regionális, rendszerint négyévente rendezett és a 3. században dinamikus növekvő számú – szent versenyjátékokon (*hieroi agónes*) győzelmet arató előadók külön „kasztot” képviseltek a hivatásos zenészekben belül.<sup>79</sup>

A 3. század végére, úgy tűnik, Oxyrhynchos az egyiptomi, de talán a nemzetközi zenei élet, zenei és drámai versenyek egyik fontos helyszíne lett. Ekkorra a város rendezhetett császári-isteni világjátékokat, legnagyobb befolyással rendelkező muzsikusi képviselőket kaphattak a Nagy Synodosban.

### Zeneelméleti tankönyvek, zeneoktatás

Két zeneelméleti szöveg töredéke is előkerült Oxyrhynchosból, mindkettőt a 2–3. században írták a papiruszra, és egyiknek sem ismert a szerzője.<sup>80</sup> Ami számunkra itt érdekes: mindkét töredékből a zeneelméletnek olyasfajta praktikus megközelítése sejtethető, ami nem jellemző a ránk maradt tekintélyes méretű görög zeneelméleti irodalomra.<sup>81</sup> Az egyik az ún. *melopoia*-elméletből tárgyal egy mozzanatot, ami az ismert zeneelméleti szövegekben nem bukkan fel, de ismerős a fennmaradt dallamokból.<sup>82</sup> A másik pedig, úgy tűnik, egyrészt alapfokon, másrészt szemléletesen igyekszik elmagyarázni: hogyan kapcsolódnak egymáshoz a különféle tetrachordok az ún. *systema teleion*ban. Angelo Meriani szerint majdnem biztos, hogy a szöveget iskolai használatra szánták.<sup>83</sup>

Az oxyrhynchosi görög iskolai oktatásról viszonylag sok ismerettel rendelkezünk,<sup>84</sup> de a zenei képzésről – hogyan és mit tanultak, akiket zenészek képeztek – nemhogy Oxyrhynchos, de általában a görög világ vonatkozásában sem tudunk semmit. Vagyis egyelőre csupán sejtethető, hogy a szóló- és csoportos ének-, illetve hangszerjáték-tanulás mellett a zeneelméleti alapokat is el kellett sajátítani. Az Oxyrhynchosból előkerült (és így jó eséllyel ott használt) gyakorlatias megközelítésű, didaktikus szövegezett zeneelméleti töredékek olyan mű vagy művek létezését valószínűsítik, amelyek a praktikus zenét (a pythagoreusokkal szemben) elméleti keretbe foglalva közzétehető formában segítették a hivatásos zenészek elméleti képzését. Ha valóban voltak ilyen zeneelméleti tankönyvek, akkor nem meglepő, hogy ezekből éppen a papiruszleletekben a leggazdagabb Oxyrhynchosban bukkantak fel részletek, éppen abból korszakból, amelyikben a Szentháromság-himnusz dalmát is lejegyezték. Hogy volt igény ilyesfajta zeneelméleti írásokra, arra utal az egyetlen ismert női zenetudósról, a kyrénéi Ptolemaisról a Porphyrios által közölt adat: Ptolemais kérdés-válasz formában írt oktató művet *Pythagoreus zene-*

*elméleti alapok* címmel.<sup>85</sup> És maga Porphyrios is a hétköznapi életből vett tárgyakkal és fogalmakkal (fonál, faág, szobában megtett lépések) igyekszik közel hozni az olvasójához a nagy alexandriai polihisztor, Klaudiosz Ptolemaiosz igencsak sűrű zeneelméleti meghatározásait.<sup>86</sup>

Az oxyrhynchosi zenetanulási kultúra ritka, de megkapó dokumentuma egy asszony levele Asklépiosz stratégiához.<sup>87</sup> Saját lányaként nevel egy Peina nevű rabszolgányt, aki egy számárhajcsár gondatlansága miatt éppen életveszélyes állapotban fekszik, amikor az asszony a segélykérő levelet írja.<sup>88</sup> A lányt egy Eucharion nevű *paidagógos*-nő<sup>89</sup> kísérte éppen az énekórára, amikor a számárhajcsár elgázolta. Úgy a tény, mint a megfogalmazás (πρὸς μάθησιν ᾠδήσεώς τε καὶ ἄλλων) azt a jellegzetes görög, és a rómaiak által is átvett felfogást tükrözi, amely szerint az ének- és zenetanulás a műveltséget szimbolizálja.<sup>90</sup>

## Konklúzió

Az oxyrhynchosi Szentháromság-himnusz kottáját nagy valószínűséggel görög (görögül tudó) hivatásos muzsikusz írta le és/vagy használta a 19. nomosz *metropolis*ában vagy a környékén. Muzsikusz-egyesülethez – *ergastérion*hoz, *symphóniá*hoz – vagy a Dioynszos-*technitész*ek céhéhez tartozott-e? A himnuszt éneklő keresztény közösség megbízásából teljesített-e szolgálatot, vagy maga is tagja volt a közösségnek?<sup>91</sup> Olyan kérdések ezek, melyeket annak ellenére fel kell tennünk, hogy egyelőre nincsenek válaszok. Amit tudunk: a Szentháromság-himnusz mint *görög zenei papirusz* a 3. századi oxyrhynchosi zenei élet egyik dokumentuma. A városi zenei élet része a zeneoktatás, zeneelméleti képzés, ami az oktatás világához tartozik.<sup>92</sup> Egyelőre csupán a 4. század elejéről ismerünk olyan iskolai használatra utaló dokumentumokat, amelyekben keresztény szövegek is előfordulnak a klasszikus auktorok mellett.<sup>93</sup> Ahogy a hivatásos muzsikuszok görög zenei képzésben részesültek, a dokumentumok arra utalnak, hogy az oxyrhynchosi görög keresztények ugyanazokba az iskolákba jártak, mint a nem keresztények. Az innen előkerült sok ezer irodalmi papirusz 75%-a éppen erre a korra, a 2–3. századra datálható, és ezek között tekintélyes részarányt képviselnek a papiruszon fennmaradt keresztény szövegek (bibliai és nem kanonizált iratok). Az irodalmi szövegek nagy száma arra enged következtetni, hogy a görög nyelvű irodalom széles körben hozzáférhető volt a 2–3. századi Oxyrhynchosban, a keresztény szövegek magas részaránya pedig arra, hogy a keresztény szövegek (az itt mérsékeltnek vagy inkább alkalminak mondható keresztényüldözések ellenére is) integráns részét képezték a helyi könyvkultúrának.<sup>94</sup> Oxyrhynchos görög nyelvű polgára görög nevelésben részesült akkor is, ha kereszténynek született, és akkor is, ha később lett tagja valamelyik keresztény közösségnek. A korai egyházatyák éles kultúra- és iskolakritikája ellenére sem merült fel sokáig, hogy a görög keresztények a gyerekeiket távol tartsák a pogány görög iskoláktól.<sup>95</sup> „Az oxyrhynchosi identitáshoz tartozott ugyanúgy a közös lakóhely [...], az azonos *gymnasion*hoz vagy szakmai egyesülethez tartozás, mint hogy egyaránt a helyi piacokon vásároltak, ugyanazzal a pénzzel fizettek, társadalmi státuszukat vagy foglalkozásukat hasonló öltözködéssel és hajviselettel jelezték, hogy sírszobrokat készíttettek, ugyanazt a nyelvet beszélték, görögöt vagy egyip-

tomit, ugyanúgy gazdasági érdekük volt a folyó termést hozó áradása, ugyanúgy taglalták szomszédság pletykáit, ugyanazokon a tréfákon mulattak és ugyanúgy féltek a betegségektől.” Ezekkel a szavakkal érzékelteti Marie Luidendijk egy elképzelt oxyrhynchosi agoralátogatás beszámolójában, hogy a 3. századi Oxyrhynchos (a dokumentumok tanúsága alapján) mintapéldája lehetett annak, amit a Diognétosz-levele szerzője írt valamikor a 3. század elején: „A keresztények sem lakóhelyük, sem nyelvük, sem életmódjuk tekintetében nem különböznek a többi embertől.”<sup>96</sup>

A 3. század végén az oxyrhynchosi keresztények lélekszáma nehezen becsülhető, de a 2–3 ezer talán nem jár messze a valóságtól.<sup>97</sup> Egy 295-re keltezhető, a városban felállított éjszakai őrköt felsoroló dokumentum két keresztény templomot is megemlít.<sup>98</sup> A keresztények ekkoriban jellemzően városokban éltek, szoros érintkezésben más vallásokkal, nem elkülönülve, a vallás mint „identitás” nem mindig rendelkezett körülhatárolható kontúrokkal a hellénizált Római Birodalomban a 2–3. században, könnyű volt az átjárás a különböző vallások között. A római közigazgatás alatt élő, régóta hellénizált keleti Mediterráneum ekkoriban a virágkora volt a vallások sokszínűségének, és ez különösen jellemző volt Egyiptomra. A jelenséget a modern kutatásban többen a vallások piacaként emlegetik.<sup>99</sup> Vagyis amit nagyrészt ebben a modellben értelmezve Jáś Elsner (2003) a 2–3. századi zsidó, keresztény, illetve Mithrashoz, Isishez és Dionysoshoz kötődő vallási kultuszok művészeiben vizuális-kulturális *interreferencialitás*nak nevez, az ugyanebben a korban a zenére is érvényes lehet. Ahogyan a különböző vallások vizuális világi egymástól kölcsönöznek motívumokat, képelemeket és szkémákat, úgy a zenei kifejezőmódok, motívumok, stílusok is átvehetik egymástól a formákat, hangsorokat, tonalitást, metrikai elemeket, előadásmódokat, a hanglejegyzést. Ahogyan a különböző vallásokat *kifelé* megjelenítő épületeket, díszítéseket, ábrázolásokat mesterember művészek készítették, az előadásra szánt zenét is *technitész* szakemberek komponálják, transzponálják, játsszák el, alkotják újra – rendre az adott vallás igényeihez igazítva, de közös készlettárból merítve, a szinkretizmus jegyében.

Vagyis az oxyrhynchosi Szentháromság-himnusz Janusz-arcú közlő a nem keresztényt, a római kori graeco-egyiptomit személve érdemesnek tűnik azt a vonást is meglátni ezen az arcon, amelyre Jáś Elsner az ábrázoló művészetek kapcsán vezeti rá a tekintetünket: „Ha a zsidóságot és a kereszténységet görög-római környezetükből (ahogy feljebb neveztem: a kultuszok spektrumából) megkülönböztetőleg kiemeljük, ezzel nem csupán megjelenési formáik kontextusát torzítjuk el, legalábbis a 3–4. században, de elkerülhetetlenül valami monolitabb, önmagába zártabb és így kevésbé átjárható valaminek állítjuk be őket, mint amilyenek, azt hiszem, valójában voltak.”<sup>100</sup>

A legkorábbi keresztény himnusznak az antik „pogány” görög zene és a korabeli graeco-egyiptomi zenei élet felé néző *zenei*, illetve a korai kereszténység felé néző *vallási* arcának egysége talán olyasféle kulturális és tematikus átjárhatóságra, továbbá zenei-szakmai gyakorlatra szolgáltat igen korai példát a zene világából, mint majd Bach ún. kantáta-paródiái, amikor például Habsburg Mária Jozefa főhercegnő és lengyel királyné 34. születésnapjára, illetve fia, Frigyes Keresztély szász választófejedelem 11. születésnapjára a Zimmermann kávéház kerthelyiségében 1733. szeptember 5-én, majd a kávéház

nagytermében 1733. december 8-án (50 tallér honoráriumért) előadott két *dramma per musica* (a *Herkules válaszában* BWV 213 és a „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!” BWV 214) tétélei egy évvel később – más kontextusban és másféle „megrendelésre” – a *Karácsonyi oratórium* (BWV 248) tété-

leivé lényegülnek át. „A régebbi kompozíciókat nemcsak a »kanyar levágása« érdekében – kényelmi okból – használta fel újra. [...] Bach számára tökéletesen logikus volt, hogy a királyi családnak szánt születésnapj zenével Krisztus, a mennyei király születését is ünnepelheti.”<sup>101</sup>

## Jegyzetek

A tanulmány az NKFIH K 128321 számú program támogatásával készült. Az évszámok és évszázadok, ha másként nincsenek jelölve, Kr. u. értendők.

- 1 *P.Oxy.* 15.1786 = TM 64184. Lásd Cosgrove 2011 kitűnő monográfiáját a papiruszról. Azóta: Blumell–Wayment 2015, 321–324 (közel teljes szakirodalmi áttekintéssel), Pöhlmann 2016, T. Mihálykó 2019, 92, 177, 247.
- 2 A gabonátételek mellett Oxyrhynchos környéki falvak nevei olvashatók. Az íráskép alapján történő datálásról újabban: T. Mihálykó 2019, 83, 92. Vö. Cosgrove 2011, 129–130. Az oxyrhynchosi papiruszok datálásának kérdéséhez (Grenfell és Hunt eredeti datálása mellett érvelve) lásd Nongbri 2011, 160–162.
- 3 Lásd Turner 1952, 89.
- 4 A hanglejegyzést főként a hivatásos zenészek, előadók, színészek, vagyis *theatronipari* szakemberek (lásd lejjebb) használták, vö. Pernigotti 2009; Martinelli 2020, 106–107; Johnson 2000a, 66–68 (a kottát rendszerint a muzsikusi írta le). Vö. Cosgrove (2011, 144–145) öt merőben hipotetikus elképzelésével, miért írhatta papiruszra a muzsikusi a himnusz kottáját. A hanglejegyzést tartalmazó papiruszok közös jellemzője, és ez is professzionális használatra utal, hogy nem folyamatos kottát adnak, hanem vagy egy mű több, nem összefüggő részletét, vagy több, időben akár távoli művekből vett szemelvényeket tartalmaznak.
- 5 A papiruszcsíkot vagy már a gabonáimok, vagy később más vágta le egy 29,6 cm magas papirusztekeres legelejáról. A papiruszcsík elfordításával nyert sorhossz – összehasonlítva a különálló papiruszlapon, tekeresen és kódexben előforduló kolumnaszélességekkel (Johnson 2011, 257–261) – szokatlanul nagy. Ez általában is jellemző a hanglejegyzést tartalmazó papiruszokra, lásd Johnson 2000a, 66–67 (a verses irodalmi szövegek átlagos oszlopszélessége 4,5–7 cm, míg a hanglejegyzést is tartalmazóké 15–30 cm; a Johnson által felsorolt 9 példa 500 évet fog át), de a Szentháromság-himnusz lejegyzésében találjuk a ma ismert leghosszabb sorokat.
- 6 Turner 2007 [1983], 26–27.
- 7 Turner 2007 [1983], Parsons 2007, 14–17.
- 8 Grenfell–Hunt 1922, Hunt közlése a Bevezetőben (oldalszám nélkül). A *P.Oxy.* 1786-ot példamutató alaposággal, a legapróbb mozzanatra is ügyelve feldolgozó Cosgrave-nak ez az adat elkerülte a figyelmét („...was gathered from the rubbish mounds of that site during one of six excavations carried out by Grenfell and Hunt between 1896 and 1907”, 2011, 129). A hulladékhalom feltárásának dokumentálásáról, illetve ennek hiányosságairól, a munkások megbízhatóságáról, illetve lopásokról és az ebből táplálkozó zugkereskedelemtől lásd Turner 2007 [1983] 20.
- 9 Az *ed. pr.*-ben a dallamot modern kottára H. Stuart Jones írta át.
- 10 Vö. West metaforájával lejjebb, illetve lásd a 41. jegyzetet.
- 11 A neuma-jeleket megelőző időből (6–8. század) fennmaradt esetleges zenei jelzésekről és ezek datálásáról lásd Gampel 2012, vö. T. Mihálykó 2019, 177–178.
- 12 Valamivel későbbre, a 3–4. század fordulójára utáni évekre datálható egy *Halleluia* kezdetű kopt himnusz (*P. Scherling* inv. 127), valamint két görög akrosztikus himnusz (*P. Amh.* I 2, *P. Würzburg* K 1003, utóbbi kopt fordítással a papirusz másik oldalán), vö. T. Mihálykó 2009, 247.
- 13 A Szentháromság-himnuszt a görög zene *legkésőbbi* hangzó dokumentumaként szokás említeni. Árnyaltabb megfogalmazás mellett szól, hogy a 2005-ben publikált *P.Oxy.* 69.4710-et az *ed. pr.* (Jie Yuan 2005 = *P.Oxy.* vol. 69) a 4. századra keltezte, a *P.Oxy.* 65.4467-et West kb. ugyanazokra az évekre, mint a himnuszt, a 65.4466-ot kicsit későbbre.
- 14 A görög zeneelméleti alapfogalmak nem fordíthatók. Tömör és világos definíciók a görög zeneelméletből: Ritoók 1982, 547–559.
- 15 Az egyik Euripidés-törredék (az ún. Orestés-papirusz, *DAGM* no. 3) az egyiptomi Hermupolis Magnából, a másik (az *Iphigeneia Aulisban* néhány hangja, *DAGM* no. 4) ismeretlen egyiptomi lelőhelyről származó papiruszon maradt fenn. A szöveg- és hanglejegyzés a Kr. e. 3. századból való. A többi említett zenei dokumentum: *DAGM* no. 20, 21, 23, 27, 28.
- 16 A megjelent lemezfelvételeket lásd Kárpáti 2014, 61, 22. jegyzet. Azóta újabb felvételek érhetők el az interneten a különböző videó- és zenemegosztókon.
- 17 A himnusz recepciótörténetének fontos fejezete az a vita, amelyben többen (Egon Wellesz nyomán) az oxyrhynchosi Szentháromság-himnusz dallamában vélték megtalálni a hiányzó láncszemet a zsidó és szír ókeresztény liturgikus ének és a gregorián között. Kitűnő áttekintés a kérdés kutatástörténetéről: Cosgrove 2011, 1–11. Martin West (1992b, 47–54) Wellesz érveit pontonként cáfolva mutatta meg: a himnusz az ógörög zenei világhoz tartozik. Vagy ahogyan a rómaiak zenéjéről írt monumentális könyvében (Cosgrove által nem említve) már Günther Wille fogalmazta (1967, 368–369): az oxyrhynchosi himnusz demonstrálja, hogy a keresztény egyházzene organikusan fejlődött ki a klasszikus kori görög zenéből. Az alábbiakban az összevetés az oxyrhynchosi kottákkal West ma széles körben elfogadott nézetét egészíti ki néhány ponton, a forrásokat leszűkítve Oxyrhynchosra.
- 18 A himnusz oxyrhynchosi tágabb társadalmi-kulturális kontextusát (demográfiai becslések, a keresztényüldözések hatása) Cosgrove ugyan részletesen tárgyalja (2011, 129–140), a zenei élet dokumentumait csupán röviden említi (139–140).
- 19 Epp kérdései az újszövetségi és egyéb keresztény, illetve a többi görög irodalmi papirusz viszonyára, a szövegekben jártas tudós közösségekre, a szöveget használó közönségre vonatkoznak. „[T]he literary, intellectual context in which the Oxyrhynchus New Testament papyri existed raises new questions – even if permitting few answers at the moment – (a) about the meaning of their coexistence with many hundreds of other literary works; (b) about the kind of scholarly community of which they were part (...); (c) about literacy rates in the general populace and among Christians” (Epp 2007, 331). Az oxyrhynchosi keresztény közösségek szociológiájáról Epp 2004, az oxyrhynchosi szociokulturális és szellemi környezetről és benne a keresztény és nem keresztények közötti kölcsönhatásokról Epp 1997, 53–63.
- 20 Vö. Cosgrove 2011, 150–151. Az itt szereplő demográfiai-statisztikai alapú hipotézis nem csupán önmagában kérdőjeles, hanem azért is, mert nem tudjuk, a himnusz kottáját készítő vagy használó és a helyi keresztény közösségnek szolgálatot tevő muzsikusi maga is keresztény volt-e, vagy sem.
- 21 Az irodalmi papiruszokon a szavakat nem tagolják szóközök (*scriptio continua*), csupán néhány, talán iskolai-oktatási célra

- készült, szóközökkel is tagolt szöveget ismerünk (Cribiore 2001, 138–140; Cribiore 2011, 326). A szóközökkel tagolás a zenelejegyzést tartalmazó papiruszok némelyikén is előfordul (lásd: T4, illetve helyenként a T9, vagyis a himnusz hanglejegyzése ebben a tekintetben sem unikális). Olykor szócsoportok között is előfordul „szóköz” (*Pap.Mich.* 2958 = *DAGM* no. 42–43, 2. sz., lelőhely: Karanis). A zenei papiruszok jellegzetessége, hogy a szövegben a szótagok között is találunk térközöket, helyet hagyva a hangjeleknek (pl. *P. Berol.* 6870 = *DAGM* no. 17–18.). A zenei papiruszok a kómetrikus tagolást nem veszik figyelembe.
- 22 A himnusz szövegét és a notációt illető részletező filológiai kommentár: Cosgrove 2011, 13–36. Vö. *DAGM* no. 59.
- 23 Ha a himnusz hosszabb volt, akkor vagy csupán az utolsó „versszakot” jegyezték le (a kettős Ámen utáni üresen hagyott hely jelzi az ének végét), vagy a többi lap nem került elő.
- 24 West 1982, 170–172. Anapesztikus keresztény himnuszok pl. Clem. Al. *Paed.* 3.12; Synes. *Hymn.* 1 & 2. A latin nyelvű keresztény himnuszoköltészet (a 4. század közepétől) Hilarius kész görög metrumokat vesz át, Ambrosius megalkotja a jambikus dimeterekből álló strófát (vö. Pöhlmann 2020, 111–112).
- 25 Lásd West 1982, 164 (a 3. századra jellemző, ii. pontban megfogalmazott általános tendencia egyik példjaként), illetve uo. 176 (a lukianosi *Podagra* metrumairól). Az általános tendencia: a zenei hangsúly fokozatosan átalakul dinamikus hangsúlyá. A 3. századra jellemző, hogy az időmértékes verselés az alap, de tendenciaszerű, hogy hosszúságos rövid szótag hosszúnak számíthat, illetve hangsúlytalan hosszú rövidnek.
- 26  $\pi\alpha\tau\epsilon\rho\alpha$   $\chi\upsilon\iota\omicron\nu$   $\chi\alpha\iota\omicron\nu$   $\pi\nu\epsilon\upsilon\mu\alpha$ : nemcsak a *krasisok* (καὶ  $\upsilon\iota\omicron\nu$  καὶ  $\alpha\chi\iota\omicron\nu$ ) segítenek, de a *patera* és a *pneuma* szavak utolsó szótagjai fölé írt egy-egy *disémos*-jellel tudatja: hosszú (két mora) szótagként kell énekelni.
- 27 A  $\upsilon\mu\omicron\nu\omicron\nu\tau\omega\nu$  δ'  $\eta\mu\omega\nu$ , még akkor is, ha formális nyelvtani elemzés szerint gen. abs., az ének többi imperativusának „vonzó”, illetve a keresztény szövegben gyakori  $\eta\mu\omega\nu$   $\pi\alpha\tau\epsilon\rho\alpha$  szókapcsolat „összetartó” ereje következtében akár imperativus értékű is lehetne: „Énekeljük a mi atyánkat...!” Köszönöm Bárány Istvánnak, hogy időt szakított a szöveg helyi megbeszélésére.
- 28 A *dynamis* és a többes számú *dynamis* jelentéséről, teológiai és doxológiai vonatkozásokról, bibliai és patrisztikus párhuzamokról: Cosgrove 2011, 49–50, 59–62. Ehhez kapcsolódóan az oxyrhynchosi ének „műfaját” érinti Foley felvetése: „It is possible that this is not a hymn to the Trinity, but simply a Trinitarian doxology, concluding a hymn that could have had another textual focus” (2009, 79, 5. jegyzet).
- 29 A notáció részleteire itt nem térhetek ki, lásd feljebb a 14., 21. és 22. jegyzetet.
- 30 Manapság általában Pöhlmann (1970, 107 és 2016, 93) kiegészítésével éneklék a himnuszt. A kiegészítéshez ötletet adó párhuzamok: Alexandriai Kelemen (2–3. sz.) *Paidagógos*ának végén (3.12) található Krisztus-himnusz 59. sora (μέλωμεν ὁμοῦ – „énekeljünk együtt”), illetve Synesios (4–5. sz.) 1. himnuszának 266–7. sorai (Σέ,  $\pi\alpha\tau\epsilon\rho$  κόσμων, |  $\pi\alpha\tau\epsilon\rho$  αἰώνων – „Téged, minde nek atyja, aiónok [örökidők, világkorszakok] atyja”). Így hát természetesen az interneten is a *Se pater kosmōn* kezdősorral terjed.
- 31 Ha elfogadjuk, hogy a ὁμοῦ itt önálló adverbium („együtt”), hogy a *logimos* (itt!) kétféle melléknév és gondolatban egy (nőnemű!) főnévvel kiegészítjük, továbbá ehhez kapcsoljuk az Isten szó birtokosetét, akkor az első sor fordítása valahogy így hangozhat: „...együtt Isten minden kiváló (híres-neves?) teremtménye...”. A fontosabb kiegészítési javaslatokat (a kérdőjelekkel) lásd: Cosgrove 2011, 16–17.
- 32 A papiruszról készült nagyfelbontású digitális fotó alapján (Wikimedia Commons).
- 33 (i) a(z) [*jelző*] Isten minden [*őnév*]-ai is, a híres-neves [*őnév*]-k; (ii) együtt Isten minden [*őnév*]-e is, a híres-neves [*őnév*]-k; (iib) együtt minden [*őnév*], és Isten híres-neves [*őnév*]-ai; (iii) együtt, és Isten minden híres-neves [*őnév*]-e; (iiib) és a(z) [*jelző*] Isten minden híres-neves [*őnév*]-a.
- 34 A részleteket lásd *DAGM* 194 és Cosgrove 2011, 17–23. Hunt javaslatára ( $\pi\rho\upsilon\tau\alpha\nu[\eta]\omega$ ) helyett West:  $\omicron\upsilon$   $\tau\alpha\nu$   $\eta\omega$  (*DAGM* 191), bár a papiruszról készült nagy felbontású kép kinagyítva sem igazolja Pöhlmann–West megállapítását (szerintük az *ypsilon* és az *alpha* között, valamint a *nū* és az *éta* között szóköz van, nem betűköz). A *nū* és az *omega* közötti hely – összevetve a papiruszon a többi betű-, illetve szóközzel – sokkal inkább betűköznek látszik, mint szóköznek. Ha a  $\tau\alpha\nu$  önálló szó (névelő), akkor a dór dialektus használatát (amire a szövegben ez lenne az egyetlen példa) a jóval későbbi Synesios-párhuzammal indokolni erősen kétségesnek tűnik. Amire nem tér ki sem Pöhlmann–West (*DAGM*), sem Cosgrove: a *nū* és az *omega* közötti betű kicsit sem hasonlít a papiruszon olvasható többi *éta*hoz.
- 35 Ráadásul mindkét három szótagos szóra ( $\sigma\upsilon\gamma\alpha\tau\omega$ ,  $\upsilon\mu\omicron\nu\omicron\nu\tau\omega\nu$ ) ugyanazt a három hangos dallamfrázist énekelték, vö. Cosgrove 2011, 19.
- 36 Bővebben lásd Cosgrove 2011, 19–23. A plur. neutr. alany mellett a plur. állítmányt a csillagok megszemélyesítésével magyarázza.
- 37 Ha történetesen az ének a hiányzó részben a csillagok *choros*ára kívánt utalni (például: szünjön a táncuk), akkor a Cosgrove által bemutatott ókeresztény teológiai hatások és kapcsolatok (2011, 44–49) sora bővíthető egy az 1. századi Szent Ignációl (*Eph.* 4.1) származó zenei metaforával: „Az epehuzásokat a presbiterek és a püspök közötti összhangra buzdítja, hiszen olyanok ók, mint a jól hangolt kithara, a gyülekezet tagjai pedig mintegy »kórust« alkotnak (*choros*), és szeretetük által Isten »hangnemében« »uniszónóban« énekelnek az Atyának” (Heidl 2019, 158–159). A zenei metafora értelmezéséről és későbbi párhuzamairól lásd Schoedel 1985, 51–53. A görög–római vallás isten-epifániáját kísérő csend (lásd lejjebb) és a talán gnosztikus tanokból merítő keresztény csend közötti kapcsolatot esetleg erősítheti, hogy Szent Ignác több helyen ír a levelekben Isten csendjéről és a püspök csendjéről, lásd Schoedel 1985, *passim*.
- 38 *DAGM* 193; vö. [Aesch.] *PV* 88 ( $\tau\alpha\chi\upsilon\pi\tau\epsilon\rho\iota$   $\pi\nu\omicron\alpha\iota$ ,  $\pi\omicron\tau\alpha\mu\omega\nu$   $\tau\epsilon$   $\pi\eta\gamma\alpha\iota$ ). A sor részletes konjektúra-története: Cosgrove 2011, 23–25.
- 39 1 Ep. Tim. 6.17 ( $\theta\epsilon\omega$   $\tau\omega$   $\pi\alpha\rho\epsilon\chi\omicron\nu\tau\iota$   $\eta\mu\iota\nu$   $\pi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha$ ); Clem. Al. *Strom.* 7.7.43.2 (vö. 7.7.36.4); Origen. *De orat.* 2.331; Martyr. S. Ignatii 7.3 ( $\upsilon\mu\eta\sigma\alpha\nu\tau\epsilon\varsigma$   $\tau\omicron\nu$   $\theta\epsilon\acute{\omicron}\nu$ ,  $\tau\omicron\nu$   $\delta\omicron\tau\eta\rho\alpha$   $\tau\omega\nu$   $\alpha\gamma\alpha\theta\omega\nu$ ); ill. Hom. *Od.* 8.325 ( $\theta\epsilon\omicron\iota$ ,  $\delta\omicron\tau\eta\rho\epsilon\varsigma$   $\acute{\epsilon}\alpha\omega\nu$ , vö. Hom. *Il.* 24.528); Callim. *Hymn.* 1.91 ( $\chi\alpha\iota\rho\epsilon$   $\mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha$ ,  $\text{Kronid}\eta$   $\pi\alpha\nu\eta\pi\epsilon\rho\tau\alpha\tau\epsilon$ ,  $\delta\omega\tau\omicron\rho$   $\acute{\epsilon}\alpha\omega\nu$ ,  $\delta\omega\tau\omicron\rho$   $\acute{\alpha}\pi\eta\mu\omicron\nu\eta\varsigma$ ).
- 40 Minderről lásd Cosgrove kitűnő 3–4. fejezetét (2011, 37–81), ahol tekintélyes mennyiségű ókeresztény szöveganyaggal összevetve tárgyalja a himnusz által felvetett teológiai, doxológiai és himnológiai kérdéseket.
- 41 „Musically speaking the hymn stands squarely in the Greek tradition. We have seen that the same is true to a significant extent of the poetic flesh that clothes the Christian bones.” (West 1992b, 54.)
- 42 Dodds 1960, 213 (Eduard Fraenkelre hivatkozva).
- 43 Az apollóni *musiké* és a dionysosi *thiasos* keveredik a darabbeli Szolga szavaiban: mivel Agathón „költetni készül”, íme, meg is jelent már odabent a házban a Múzsák *thiasosa* (ekkor a *thiasos* szó már valószínűleg dionysosi jelentésérzetet kelt, vagyis Múzsák a *mainasok* társaiként idéződnék fel).
- 44 Himnusz és paian szoros kapcsolatáról lásd Furley–Bremer 2001, I. 84–91; Rutherford 2001, 7, 114–15, 127–130; Lightfoot 2018.
- 45 Πά[ς δὲ γ]άθησε πόλος οὐράνιος [...] | νῆνέμους δ' ἔσχεν αἰθῆρ ἀε[λλῶν ταχυπετ]εῖς [δρό]μους, | λῆξε δὲ βαρυβρόμων Νη[ρέως ζαμενὲς ο]ἶδμ' | ἡδὲ μέγας Ὠκεανός, ὃς πέριξ [γᾶν ὑγραῖς ἀγ]

- κάλας ἀμπέχει (CA 149–150). Vö. a Porphyrios által idézett késő császárkori Apollón-himnusz 6–7. sorával (ἴστατο μὲν γὰρ, ἴστατο δ' ἄηρ, πάγνυτο νῶσος, πάγνυτο κῦμα = Heitsch 168, no. 51). A mozdulatlanra váló föld és tenger motívuma Apollón születésének mítoszában természetesen kapcsolódik össze a mozzanattal, amely szerint Délol Apollón születésekor nyerte el fix helyét a tengerben. Vö. Furley–Bremer 2001, II. 96
- 46 Mesomédés 2. töredék. Εὐφραμεῖτω πᾶς αἰθῆρ, | γῆ καὶ πόντος καὶ πνοιαί, | οὐρα, τέμπεα σιγάτω, | ἦχοι φθόγγοι τ' ὀρνίθων· | μέλλει γὰρ πορτ' ἡμᾶς βαίνειν | Φοῖβος ἀκερσεκόμας εὐχαίτας. A kéziratilag hagyományban (dallam nélkül) fennmaradt néhány sor valószínűleg *prooimion* a dallammal hagyományozódott Nap-himnuszhoz, lásd DAGM 112 (további irodalommal). Szintén 2. századi példa a Lukianos neve alatt fennmaradt tragédia-paródiából, amikor a Kar bejelenti Podagra istennő epifániáját: „Csitt! Levegő-ég, őrizz csöndet...!” (Luc. *Pod.* 129, ford. Kárpáthy Csilla). A motívumot megtaláljuk a *Corpus Hermeticum* XIII. dialógusában (Hermés Trismegistos és fia, Tat titkos hegyi párbeszéde) a Hermés által elénekelt titkos újjászületés-himnusz elején (*Corp. Herm.* 13.17–18, a himnusz, hasonlóan az oxyrhynchosi énekhez, az Eröket szólítja: „Nyiljatok meg, egek, álljtok meg, szelek!”), Hamvas Endre Ádám fordítása; a himnusz talán valamikor az 1–3. század között keletkezhetett, Grese [1979, viii] az 1. századra datálja, a datálás kérdéséről lásd még Hamvas 2020, 535–537: a 2. század után), továbbá varázspapiruszon (*PGM* III.198–204, VII.320ff).
- 47 Εὐφραμεῖτω | αἰθῆρ καὶ γᾶ· | στάτω πόντος, | στάτω δ' ἄηρ· | λήγετε πνοιαί | βαλιῶν ἀνέμων· | λήγετε ῥιπαὶ | γυρῶν ῥοθίων, | ποταμῶν πρῶχοαί, | κρανααὶ λιβάδες· | ἐχέτω σιγὰ | κόσμου λαγόνας, | ἱερευομένων | ἀγίων ὕμνων. Synesios *Hymn.* 1. 72–85 (Lacombrade)
- 48 A Mesomédés- és a Synesios-himnuszok közötti kapcsolatról: Lanna 2009.
- 49 Lásd DAGM (2001), azóta három zenei papiruszt publikáltak: *P.Oxy.* 69.4710, *P.Louvre* inv. E 10534, *P.Vat.Gr.7* (adatok: Martinelli 2020, 103).
- 50 Ebből nem következik, hogy Oxyrhynchosban írták a papiruszra a szöveget és/vagy a hanglejegyzést.
- 51 Semmilyen támpont nincs arra vonatkozóan, szólóban vagy kórusban, hangszerkísérettel vagy anélkül énekelték-e a himnuszt. A római korban keletkezett kották mind a vokális notáció jeleit használják, vagyis ebből a tényből semmi nem következik, ahogyan a szöveg többes szám első személyű alakjaiból sem. Cosgrove (2011, 166–168) a lehetőségeket sorolja, Pöhlmann (2016, 98–99) archaikus és klasszikus kori műfajkategóriákra hivatkozva „kizárásos alapon” javasolja a szólóéneket kitharakísérettel (nem meggyőző). Hagel (2009, 318) szerint, ha volt egyáltalán hangszerkíséret, akkor a húros jöhet szóba – hogy miért, nem indokolja meg –, jöllehet, teszi hozzá, a dallam hangkészlete meghaladja a felmerülő húros hangszerváltozatok hangterjedelmét.
- 52 Az egyes darabok *tonosait* lásd a DAGM no. 23–61-hez fűzött kommentárokban. A *tonos* meghatározását papiruszok esetében a töredékesség (és nem ritkán unikális hangjelek), kódexek esetében a szövegváltozatok nehezítik.
- 53 A görög hanglejegyzésben használt ritmusjelekről lásd: West 1992a, 266–269.
- 54 Martinelli 2009b, 367, 371.
- 55 „... ragyogás ... és csepp ... le nem aratott ... kibuggyant/lecsöppent ... daimónok” (ἀκτις ... καὶ σταγῶν ... ἀτρυγέτου ... ἔβλωσεν ... δαϊμόνων), vö. DAGM 186, illetve az *ed. pr.* (West): Apollónhoz? A Nílusoz? A papirusz időben az egyik legközlelebbi a *P.Oxy.* 1786-hoz, a megmaradt néhány szó akár keresztény gondolatkörbe is beilleszthető.
- 56 Vö. West 1992b, 48–54, illetve lásd feljebb.
- 57 Lásd pl. Luijndendijk 2008, 13–21; Frankfurter 2012. Az egyiptomi (elsősorban alexandriai) kereszténység 2–3. századi zenei életéhez csak szórványos (és kizárólag irodalmi, egyházatyáktól származó) adatokkal rendelkezünk, lásd Cosgrove 2011, 152–156.
- 58 Lásd lejjebb: 63 és 64. jegyzet.
- 59 Lásd feljebb a 4. jegyzetet.
- 60 *P.Oxy.* 74.5014 = TM 128320, vö. Tedeschi 2011, 77. Ibión Ammóniu: több falu neve tanúskodik az Ibis-kultusz népszerűségéről, lásd Whitehorn 1995, 3071.
- 61 Alston 2001, 63–64.
- 62 *P.Oxy.* 74.5015 = TM 128321, vö. Tedeschi 2011, 73.
- 63 Lásd pl. Blumell 2012, 52, Choat 2019, 455 („nothing more than a shared monotheistic phraseology”). A *theos* egyes számú alakja legfeljebb a 4. századtól lehet meghatározó.
- 64 A keresztény személyek azonosíthatóságáról, ennek kritériumairól az oxyrhynchosi dokumentumokban alapvető Blumell 2012, illetve Luijndendijk 2008, 31–78. Az írrok keresztény identitását felvető két „esettanulmány” (mindkettő a 3. század végéről): *P.Oxy.* 12.1592 (Luijndendijk 2008, 74–78) és *P.Mich.* III 214–221 (Blumell 2012, 24–25).
- 65 *P.Oxy.* 34.2721 = TM 16593 ( dátum: 234).
- 66 *P.Oxy.* 74.5016 = TM 128322, vö. Tedeschi 2011, 81 (rövid összefoglalása).
- 67 A fizetett női munkákról és zenészekről lásd pl. Rowlandson 1998, 247, 277–278 (a két dokumentum nem Oxyrhynchosból való).
- 68 Whitehorn 1995 kb. 50 különböző ünnepet sorol fel.
- 69 *Ed. pr.* Cockle 1975. *P.Oxy.* 79.5203 = MP3 01748.100 = TM 100190. Vö. *TrGF* vol. V 1103–4. A különböző források alapján névvel azonosítható oxyrhynchosi zenészek listája: Aspiotes 2006, 486, vö. *P.Oxy.* 22.2338 (289 utáni versenyeken). Oxyrhynchosban valószínűsíthető zenés drámai előadások: Gammacurta 2006, az oxyrhynchosi valószínűleg különlegesen nagy befogadóképességű és méretű *theatron*ról Bailey 2007, az itt rendezett előadásokról lásd pl. Turner 1952, 81–83; Alston 2002, 268.
- 70 Számos forrás alapján kitűnő szakirodalom tárgyalja ezeket a szakmai szerveződések, létrejöttük okait, társadalmi, kulturális, gazdasági funkcióikat, privilégiumaikat, belső szervezetüket, tisztségviselőiket, működésüket, lásd pl. Pickard-Cambridge 1968, 279–321; Le Guen 2001; Aneziri 2003. Az egyesületekben képviselt szakmákról lásd Aneziri 2003, 203–218, 425–429 (3. táblázat: 27 előadóművészeti szakma megnevezésével, a jelmez- és díszletkészítőt leszámítva az összes többi egészében vagy részben zenei tevékenység: komponálás és/vagy ének és/vagy hangszerjáték és/vagy tánc, indokolt tehát a *musicoi* gyűjtőnév).
- 71 A másik három az athéni, az isthmosi-nemeai és az ión-helléspon-tosi. (A feljebb említett delphoi Apollón-paiant például *Dionysos technitéseinek* athéni egyesülete helyezte el az Athéniek kincsesházának falán, minden bizonnyal önreprezentációs céllal.)
- 72 Johnson (2000b, 25) egy démotikus papirusz hátoldalára írt instrumentális notációs töredék kapcsán: „[I]t would not be a surprise to find a musician [who wrote the score] with one foot in the Egyptian, and the other in the Greek community – the worldwide« musical guilds of the Roman era remained ‘Greek’ despite increased localization in the eastern Mediterranean and Egypt.”
- 73 *Lampra kai lamprotata polis*: a címet Aurelianus császár adományozta 272-ben, a cím első előfordulása ebben a formában: *P.Oxy.* 10.1264, vö. Turner 1952, 78.
- 74 TM 16348, lásd Frisch 1986, 16–43 (az több iratból álló akta szerkezetének részletes ismertetésével), több ilyen papirusz ismert a 3. század végéről Oxyrhynchosból: *P.Oxy.* 27.2475–7 = TM 17009–11; *P.Oxy.Hels.* 25 = TM 15809; *P.Oxy.* 31.2610 = TM 30441. Vö. Frisch 1986 (No. 1–5); Judge 2002 (a dionysosi és egyházi *synodosok* működésének párhuzamaival), illetve a Ph. Harland által gondozott adatbázisban (<http://philipharland.com/greco-roman-associations/>) a 31527-es azonosítóra keresve.

- 75 Egyebek mellett különféle adók, köz- és katonai szolgálat alóli mentesség, tiszteleti hely ünnepi rendezvényeken, részletesen lásd Remijsen 2014, 199–204.
- 76 A Nagy Synodos és a helyi fiálék közötti kommunikáció irányáról lásd Rigsby 2016, meggyőző érvekkel amellet, hogy a típus-dokumentum nem a központ leirata a végeknek, ahogyan addig számoltartották, hanem éppen fordítva: a globális egyesület helyi részlege értesíti a központot (és ennek másolatát iktatták az aktához).
- 77 *P.Oslo* III 85, lásd Frisch 1986, 136–143.
- 78 *P.Oxy.* 79.5208 = TM 381933. A papiruszról, a központi *synodos* és a provinciákban működő részlegek kapcsolatáról Rigsby 2016.
- 79 A császárkori egyiptomi, ezen belül oxyrhynchosi versenyzétkokról lásd Remijsen 2014.
- 80 Ha egy (nem pythagoreus) zeneelméleti szöveg szerzője ismeretlen, már-már automatikusan merül fel Aristoxenos neve (Kr. e. 3. sz.), vö. mindkét *editio princeps*ben: Grenfell–Hunt 1904 = *P.Oxy.* IV, Haslam 1986 = *P.Oxy.* LIII, ám erre nincs semmi bizonyíték.
- 81 A kivétel talán a kyrénéi Ptolemais, lásd lejjebb. (A zeneelméleti kézikönyvekben, az *encheiridion*okban, mint pl. Nikomachosé, a fő szempont, hogy az alapfogalmakat tekintse át, egyszerűen és tömören, de ez nem azonos a zeneelmélet gyakorlati megközelítésével.)
- 82 *P.Oxy.* 53.3706 = TM 59309 = MP<sup>3</sup> 02442.110, lásd Barker 1994. A *melopoia* jelentése kb. 'a dallamkomponálás elméleti és gyakorlati kérdései'. A töredékben egy bizonyos tetrachordváltáson (*synaphé* vs. *diazexis* – a fogalmak magyarázatát lásd Ritoók 1982, 547–559) keresztül történő dallamvezetési mód kerül szóba.
- 83 *P.Oxy.* 4.667 = TM 59311 = MP<sup>3</sup> 02442.100, lásd Meriani 1988.
- 84 Lásd pl. az *Ókor* Paideia tematikus számában Criore 2013, illetve Criore 2005.
- 85 Porph. *in Ptol. Harm.* 22.23, 23.24, 25.3 (Düring). Ptolemais valamikor a Kr. e. 1 és Kr. u. 3. század között élt.
- 86 Lásd Raffa 2020, 2016, xviii, Barker 2015, 33ff, 44, aki szerint a Porphyrios azokra a muzsikusk előadókra és zenetanárookra utal, amikor „mai aristoxenianusokról” ír, akik nem szánják rá magukat zeneelméleti tankönyvek írására.
- 87 *P.Oxy.* 50.3555 = TM 24921.
- 88 Lásd Burnet 2003, 216–217.
- 89 Ez az egyetlen utalás női *paidagógos*ra: Criore 2013 [2001], 47, 9. jegyzet.
- 90 Raffa 2020, 318. A római kori előkelő (görögül beszélő) asztali társaságokban *illett* zenei témákról társalogni (Athénaios 4 és 14; Plut. *Quaest. conv.*, *Non posse suav.* 1096). Nikomachos zeneelméleti gyorstalpaló tankönyvecskéjét (*Encheiridion*) tanítványának, egy feltehetően előkelő hölgynek írta.
- 91 Vö. Cosgrove 2011, 144–155.
- 92 A gondolatmenet hipotetikus pontja: a himnusz muzsikusa helyben kapott zenei képzést. Zeneelméleti oktatásra adat: lásd feljebb. Az oxyrhynchosi oktatásról lásd Criore 2001, 15–44, 2013.
- 93 Lásd Parson 2007, 264 (a példák nem Oxyrhynchosból valók).
- 94 Az irodalmi papiruszok kb. 75%-a a 2–3. században készült (Alston 2002, 268–269), az „irodalmi papiruszok” kategóriáján belül a 2–3. századi keresztény – újszövetségi, apokrif és egyéb keresztény irodalmi – szövegeket tartalmazó papiruszokat lásd: Blumell–Wayment 2015. A 3. századi keresztényüldözésekről röviden Choat 2019, 458–460, oxyrhynchosi hatásokról: Cosgrove 2011, 134–137 (további irodalommal).
- 95 Marrou 1964, 451–471.
- 96 Luijndendijk 2008, 27. *Χριστιανοὶ γὰρ οὐτε γῆ οὐτε φωνῆ οὐτε ἔσθεσι διακεκριμένοι τῶν λοιπῶν εἰσιν ἀνθρώπων.* (*Epist. ad Diogn.* 5.1 Marrou).
- 97 Lásd Judge 2010 a Kr. u. 324 előtti korszakra vonatkozó módszertani bizonytalanságokról. Oxyrhynchos város és a nomosz lakosságáról a különféle becsléseket áttekinti: Blumell 2012, 2, 9. jegyzet.
- 98 *P.Oxy.* 1.43V. A 4. század utolsó éveire lesz Oxyrhynchos azzá a keresztény „centrummá”, amelyre a *Historia Monachorum in Aegypto* ismeretlen szerzője majd 395-ben rácsodálkozik (5.1–7).
- 99 Legutóbb az *Ókorban* a vallási piac-modell szakirodalmáról (pro és kontra) lásd: Lindner 2019, 32, 21. jegyzet. Speciálisan Oxyrhynchosról: Whitehorne 1995, 3055 („A veritable supermarket of Gods and Goddesses”).
- 100 Elsner 2003, 127.
- 101 Wolff 2004, 439.

## Bibliográfia

### Rövidítések

- TM: Trismegistos adatbázis (trismegistos.org).
- MP<sup>3</sup>: Mertens-Pack 3 = *Catalogue des papyrus littéraires grecs et latins*. R. A. Pack 1965<sup>2</sup>. *Index of Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt* (Ann Arbor) digitális 3. kiadása, jelenleg elérhető innen: <http://web.philo.ulg.ac.be/cedopal/en/>.
- DAGM: E. Pöhlmann – M. L. West 2001. *Documents of Ancient Greek Music*. Oxford.
- TrGF: B. Snell – R. Kannicht (szerk.) 1997–2004. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. 5 vols. Göttingen.
- PGM: D. Page (szerk.) 1962. *Poetae Melici Graeci*. Oxford.

### Szakirodalom

- Alston, R. 2002. *The City in Roman and Byzantine Egypt*. London – New York.
- Aneziri, S. 2003. *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft*. Stuttgart.
- Aspiotes, N. 2006. *Prosopographia musica Graeca*. Berlin.
- Bailey, D. M. 2007. „The Great Theatre”: A. K. Bowman et al. (szerk.): *Oxyrhynchus. A City and its Texts*. London, 70–90.
- Barker, A. 1994. „An Oxyrhynchus Fragment on Harmonic Theory”: *CQ* 44, 75–84.
- Barker, A. 2015. *Porphyry's Commentary on Ptolemy's Harmonics. A Greek Text and Annotated Translation*. Cambridge.
- Blumell, L. H. 2012. *Lettered Christians. Christians, Letters, and Late Antique Oxyrhynchus*. Leiden–Boston.
- Blumell, L. H. – Wayment, Th. A. 2015. *Christian Oxyrhynchus. Texts, Documents, and Sources*. Waco, Texas.
- Burnet, R. 2003. *L'Égypte ancienne à travers les papyrus. Vie quotidienne*. Paris.
- Choat, M. 2019. „Egypt's Role in the Rise of Christianity, Monasticism, and Regional Schisms”: K. Vandorpe (szerk.): *A Companion to Graeco-Roman and Late Antique Egypt*. Hoboken, NJ, 449–471.
- Cockle 1975. „The Odes of Epagathus the Choral Flautist. Some Documentary Evidence for Dramatic Representation in Roman Egypt”: *Proceedings of the XIV International Congress of Papyrologists, Oxford, 24–31 July 1974. Graeco-Roman Memoirs, No. 61*. London, 59–66.
- Cosgrove, C. H. 2011. *An Ancient Christian Hymn with Musical Notation. Papyrus Oxyrhynchus 1786: Text and Commentary*. Tübingen.
- Criore, R. 2001. *Gymnastics of the Mind. Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*. Princeton, NJ.
- Criore, R. 2011. „Education in the Papyri”: R. S. Bagnall (szerk.): *The Oxford Handbook of Papyrology*. Oxford, 320–337.

- Cribiore, R. 2013 [2001]. „Görög nyelvű oktatás a hellénisztikus és római kori Egyiptomban: a tanárok és köteleiségeik” (ford. Kelenhegyi A.): *Ókor* 12/4, 3–16.
- Dodds, E. R. 1960. *Euripides: Bacchae*. Oxford.
- Elsner, J. 2003. „Archaeologies and Agendas. Reflections on Late Ancient Jewish Art and Early Christian Source”: *JRS* 93, 114–128.
- Epp, E. J. 1997. „The New Testament Papyri at Oxyrhynchus in their Social and Intellectual Context”: W. L. Petersen – J. S. Vos – H. J. de Jonge (szerk.): *Sayings of Jesus: Canonical and Non-canonical. Essays in Honour of Tjitze Baarda*. Leiden – New York – Köln, 47–68.
- Epp, E. J. 2004. „The Oxyrhynchus New Testament Papyri: ‘Not without Honor except in Their Hometown?’”: *JBL* 123, 5–55.
- Epp, E. J. 2007. „New Testament Papyri and the Transmission of the New Testament”: A. K. Bowman et al. (szerk.): *Oxyrhynchus. A City and its Texts*. London, 315–331.
- Foley, E. 2009. *The Music of Pre-Constantinian Christianity*. Piscataway, NJ.
- Frankfurter, D. 2012. „Religious Practice and Piety”: C. Riggs (szerk.): *The Oxford Handbook of Roman Egypt*. Oxford, 319–336.
- Frisch, P. 1986. *Zehn agonistische Papyri*. Wiesbaden.
- Furley, W. D. – Bremer, J. M. 2001. *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*. I–II. Tübingen.
- Gammacurta, T. 2006. *Papirologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papirologica*. Alessandria.
- Gampel, A. 2012. „Papyrological Evidence of Musical Notation from the 6th to the 8th Centuries”: *Musica Disciplina* 57, 5–50.
- Grese, W. C. 1979. *Corpus Hermeticum XIII and Early Christian Literature*. Leiden.
- Hagel, S. 2010. *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge.
- Hamvas E. Á. 2020. „Hermetika, ezotéria, okkult filozófia”: Kárpáti G. Cs. (szerk.): *Hermész Triszmegisztoz bölcsessége. Corpus Hermeticum, Asclepius, Liber Hermetis*. Budapest, 533–576.
- Heidl Gy. 2019. *Szárak kavics*. Budapest.
- Huys, M. 1993. „P.Oxy. LIII 3705: A Line from Menander’s *Periceirromene* with Musical Notation”: *ZPE* 99, 29–32.
- Johnson, W. A. 2000a. „New Evidence from a Greek Papyrus with Musical Notation”: *JHS* 120, 57–85.
- Johnson, W. A. 2000b. „New Instrumental Music from Graeco-Roman Egypt”: *BASP* 37, 17–36.
- Johnson, W. A. 2011. „The Ancient Book”: R. S. Bagnall (szerk.): *The Oxford Handbook of Papyrology*. Oxford, 256–281.
- Judge, E. A. 2002. „The Ecumenical Synod of Dionysiac Artists”: S. R. Llewelyn (szerk.): *A Review of the Greek Inscriptions and Papyri Published in 1986–87*. Grand Rapids, MI – Cambridge, 67–68.
- Judge, E. A. 2010. „The Puzzle of Christian Presence in Egypt Before Constantine”: E. A. Judge: *Jerusalem and Athens. Cultural Transformation in Late Antiquity. Essays Selected and Edited by A. Nobbs*. Tübingen, 140–155.
- Kárpáti A. 2014. *Műzsák ellenfényben. A régi görög újjzene: vázakép, popkultúra, politika*. Budapest.
- Kotlínska-Toma, A. 2015. *Hellenistic Tragedy. Texts, Translations and a Critical Survey*. London–New York.
- Lanna, S. 2009. „Sinesio e Mesomede: continuità di ritmi, significanti e significati tra religiosità orfico-pagana e neoplatonico-cristiana”: *SemRom* 12, 95–113.
- LeGuen, B. 2001. *Les Associations de Technites dionysiaques à l’époque hellénistique*. 2 vols. Nancy–Paris.
- Lightfoot, J. L. 2018. „Callimachus, Hymn 2 and the Genre of Paeon”: *Aitia* 8.1 (online: <https://journals.openedition.org/aitia/2156>).
- Lindner Gy. 2019. „Tradíció, folytonosság, újítás. A kyméi Isis-aretalógia és a hellénisztikus kori vallásosság”: *Ókor* 18/3, 21–35.
- Luijendijk, M. 2008. *Greetings in the Lord. Early Christians and the Oxyrhynchus Papyri*. Cambridge, MA.
- Marrou, H-I. 1964. *Histoire de l’éducation dans l’Antiquité. I. Le monde grec*. Paris.
- Martinelli, M. C. 2009a. „Appendice. Documenti musicali antichi con sezioni musicate contigue a sezioni senza note”: M. C. Martinelli (szerk.): *La Musa dimenticata: Aspetti dell’esperienza musicale greca in età ellenistica*. Pisa, 293–302.
- Martinelli, M. C. 2009b. „Appendice. Segni di separazione usati in documenti musicali antichi”: uő (szerk.): *La Musa dimenticata: Aspetti dell’esperienza musicale greca in età ellenistica*. Pisa, 355–381.
- Martinelli, M. C. 2020. „Documenting Music”: T. A. C. Lynch – E. Rocconi (szerk.): *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken, NJ, 103–116.
- Meriani, A. 1988. „POxy 667: manuale di teoria musicale”: A Braccacci et al. (szerk.): *Aristoxenica, Menandrea, Fragmenta philosophica*. Firenze, 31–45.
- Nongbri 2011. „Grenfell and Hunt on the Dates of Early Christian Codices. Setting the Record Straight”: *BASP* 48, 149–162.
- Parsons, P. 2007. *The City of the Sharp-Nosed Fish. The Lives of the Greeks in Roman Egypt*. London.
- Pernigotti, C. 2009. „I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica”: M. C. Martinelli (szerk.): *La Musa dimenticata: Aspetti dell’esperienza musicale greca in età ellenistica*. Pisa, 303–316.
- Pickard-Cambridge, A. 1968. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2nd ed. rev. by J. Gould and D. M. Lewis. Oxford.
- Pöhlmann, E. 1970. *Dankmäler altgriechischer Musik*. Nürnberg.
- Pöhlmann, E. 2016. „The Hymnus on the Holy Trinity from Oxyrhynchus (POxy 1786) and its Environments”: L. Bravi – L. Lomiento – A. Meriani – G. Pace (szerk.): *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*. Pisa–Roma, 85–102.
- Pöhlmann, E. 2020. „Ambrosian Hymns. Evidence for Roman Music of Late Antiquity?”: E. Pöhlmann: *Ancient Music in Antiquity and Beyond. Collected Essays (2009–2019)*. Berlin–Boston, 111–126.
- Raffa, M. 2016. *Claudio Tolomeo, Armonica. Con il Commentario di Porfirio*. Milano.
- Raffa, M. 2020. „Music in Greek and Roman Education”: T. A. C. Lynch – E. Rocconi (szerk.): *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken, NJ, 311–322.
- Remijsen, S. 2014. „Games, Competitors, and Performers in Roman Egypt”: *The Oxyrhynchus Papyri* vol. LXXIX, 190–206.
- Rigsby, K. J. 2016. „Agonistic Papyri”: *ZPE* 200, 398–400.
- Ritók Zs. 1982. *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. Budapest.
- Rowlandson, J. 1998. *Women and society in Greek and Roman Egypt. A Sourcebook*. Cambridge.
- Rutherford, I. 2001. *Pindar’s Paean. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford.
- Schoedel, W. R. 1985. *Ignatius of Antioch. A Commentary on the Letters of Ignatius of Antioch*. Philadelphia.
- T. Mihálykó Á. 2019. *The Christian Liturgical Papyri: An Introduction*. Tübingen.
- Tedeschi, G. 2011. *Intrattenimenti e spettacoli nell’Egitto ellenistico-romano*. Trieste.
- Turner, E. 1952. „Roman Oxyrhynchus”: *JEA* 38, 78–93.
- Turner 2007 [1983]. „The Graeco-Roman Branch of the Egypt Exploration Society”: A. K. Bowman et al. (szerk.): *Oxyrhynchus. A City and its Texts*. London, 17–26.
- West, M. L. 1982. *Greek Metre*. Oxford.
- West, M. L. 1992a. *Ancient Greek Music*. Oxford.
- West, M. L. 1992b. „Analecta Musica”: *ZPE* 92, 1–54.
- Whitehorn, J. 1995. „The Pagan Cults of Roman Oxyrhynchus”: *ANRW* 2.18.5, 3050–3091.
- Wille, G. 1967. *Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*.
- Wolff, C. 2004. *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. Budapest.