

EMBERHALÁSZ

HIT • MŰVÉSZET • TÁRSADALOM

„Támaszkodjatok bátran a levegőre”

I. évfolyam 1. szám, 1992 december

De „ki látott skatulyába
zárt üstököst?” S ki néz
elfogulatlanul kora
titkos, oly ritkán
gyanútlan tekintetébe?
S ha megpillantja is az
időtlenség szemét,
az hogyan néz vissza rá?
És immár mi dalt dalol?
(Szabados György,
23. oldal)

Pilinszky maga is ott van
a partra húzott, vergődő,
egymást sebző,
egymástól sebesülő
halak között, sőt az
olvasót is úgy szólítja
meg, mint aki nemcsak
szemlélője ennek
a látványnak, hanem
magára kell ismernie
a versben.
(Jelenits István,
46. oldal)

Egy nagy darab rendőr
bukkant fel a
narancsfényű
ködlámpák alatt,
megnyugtatta az autóst,
megnyugtatótt
bennünket, aztán
tisztelgett, sétált tovább.
„Ebből egyet
hazavinnék – intett utána
Tamási. – Mintának.”
(Ottlík Géza,
48. oldal)

Össze ne tesszük
a reformokat
a reformációval!
A reformok
a körülményeket
igyekeznek
megváltoztatni,
Isten azonban magát
az embert teszi újjá.
(Cseri Kálmán,
68. oldal)

távolodhat el soha. S nincsen kitüntetett szisztéma, ami ne részrendszer, ne részszabály volna. A teljességhez kötő, méltó Rend pedig bennünk – „szisztémák” nélkül – áttetszően és készen áll.

Azt állítja tehát, hogy a zene akusztikus és pszichikus törvényekbe ágyazott, magától értetődő kozmikus megnyilvánulás, amely adott készleten, egy megnyilatkozó belső Renden, a bennünk és általunk is megszólalni vágyó Mindenség emberi teljességén alapul, abból árad és abban él. Révületek és bizonyosságok, élmények és képzetek intim alakzatkészletében, a végtelen személyesség testetlen rendjében, amely csak másodlagosan, felszínesen rendszerszerű, de lényegében mindig improvizatív. Út ez, egyfajta Tao. Élő és meditatív, belső közegű zeneiség, amely a lélek kedélyéből és a szellem pillantásából fakad, s amely a zenét mint kozmikus, otthonos hangot közvetlenül, személyesen, és elemi formákon lobogtatja fel, így éltet, be így avat. Költészet, a lélek terepe. Lételeme ezért a mindent éltető szabadság. A szabadság, amely ennek a természetes, nagyszabású rendnek a kibontakozása, és nem az összeomlás szabadossága, és a szisztémák, a „rendszerek” merev konstrukciója sem. A mindenséget magában hordó, ahhoz felnőni képes ember zenéje, amely kiműveli emberét – az improvizativitás a nagy kultúrák isteni melegágya.

Ezt a tágas intimitást meg kell találni, ehhez föl kell nőni, ezt meg kell őrizni, és mint mentalitást ki kell művelni magunkban. Az agy jobb féltékéből, közvetlenül. Miként azt a régiek tették. S amint azt világszerte ma is sok helyen kellő alázattal teszik. És a pedagógiája is szervesül már, követve a zenét, a tehetségekből feltámadt gyakorlatot.

Mi nem vagyunk készületlenek tehát erre a helyzetre.

Ilyen koncert Magyarországon 1962-ben hangzott el először, amit megdöbbenés, éles kritika és a kulturális periferiára történő konzekvens kiszorítás követett. A kor „szelleme” még a hamis nosztalgiai patternjeit

követelte, s azt követi jórészt ma is, és várhatóan még sokáig, érzelmeszedett, széles környezetünkben. Lelke rajta.

A 13 évvel később, 1975-ben megalakult Kassák Műhely azonban már ennek alapján, ebből a feltörő teljességszomjából született, ha sorsát hamarosan meg is pecsételte az érvényesülés türelmetlen óhajta, az értetlenség légüres tere, a hagyományosan öncélú, méltatlan gondolkodás. A Kassák Műhelyben azonban 1975 és 1978 között – meglehetősen szűk körben – már sok ilyen felejthetetlen koncert volt, és csupán most tudatosul az akkor fiatal muzsikuskban (Kovács Ferenc, Lőrinczky Attila, Körmendy Ferenc, Váczi Tamás, Tarkó Magda, Kálnay János, Babits Antal, Tréfás István, Szemző Tibor, Horváth Lajos, Vajda Sándor, Faragó Antal és mások), most tisztul le az a sok és akkor olyan nehezen megemészthetőnek tűnt tágasságélmény és lebegés, amit a hirtelen lerázott „rendszerek” alól a feltámadt kozmikus otthonosság éber bódulata, a lélek és a szellem szabadsága jelentett.

A régi, végtelenbe révülő nagy zenék élménye is ilyen lehetett, ilyen mindig friss és megemelő, az embert kozmikus méltóságába visszatevő. Mert a tradíció, értvén a világot és érezvén az embert, nélkülözni is tudta a szisztémákat.

Ez a zeneiség ma már Szipierától San Franciscóig él, szellemtelen körünkben szellemet hordoz, és alázatot követel, mert az ember időtlen és mély értékeiből fakad, azt éli, azt élteti, azt röpteti szét a felfeslő, mesterséges aurájú egeknek. Olyan hatalmas alakjai vannak, mint Cecil Taylor, John Coltrane, Anthony Braxton, vagy Archie Shepp, mind Derek Bailey, Barre Phillips, Albert Mangelsdorf, a Bauer fivérek, vagy Vlagyimir Csekszin. Mint Dresch Dudás Mihály, Maarten Altena és oly sokan, akiket csak ezután fog méltányolni a zenei világ.

Ez a zene mindeddig csöndesen, nehéz körülmények között, az iránymutató zenei „direktívák” korában mások által „nem hitelesítve” élt Magyar-

országon, és ma sem szervezkedik. Egyszerűen csak van, nem befolyásoltatva magát divatos eszközöktől és céloktól, elvárásoktól és „udvaroktól”. Van, és hat, mégis. Él pusztá ideákban és erőkel. Tudja jövőjét. Egyetlen élet sem aszerint eszmél, ahogyan láttak, és látni küldtek annak előtte. Különösen nem az olyan hatalmas változásokkal teli időkben, mint ez a mostani, ez a nemcsak egy, de már (és még) sok emberöltőt átívelő korszak, amelyben a változások az embert egész létében és összes vonatkozásában mélyen fölkararóan, sőt megrendítően érintik. Monumentális, évezredes léptékű most a változás. Minden, de minden végetér, miközben minden újjászületik. Minden, amit az emberi eszmélet az újabb időkben oly gondosan és látványosan elfércelt öncélúsága rendszerének. Ez omlik el immár kongó szobraival, s ez alól születik valami, a tarvágott lanka bozótosán. Valami örök és mégis egészen más.

A szisztémák csődje mögött ez áll, ez az általános, immár köznapi gond. A társadalmi észjárásba fült szellem, az élvetegségbe töppedt idő, a nagy tartozásokba csorbul, gögön szabott csoda. A kisajátítás kultusza, a méltatlan, a másodrendű. A nem „élesszemű”, a látó és nyitott, a teljesen nyitott, hanem a vak, az öncsaló értelem. A kényelmesen hazug. Az önmaga által leigázott.

Ez fojtotta meg a jó lelket: a szív eszméletét, a kozmikus – és lankasztja folytonosan szolgál-gondolatát. S ez törte be a hallást is és az istenes tágasságú fantáziát a kétkedő magány hang-vas-traverzeibe.

(E sorok írója mindazonáltal nincsen meggyőződve arról, hogy – ha a szisztémák nem is, de – a hagyományos mentalitás jelentéskörei végérvényesen elvesztek volna, sőt. És hisz bizonyos értékek romolhatatlanságában itt Európában is.)

De: „ki látott skatulyába zárt üstököszt?” S ki néz elfogulatlanul kora titkos, oly ritkán gyanútlan tekintetbe? S ha megpillantja is az idődenség szemét, az hogyan néz vissza rá? És immár mi dalt dalol?

(1988. február)

Vargyas Lajos

A MAGYAR ZENE ŐSTÖRTÉNETE

Bevezetés

Egy nép őstörténete alatt történelmének azt a szakaszát értjük, amelyet írott forrásokból nem lehet teljesen megismerni, s a rokon tudományok segítségére van szükség megrajzolásához. Ez a szakasz a magyarság esetében a honfoglalás előtti időszak. A magyar zene középkori történetére ugyan szintén nagymértékben vonatkozik a fenti meghatározás: az írott források hiánya. Mégsem tekinthetjük a középkort zenetörténeti szempontból őstörténetnek. Egyrészt azért, mert az államalapítás óta átvett zenei intézmények tovább élnek a késő századokig, ezekre vonatkozóan vannak is bő adataink; a zene maga is tovább él a későbbi írásos források idejéig, Európa hasonló zenéje pedig bőséges forrásanyagból ismeretes; másrészt ez akkor elvileg nálunk is már az írásos kultúra ideje, csak forrásaink elpusztultak (bár újabb fölfedezésekből egyre inkább szaporodnak). Legfőképpen pedig azért tanácsos a honfoglalást tenni az őstörténet határpontjának, mivel akkor vált elszigeteltté egy korábbi, alig ismert műveltség, s kezdődött meg fokozatos elhalása, ugyanakkor pedig evvel kezdődött meg a bekapcsolódás az európai zeneéletbe, ami azóta változatlanul tart máig. Zenénk őstörténete tehát a honfoglalásig tart, s kutatásának legfőbb célja megállapítani azt a zenei hagyományt, amelyet a honfoglalók hoztak magukkal Duna-medencei új hazájukba. Erre a hagyományra ma még egyedüli forrásunk mai élő népzene. Ebben kimutathatók olyan stílusrétegek, amelyek csakis keletről, a magyarság korábbi tartózkodása helyéről származhatnak. A zenei őstörténet egyetlen módszertani lehetősége ezeknek a rétegeknek pontos kielemezése, vagyis a tüzetes zenei összehasonlítás.

Természetesen szó sem lehet arról, hogy a honfoglalók teljes zenei műveltségét meg tudjuk határozni. Nyilvánvaló, hogy nem minden maradt fenn abból, amit magukkal hoztak. Különösen el kellett tűnnie az ideológiával kapcsolatos zenének: sámánénekek, bármilyen varázsos szertartással, áldozattal kapcsolatos énekek, mitológiai dalok tűnhettek el leghamarabb. De még az esetleg fennmaradt, fejletlenebb formákról is nehéz kimutatni eredetüket éppen egyszerűségük miatt, hiszen az összehasonlító kutatás a fejlett formákban tud igazán megbízható eredményeket felmutatni.

Biztos, hogy ha valamit kielemezhetünk a honfoglalók zenéjéből, az csak az akkori legfejlettebb jelenségek köréből való lehet, vagyis nagyobb dallammozgásban mutatkozó egyéni fordulatok, mással össze nem téveszthető szerkezetek.¹

A Volga-Káma-terület zenéje

Mint hogy az eddigi zenei őstörténeti eredmények² bizonyos nyelvrokon finnugor népekre vonatkoztak és bizonyos műveltségileg-történetileg rokon török-tatár népekre, valamint főleg egy bizonyos területre, melynek központja a Volga-könyök és a Káma vidéke, nekünk is erre a területre és népeire kell összpontosítani kutatásainkat. Azonban túl kell menni a párhuzamok megállapításán (illetve azok esetleges tagadásán), és ki kell terjeszkednünk az ottani népek egész zenéjére (amennyire az elérhető kiadványok alapján ez lehetséges), és az egyes népek sajátos és közös vonásainak, valamint különbségeinek összefüggéseiben kell értékelni a magyar megfelelőseket.

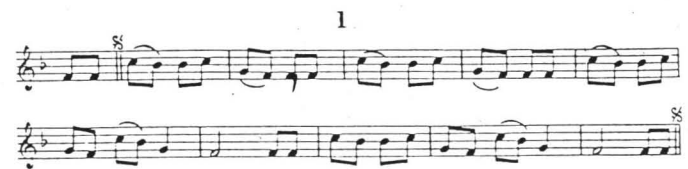
Legfeltűnőbb sajátása ennek az összefüggő zenei műveltségi területnek a nagyfokú összetettség. Rendkívül változatos hangnemi, formai sajátságok keveréke található benne: kis terjedelmű és nagyívű ötfokúság, szo-,do-,la-, sőt re-pentatónia is, félhangos ötfokúság, a diatóniának elemi és fejlett fokozatai, hiányos három-négy-fokú alakulatok, do-re-mi maggal megelégedő stílusok, ereszkedő és emelkedő-dombo-rú dallamépítkezés, kvint-, kvartváltás és annak különböző, részleges vagy átalakult formái, primitív motívumok ismételtetése, variálgatása és szigorú strófaszerkezet. Mindez azt mutatja, hogy itt többféle zenei stílus hatott egymásra, vagy többféle elágazó fejlődéssel kell számolnunk. Hogy jobban eligazodjunk ebben a sokféleségben, végig kell mennünk az ott élő népek anyagán egyenként.

A legjellegzetesebben mutatja ezeket az elemeket együtt a cseremiszi, a csuvas és részben a mordvin népzene.

Legjobban ismerhető a cseremiszeké összesen 1132 dallamból.³

Az anyag egy elenyésző kisebbségét leszámítva ötfokú. Ez az ötfokúság azonban rendkívül összetett. Mindenekelőtt van benne egy félhangos ötfokúság is, amely a nyelvterület északi felén igen elterjedt (Vikárnál 15,3%, a többiben 12%).

Emellett van a do- és a szo-ötfokúságnak egy szűkebb terjedelmű formája, amely az alapvető öt hangot tartalmazza egy szext terjedelemben. (Lásd pl. Kodály 1973, 32. Túl a vízen egy kosár cseremiszi megfelelőjét); elé nagy gyakorisággal találkozunk benne három- és négyfokú dalokkal, beleértve do-re-mi dallamot is (l. példa).⁴



A legnagyobb csoportot a kvintváltó dallamok alkotják. Ez a stílus azonban, mint az anyag földrajzi megoszlásából is kivehető, de Vikár gyűjtési tapasztalatai is tisztázták, csak egy szorosan körülhatárolható, szűkebb területen él, főleg a Volgán átnyúló cseremiszi területen, a csuvas határ szomszédságában.

Meg kell emlékezni egy sajátos dallamfajtáról, amely leginkább a nem kvintváltó területeken jelentkezik, párhuzamosan a félhangos ötfokúság elterjedésével, s amelyet Kodály és nyomában Vikár is kvintváltó típusnak nevez. Lényeges az, hogy az első sor végét alkotó motívum kerül a harmadik sor elejére, és a második sor eleje a harmadik végére: $a^1 + a^2 / b^1 + b^2 / a^2 + b^1 / a^2 + b^2 //$. Így tulajdonképpen eltolódik a helye a két motívumnak; szinte elbujtatják az ismétlést, ami a sorvégben volna legjobban kihangsúlyozva. Még fontosabb, hogy ebben a motívikus játékban igen nagy szerepet kap a kvartismétlés. Már legtöbbször a teljes sorok képlete is kimutatja ezt: A4BAB. Még inkább jelentkezik a motívumok belső elrendezésében. Sokszor az A-sor második motívuma már kvarttal mélyebben ismétli az elsőt, máskor a B-sor motívuma teszi ezt; sőt van eset, hogy az egész dal csak egyetlen motívumból áll (kisebb változtatásokkal), egyúttal kvarttal vagy kvinttel-kvarttal-szexttel-terccel mélyebben megismételve; csupán a második és negyedik sor záró motívuma azonos egy szinte kötelező, állandó ritmusban (2. példa):⁵



Példánk szerkezete A4BAB, azaz AA6-7-5A4A6-7-5, azaz $a^2 + a^5 / a^2 + b / a^5 + a^2 / a^2 + b /$, azaz $a^1 + a^2 / b^1 + b^2 / a^2 + b^1 / a^2 + b^1 / b^1 b^2 //$. Ennek a stílusnak további sajátosságairól még lesz szó. Továbbmenve a csuvasokhoz, Vikár terepmunkája kimutatta, hogy ott is csak a cseremiszekkel határos kb. 50 km átmérőjű északnyugati területen él a kvintváltó stílus (Vikár L. 1966.). Lachnál nem is találunk ilyet. Az ő gyűjteménye tehát a további, nagy csuvas területeket képviseli.⁵ Ez az anyag meglepően archaikus, és teljesen eltér attól a képtől, amit a török-mongol ereszkedő-ötfokú stílusról eddig vallottunk. Itt még a cseremiszeknél is nagyobb arányban találunk szext-terjedelmű szo- és do-ötfokú dalokat, vagyis az alapskálát a legszűkebb sorrendben.

Ugyancsak magasabb arányban találjuk a két-, három- és négyfokú dalokat: ezek teszik ki az anyagnak majdnem az ötödét. Pedig nem számítottam bele a do-re-mi trichord dallamokat. Előbukkan még itt is a félhangos ötfokúság, főleg fejedlen, kis hangkészletű darabokban, 3-4 fokú formában.

Túlteng általában a dúr jellegű ötfokúság. Hozzájárul ehhez a hiányos-diatonikus hangkészlet, amely nyilvánvalóan ötfokú dalok kiegészüléséből származik. A teljesen diatonikusak közt is sok belül marad a hexachord-terjedelmen. Ha mindazt a hiányos és teljes kis hangterjedelmű dalt összeadjuk, amelyek nem lépik túl a hat egymás melletti hang határait, akkor az anyag 60%-át kapjuk. (3-5. példa)⁶



A magyar népzene fejlődése a honfoglalásig

Visszatérve tehát a megállapíthatóan honfoglalás előtti zenei elemekre, az odatartozó magyar daltípusok a következő egymásutánba sorolhatók. Minden típusunk között legrégibb a kis sirató, amely a finnugor trichord-tetrachord motívumismételtetést fejlesztette tovább. Utána következik a nagy sirató, amelyet ugyanebből a típusból fejlesztettek ki.

Természetesen nem kell azt gondolni, hogy a legrégibb időkben is csak sirató szövegekre énekelték ezeket a típusokat. Nyilván ez volt akkor mindenféle műfajnak dallama, de biztos, hogy a hősénekeket is ezekre énekelték. Hiszen az osztjakok 5,4,2,1-es kadenciájú darabja is hősének. Tehát az a sok strofikus dal, amelyet a siratóból vezetünk le, már korai időkben is kiszakadhatott a siratószerű stílusból, csak a konzervatív sirató tovább tartotta fenn a stílus eredeti sajátosságait, kötetlenségét, strófatanságát, főleg prózai szövegének segítségével. Egy-két szabályosan ismétlődő kadenciájú obi-ugor ének láttán feltehetjük, hogy a szabályozódás már igen korán megindult. Ez azonban inkább csak a kadenciák sorrendjére és a sorok hosszának szélső határára terjedhetett ki. Föl kell tennünk nagyfokú változékonyságot és a szótag-szám erős ingadozását, amit még ötfokú dalaink keleti párjában is megtalálunk. A nagyobb arányú strofikus megszilárdulás inkább már a mai hazában ment végbe. (Ld. Vargyas 1952, IV. fejezetet.) De hogy olyan sok epikus szöveg tapad még

ma is a siratórokonság dallamaihoz (Vargyas 1950-53, 614. 6. jegyzet; Kodály-Vargyas 1921, 317. „Típusok, eredet” mutató 13. „Históriás ének és rokonai”; Dobszay 1973, III. fejezet; Szendrey-Dobszay-Vargyas 15. dallampélda, összeállította Dobszay; Dobszay kézirat), köztük 16-18.sz.-i históriás énekek, balladák, mindez azt bizonyítja, hogy ennek a dallamtípusnak kezdettől fogva máig megvolt a kapcsolata az epikával. Sőt, talán ki is mondhatjuk, látva a 16.sz. óta ismert epikáknak szinte kizárólagos kapcsolatát a sirató zenéjével, hogy a honfoglaló magyarok hősénekei zeneileg „ugor-magyarok” voltak, bármilyen döntő török pentaton hatás érte is előzőleg a magyar zenét általában. De a sok halottas ének, valamint az ellenkező véglet: a táncdallamok, amelyek a 18. századi dallamfölgjegyzésekben is oly nagy szerepet kaptak, azt is tanúsítják, hogy a siratórokonság a legkülönbözőbb műfajt és szövegkategoriat is kiszolgálta, s a zenei élet egész területén nagy szerepe volt. Mindez őrizi a diatonikus finnugor zene késői, csak nálunk kifejlesztett örökségét.

Minden ötfokú vagy eredetében ötfokú zene amit a magyar népzeneben ismerünk (beleértve az újabban megismert három-négyfokú ritkaságokat is), a magyarságnak és egy vagy két török nyelvű, belső-ázsiai (eredetű) népnek együttéléséből származik. Így dudánótáink stílusa (ami nálunk még vagy már diatonikus, vagy a szo- és la-pentatónia keveredése folytán utólag lett diatonikussá), mindenképpen már annak az ősi török hatásnak köszönhetette megszületését; továbbá mindenfajta ereszkedő (és ritkábban nem ereszkedő vonalú) ötfokú dallam; végül ezeknek a legkristályosabb formája, a kvintváltó ötfokú dallamok csoportja. Mindezt a magyarság már korábbi műveltségéből hozta magával az új hazába.

Ez pedig magas fejlődési színvonalra mutat az akkor Kelet- és Nyugat-Európa zenei viszonyai között, és megérteti, miért tudott a magyar nép azonnal, különösebb nehézség nélkül beilleszkedni a keresztény Európa zenei életébe; az ötfokú dallamkészlet egyúttal már népzenei hagyományunknak számbelileg is igen tekintélyes része, néprajzi, történeti, és esztétikai jelentőségét tekintve pedig annak legsúlyosabb rétege.

Lábjegyzet

1. Köszönetet mondok Bereczky János, Domokos Mária és Paksa Katalin munkatársaimnak segítségükért, amelyet néhány rokon népi dalgyűjtemény elemzésével nyújtottak munkámhoz: Gerd, K. (Bereczky), Mikusev, A. K. – Csisztalev, P. I. – (Rocsev, Ju. G.) II.-III. kötet, Szuraev-Korolev, G. és Szuraev-Korolev, G. – Kavtazskin, L. (Domokos M.) és Mikusev, A. K. – Csisztalev, P. I. I. kötet. (Paksa K.)

2. Bartók könyve (1924) függelékében közöl három cseremiszi dalt, amelynek kvintváltó-ötfokú stílusát magyar dallamokhoz hasonlítja (a XXI. lap 1. jegyzetében). Ugyanő összehasonlító tanulmánya zárószavában már leszögezi: „Az összefüggés a magyar anyag és a cseremiszi anyag közt kétségtelen.” Kodály 1937-ben már egy sor dallamegyezést mutat ki Volga-vidéki dallamok (cseremiszi, csuvas stb.) és magyar dalok közt, és egészen 1956-ig újabb párhuzamokkal egészíti ki. Szabolcsi B. (1934, 1935, 1936, 1938, 1940, 1950) Belső-Ázsiáig és Kináig terjesztette ki az ereszkedő, ötfokú dallamtípust.

területét. Egyúttal elkülönítette a török-mongol ötfokúság elterjedését a finnugor dúr pentachord területéről (1934). Újabban Vikár L.-Bereczky G. gyűjtései tisztázták a kvintváltás elterjedését; A jelen munka előkészületeként két ízben tartott vitautúléson tárgyaltuk meg az itt következő problémákat az érintett szakterületek kutatóinak közreműködésével. az akkor megtárgyalt kézirat teljesebb változatát közölte az Ethnographia 1980/1-2. száma. a jelen szöveg ennek rövidített változata.

3. Lach, R. 233 dal, Vasziljev, V.M. 1919, 311, uő. 1923. 167, Vikár L.-Bereczky G. 1971, 320 – a gyűjtött 813-ból kiválogatva –, Kulyssetov, D. 1971, 101. Nem számítottam bele a Néprajzi Múzeum hengerein lévő mintegy húsz dallamot Wichmanné gyűjtéséből, amely arányaiban is egyezik a többi gyűjtés típusaival, amelyből Bartók három dallamot közölt, Kodály pedig párhuzamai közt szintén hármat, s nem számítottam bele Koukaly, V. 196 dalát, minthogy sok benne a modern fejlemény dallamban, műfajban és szövegben egyaránt. De megvizsgáltam, és lényegében egyezik a többi gyűjtemény anyagával.

4. Kulyssetov, D. 1971, 158.

5. Kulyssetov, D. 1971, 88.

6. 206 dallam. tanulmányom megvitatása és lezárása után három évvel jelent meg Vikár, L.-Bereczky, G.: Chuvash Folksongs (Budapest 1979) munkája, amelyet már nem tudtam bedolgozni a szövegbe; de anyaga mindenben alátámasztja az itt megrajzolt képet. Átnéztem ezenkívül Makszimav, Sz.M. 1964. (320 dallam), uő. 1932. (208 dallam) és Fedarav, G. (146 dallam) gyűjteményét is, összesen 880 dallamot. Az utóbbiak Lachéhoz képest modernebb képet nyújtanak, későbbi fejlődési állapotot, illetve modernebb ízlésű válogatást árulnak el. Östörténeti szempontból tehát csakis a legrégiesebb Lach-anyag nyújt tanulságot az egykori állapotok kikövetkeztetésében.

(Magyarország zenei története I., Akadémiai Kiadó, Budapest 1988)