

7. A Szabados-trió

## Szabados György és az Adyton

„Mégis győztes, mégis új és magyar.”

Új és magyar. A magyar közgondolkodás, a szellemi és politikai mozgalmak ritkán voltak képesek és hajlandók a történelmi fejlődés és a sajátos nemzeti érdekek szerint egyszerre cselekedni. A „haza és haladás” ismert dilemmája ez, amit megtalálhatunk a művészetek területén is: magyarság és Európa, nemzeti hagyományok és korszellem, népi és urbánus kultúra összefüggésében gyakran került az és helyére *vagy*. De azért voltak – és vannak –, akik túl tudnak lépni e gáncsos kettősségen: úgy válnak európaivá, hogy magyarok maradnak, úgy tartoznak folyamatosan szűkebb kultúrkörünkbe, hogy a legfrissebb, legújabb, legkorszerűbb világkultúra eredményeit oltják a honi (sokszor) vadalanynya.

Erre gondoltam annak idején, mikor Szabados György első önálló nagylemeze, *Az esküvő* megjelent. A lemezről Gonda János írt rövid tanulmányt a *Mozgó Világ* 1975/1. számában *Free jazz – magyar folklórból* címmel. Oly lényegre törően foglalta össze Szabados zenéjének legfontosabb vonásait, hogy megállapításai a mai napig helytállóan bizonyultak. Most, hogy Szabados György második nagylemezét, az *Adyton*t megismerhettem, úgy látom, az igazi áttörés e felé az igen eredeti zenei világ felé *Az esküvő* volt. „Forradalmi” újszerűségéhez képest ez utóbbi kevesebb újdonsággal bír: új a szóló-zongorajáték vezető szerepe az egész darabban, a *Tánczene* címűben (milyen jó lett volna szólódarabot felvennie Szabadosnak!), és új a nagyobb apparátus foglalkoztatása a címadó *Adyton*ban. Mindenképpen figyelemre méltó viszont az az új irányba fordulás, melyet legszembetűnőbben ez utóbbi kompozíció középső részében hallhatunk.

Szabados állandóan, fáradhatatlanul járja az országot, s neve már fogalomná vált Nagykanizsától Debrecenig, az Egyetemi Színpad-

tól Győrig, sőt Pozsonytól Újvidékig. *Jelen van* kulturális életünkben. Ezzel szemben egészen az utóbbi időkig alig figyelt rá a „hivatalos” közvélemény, sajtó, kritika. A helyzet megváltozni látszik: amikor a világhírű amerikai alt szaxofonos, Anthony Braxton – az avantgarde jazz egyik legkimagaslóbb egyénisége – Magyarországon jártában együtt muzsikált Szabadossal, amikor ismét meghívást kapott Nyugat-Európába, ahol osztatlan sikert aratott, s a sajtó szuperlatívuszokban beszélt „a 20. század végének Bartók Bélájáról” (Joachim Kaupp: *Az emberi kreativitás forrása*, Main-Echo, 1983. május 31.), akkor itthon is Liszt-díjat kap, s kiadják második önálló lemezét.

Szabados legalább annyira előadóművész, mint amennyire zeneszerző. Egy személyben mindkettő: alkotó szellemű improvizátor. Rögtönzései originálisak. Az improvizációs gyakorlat, mely ebben a zenében kulcsfontosságú szerepet játszik, nyilvánvalóan a jazz hagyományából származik, de utal minden rögtönzésben élő zene-kultúrára is. A jazz – általában kissé pejoratív értelemben emlegetett – műfaja az idők folyamán olyan fejlődést és differenciálódást mutatott, hogy némely ága már *túlnőtt önmagán*, szétfeszítette régi értelemben vett kereteit. Idővel bizonyos alkotó muzsikuskok a műfaj olyan – addig alapvetőnek és meggingathatatlanak vélt – kategóriáit kérdőjelezték és tagadták meg, hogy az a furcsa helyzet alakult ki, hogy elfogytak a hagyományos jazz stíluskritériumai, és kibontakozott egy zene, valamiféle zene, melyet eredete és kontinuitása folytán avantgarde jazznek, modern jazznek, „New Thing”-nek, free jazznek neveztek, holott hangzásképeiben ez a muzsika gyakran közelebb állt a kortárs zenék némelyikéhez, mint a legtágabb értelemben vett jazzhez. Ez a stílári átörés – melyet annak idején látványosan „the October Revolution in Jazz”-nek tituláltak az amerikai jazzteoretikusok –, a free jazz korszaka az ötvenes évek végén jelentkezett Amerikában. Első neves képviselői: Sun Ra, Ornette Coleman, John Coltrane, Cecil Taylor. Szabados zenéje ezzel a vonulattal tart rokonságot, ennek *párhuzamos megjelenése is* egyúttal, s helyes értékeléséhez nem árt rámutatni a kínálkozó analógiákra sem.

Először 1964-ben jelentkezett a *Jazz-antológia* című lemezgyűjteményében a *B-A-C-H élményekkel*. Akkor Gonda János többek között a következőket írta az antológia előszavában: „A komponálás, hangszerelés ebben a stílusban egészen más síkra tevődik át: itt időtartamban, feszültségben, megnyugvásban kell gondolkodni s a kótírás helyébe a zenei folyamat grafikonszerű ábrázolása lép.” Le kell mondanunk arról, hogy az efféle zenékben a hagyományos értelemben vett „műveket” lássunk, „remekműveket” keressünk, még akkor is, ha a műfaj legkiválóbbjait hallgatjuk. Itt „minden másképp van”, másképp kell hallgatnunk, és másképp kell rákérdeznünk a zene értékeire. Az érték- és ítéletalkotás relativizmusának azonban ellentmond a mindannyiunk által ismert „időtlen érték” fogalma. Nagy kérdés, hogy a „művészi tökély”, a „műalkotás tökéletessége” korszakunkban hogyan vethető fel? Az „Auschwitz után nem lehet (szerelmes) verset írni” adornói gesztusa nem jelzi-e egyúttal a régi ethoszok alapjainak megrendülését is? Free jazz darabokat hiába hasonlítunk Mozarthoz. Az *Üvöltést* sem vetjük össze *Az isteni színjátékkal*.

Melyek azok a stíluselemek, amelyek az avantgarde jazzt karakterisztikusan jellemzik?

1. Improvizatív műfaj, melynek lényeges vonása a szabad rög-tönzés. Az *Adytonban* például a megkomponált és az improvizált részek aránya körülbelül egy az egyhez. Persze, ahogyan a „megkomponált” részek sem lekottázottak és kidolgozottak a szó hagyományos értelmében, inkább csak fő zenei anyaguk s néhány döntő vonásuk meghatározott (tonalitás, a ritmika jellege, hangvétele, frazírozás), úgy az improvizált részek sem teljesen meghatározatlanok (lásd majd az I. szaxofon improvizációról írottakat). Itt inkább szabadság és kötöttség új viszonyáról s egybefonódásáról van szó.

2. Ebben a zenében az idő valóban egyszeri és megismételhetetlen, *megélt* idő. Az egyszer elhangzottak nem alakíthatók újra, nem

korrigálhatók utólag, mint a lekottázott kompozíciók fiktív ideje esetén. Ebből fakad a jazz-műfaj számos nehézsége. Az *Adytont* hallgatva is felfedezhetünk olyan részeket, megoldásokat, melyeket érdemes lenne „kijavítani” – ha lehetne. Mindez azonban az improvizatív zenék lemezfelvételének paradoxonából következik.

3. A fenti két dologból fakadóan, a kompozíció mindenképpen nyitott szerkezetű, időben, motivikus-tematikus kidolgozásban mindig bizonyos mértékű szabadságot enged meg a muzsikuskoknak. Ez a hangszeres rögtönzések esetében tűnik ki leginkább, de megkomponált szakaszok is variálódhatnak, megváltozhatnak. A kollektív improvizáció esetében a formálás, kidolgozás a „párbeszédnek”, a muzsikuskok egymásra hatásainak függvénye.

4. Az idő felosztása nagyon gyakran metrikus lüktetéstől függetlenül, ún. szabad tempóban történik (aminek megfelelő kottázási módja a „space-time” notáció). Az idő szabálytalan, aszimmetrikus felosztása nagyrészt összefügg a zene lélektani folyamataival.

5. Hangsúlyozottan emocionális zene, kedveli a beszédszerű, deklamatorikus megoldásokat: monológokat, párbeszédet, kontraakciókat. Hanglejtésében, frazírozásában az érzelmeket közvetlenebbül tükröző megoldásokkal sűrűn él, mindig szubjektumokban gondolkodva képzelet el az élő zene egyes szólamait, részeit.

6. Folyamatait bizonyos *zenei energetika* törvényei irányítják. Ez nemcsak dinamikai, hangmagasságbeli vagy tempóbeli tényezőkre, de a hangvétel feszültségének, telítettségének, a kifejezés erejének, „töltésének” mikéntjére is vonatkozik. Nem véletlen, hogy e zene leírásában gyakran fordulnak elő olyan fogalmak, fogalompárok, mint: sűrűség-ritkaság, sűrűsödés-ritkulás, gerjedés-lankadás, hullámozás, impulzus stb. Az *Adytonban* ilyen szempontból érdemes megfigyelni az ütőhangszeres munkáját, a tutti improvizatív szakaszokat vagy az alább részletesebben taglalásra kerülő I. szaxofon-improvizációt.

7. A hangmagasságok szabad használatának elve a dodekafon

zenéig s azon túlívelő zenetörténeti fejlődés konzekvenciáinak jazzben történő alkalmazása.

8. A művészetek kultikus, archaikus rétegeihez kötődik, ebből meríti erejét.\*

Ezek a vázlatosan felsorolt karakterisztikus vonások természetesen csak nagy általánosságban nézve jellemzőek. Annyiféleképpen érvényesülnek, ahány fajta konkrét zene létezik. A zenekutatás olyan területe ez, ahol itthon most tesszük az első lépéseket a jobb megismerés, a tisztánlátás felé. A következő elemző leírás módszerül az időegységekre bontást választottam, ez a legbiztosabb útja annak, hogy az olvasó nyomon követhesse a zene hallgatása során a leírtakat. Valójában ez a módszer lényeges ponton különbözik a hagyományos zeneelemző módszerektől, melyek ütemvonalakban, dallamívekben, formaegységekben stb. gondolkodnak. Itt a kész, teljes, elhangzó zene felől tudunk csak „visszafelé” haladni, a komplexből az elemi részek, építőkövek stb. felé; vagyis mindig a megvalósulásból, a már megvalósultból következtethetünk a szándékra, elgondolásra, eszmére. Nem művet, hanem alkotófolyamatot veszünk tehát szemügyre.

\* Érdekes módon ennek az írásnak a megszületésekor ez a tényező utolsóként szerepelt a felsorolásban. Ma mindenképpen úgy látom, hogy ez a legfontosabb – meglehetősen legkevésbé sajátosan zenei. Az archaikus felfedezése, újra felidézése a romantika utáni Európában – Magyarországon a néprajz és a népzene kutatás felvirágzása – valójában nem elsősorban a múlt, hanem sokkal inkább a jövő felé vezető ösvény, út – híd – felfedezésének bizonyult. (1987)

ADYTON:

*Fekete István*  
*Lakatos Antal*

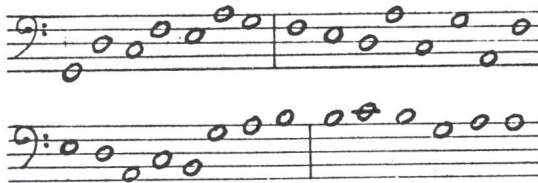
trombita  
szopranino  
és tenor saxofon  
saxofon  
brácsa  
ütő  
bőgő  
zongora,  
preparált zongora

*Dresch Mihály*  
*Körmendy Ferenc*  
*Faragó „Kázmér” Antal*  
*Vajda Sándor*  
*Szabados György*

Az ADYTON CÍMŰ DARAB ELEMZŐ LEÍRÁSA

I. rész

0:00 Szabados egy kimondottan „nyitó” jellegű dallammal kezdi bevezető zongoraszólóját:



Ezt az egyszólamú, diatonikus és négysoros dallamot szélsőséges parlando-rubato ritmizálással játssza. Az egész darab keretdallamát halljuk, mely mintegy húsz perc múlva újra felbukkan majd.

- 0:17 A negyedik sor végére érve az A és G hangokon billegve stagnál a zongoraszólam, majd  
0:24 dallamunk első sorának ismételtetésével készíti elő  
0:35 a bőgő és a dob belépését: a bőgős Vajda Sándor ugyanezzel a dallamsorral, motívummal indít, hasonlóképpen az őt követően

0:42 belépő fúvósok. Az összes szólam egymástól időben függetlenül indítja dallamát. A belépő szólamok legyezőszerűen szétterülnek, s először variálva a motívumot, majd fokozatosan fejlesztve azt, szabad rögtönzésbe kezdenek. Egyre magasabb regiszterbe igyekvő, dinamikailag erősödő játékukat a zongora heves futamokkal „csapkodó” betétekkel egészíti ki. Ezt az energetikailag növekvő, feszülő, free jazzes szakaszt kulminációja után az I. rész második dallama követi:

1:30



A fúvósok által nagy expresszivitással előadott dallam „alatt” a bőgő és a zongora bal keze az *esz* tonális centrumot hangsúlyozza, *desz* alsó váltóhanggal. Az elnyújtott, fermátás hangok „mögött” pedig imitatív, szeptimes menetekkel tölti ki az űrt a zongora. Szabados korábbi, 1970-es évekbeli kvintettjéből, szextettjéből már ismerjük ezt a „kántálós” hangvételt, mégpedig a *Baltás-zsoltár*, *Katonazene*, *A nagy hegyi tolvaj balladája* című darabokból. Ennek az egyébként végtelenül egyszerű dalocskának a lényege a megszólalás módjában rejlik.

1:53 Úgy tűnik, hogy elkezdődik egy nagy lendületű zongoraimprovizáció, de ezt megszakítja a fúvósok visszatérése, akik

2:05 az utóbb hallott dallamot variáltan, több szólamra bontva intonálják. Ezzel az I. rész „kötött” kezdete véget ért.

2:26 Lakatos Antal kezdi az első hosszabb terjedelmű hangszeres rögtönzést, az I. szaxofonimprovizációt. Ahhoz, hogy ennek, vagy bármely hasonszórú improvizációnak az igazi felépíté-



sét, szerkezetét megértjük, egy rövid, de lényegesnek látszó kitérőt kell tennünk.

Már *Az esküvő* címadó darabjában megfigyelhető volt, hogy a rögtönzéseket az együttes ritmusszekciója – beleértve a zongora bal kezét is – úgy kíséri-tagolja, hogy a *basszusban állandóan mozgó lokális-tonális centrumokat, központokat hangsúlyoz.* A centrumváltások előkészítésében és kidolgozásában a vezető szerepet játszó zongora és bőgő mellett fontos az ütőhangszeres munkája is, aki súlypontosásaival, a poliritmikus textúra sűrítésével-ritkításával befolyásolja ezeket az átlépéseket a soron következő lokális-tonális szakaszokba. Jelen improvizációt ebből a szempontból végigkísérve, a következő eredményre jutunk: a tenor-szaxofonos szólója 2:44 másodpercig tart. Kezdetétől a végéig összesen tizenöt ilyen lokális-tonális szakasz különböztethető meg. (A váltások időpontjai, valamint a tonális centrumok a következők: 2:26 *h*, 2:46 *a*, 2:57 *g*, 3:07 *f*, 3:16 *g*, 3:44 *d*, 3:53 *g*, 4:02 *f*, 4:15 *e*, 4:25 *h*, 4:32 *a*, 4:40 *g*, 4:46 *a*, 4:55 *e*, 5:04 *d*.) Az egyes szakaszok közötti váltások, metszéspontok mint oszlopok tartják, hordozzák maguk fölött a dallamjászó hangszerek improvizációit. Ebből jobban megérthető a hangzásoké „hullámzása”, minden érzetváltozás, feszültségnövekedés illetve -csökkenés. S a legfontosabb: a free jazz rögtönzések felépítésének – amely ezek szerint látszólag szabályozatlan vagy szabályozhatatlan – csupán egyik kulcsa lehet ez az önszabályzó mechanizmus. Az improvizáció kezdeti 50 másodpercében a tonális centrum folyamatosan deszcendál: ez természetesen feszültségcsökkenéssel jár, bár megjegyzendő, hogy minden egyes váltás, átlépés új lökést is ad ugyanakkor a zene folyamatában. (A deszcendálást egyébként kétféle értelemben kell figyelembe vennünk, nemcsak a magasabb-mélyebb, hanem a világosabb-sötétebb – tehát tonális értelemben „magasabb” és „mélyebb” – szempontjai szerint is, vö. Bárdos Lajos: *Természetes hangrendszerek = Harminc írás [1929–1969]* 55–90.)

A legnagyobb ugrást a kvintkörösön 4:15-kor halljuk (+ 5 kereszt). Ellenőrizhetjük a fülünkkel, érzetben mit jelent ez. Kérdés, hogy a tonális süllyedés-emelkedés milyen reakciókat vált ki a szólistában. Az itt csak körvonalalaiban vázolt háttér „fölött” Lakatos és Szabados jobb keze „párbeszédet” folytat. A szaxofon akadozó, töredezt dallamfoszlányait a zongora stagnáló, ritmikusan izgatott mozgással kíséri. Nagyobb dallamíveket is hallunk Lakatostól, hangvétele egyre „keményebbé” válik, s bár időnként ugyan kifogni látszik az invencióból, végül átlendül e holtpontokon, s képes fokozni rögtönzésének kifejezőerejét. Három perc a zenében nagyon hosszú idő, s bár a jazznek más az időszámítása, mint a klasszikus zenének, lemezről lévén szó meg kell említenünk, hogy amennyiben az improvizáció nem a maximális mértékben koncentrált, tömörített, úgy a zene időszerkezetét rögtön lazulónak s fajsúlyát csökkenőnek érezzük. Nemcsak erre, hanem általában a lemezen hallható rögtönzésekre nézve igaznak érzem a közhelyet: kevesebb (sűrűbb) több lett volna.

- 5:08 Szólója végén Lakatos az *A* hangot kihívásszerűen: hajlítva és elnyújtva ismételteti, erre lépnek be a fúvósok. Ennek a félpercnyi kaotikus részének – h, desz, esz – az a dramaturgiai funkciója, hogy átvezessen a következő hangszeres szólóhoz.
- 5:37 A brácsa – Körmendy Ferenc – improvizációja is több mint két percig tart. Az expresszívebb hangú szaxofonhoz képest – már lehetőségeinél fogva is – inkább meditatív hangú ez a szóló, még ha nem is így indul. Ez a két perc tulajdonképpen egy nagy decrescendo, mely a II. részbe vezet át, valamint egy fokozatos hangvételváltás, ami szintén a darab középső részét készíti elő. Egyre távolabb kerülünk a „jazzes” hangzástól. Magasba szökő futamai után motivikus boncolgatásba kezd a brácsa, s a ritmusszekción kívül preparált zongora kíséri. A zongora preparációja révén itt nem annyira a nyugati avantgarde-ra vagy Cage-re asszociálunk, sokkal inkább valami

olyan keleti fogantatású hangzásra, amit már *Az esküvő Miracle* című darabjának citerás betétéből ismerünk. Ez csupán egy példa a sok közül arra, hogy az *Adyton* hány eleven szállal kapcsolódik Szabados régebbi zenéihez. A nyolcadik percbe lépve a hangzás egyre halkabb, egyre szárazabb és eseménytelenebb: a várakozás állapotába hozza a hallgatót. A brácsa sul ponticello játékkal is igazodik a zene megváltozott jellegéhez, melynek legbiztosabb jelzése a megszólaló

8:01 gran cassa-motívum:



Ezt az Ázsiából származó ritmikus figurát ismerhetjük Bartók *Zenéjének* harmadik tételkezdetéből is. A ritmus fölött még egyre halkuló zongora és ütős-töredékek szólnak.

8:35 A nagy decrescendo után – mielőtt elindulna a II. rész zenei anyaga – először akkordokat hallunk a zongorán:



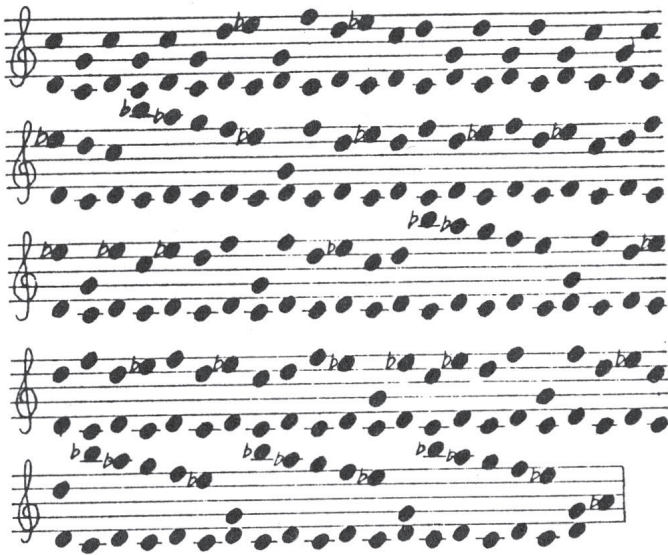
II. rész

Időtartama 3:45 perc, s az *Adyton* című kompozíciónak ez a legkötöttebb, legpontosabban megkomponált része.

8:53 Kéthangos ostinato vezet be és kíséri végig a II. rész dallamát:



8:58 Zavarba ejtő az a bátorság, amellyel Szabados ilyen egyszerű zenei anyagot darabjának középponti részébe emel. Egy olyan szárnyas oltár áll előttünk, melynek két magyar avantgarde jazz hangzású oldalsó része egy elfeledett, kultikus, keleti világ relikviáját fogja közre:



9:24 A fenti dallam mellékdallama:



A II. rész tulajdonképpen a fenti két dallam (nevezük őket A-nak és B-nek) meghangszerelt és variált változtatásaira épül.

- 9:35 Szabados az A variált formáját játssza,  
 10:00 majd a B-t.  
 10:10 Az A-dallam során a zongorához társul a brácsa, a triangulum és a fúvósok.  
 10:36 A B-dallam, az ütős claveseivel, más osztású hangsúlyokkal.  
 10:47 Sűrűsödik az A-dallam hangzsképe: itt a középkori kvartozó fauxbourdon-technikát juttatja eszünkbe, az Ars Nova művészetét, s talán még Kodály egyik gondolatát is: azt, hogy egy nemzetnek utólag is lehet és kell pótolnia elmaradt művészeti stíluskorszakait; nos, ez a fél perc jobban idézi Tinódi Sebestyén szellemét, mint John Coltrane-ét.  
 11:12 A B-dallam cintányérral, brácsa és fúvósok.  
 11:23 Az A-dallam immár kánonszerűen, a repetitív zenék időeltolódásokból fakadó mozaikszerűségével szólal meg.  
 11:50 B-dallam, brácsa és csengő.  
 12:01 Utoljára jelenik meg a II. rész fődallama, immár tutti hangszerelésben, nagyszerűen kihasználva a nagy cintányérok és a gong hangzáslehetőségét. A dallamot felbontó hangszeresek egy kulminatív zárórész felé haladnak, melyben zuhatagszerűen omlanak le a szólamok, rávezetve a II. rész kezdetére.

Ekletikus zene ez? Hiszen ott vibrál benne a modern jazz és a Kelet, a magyar középkor zenéje és az újkeletű muzsikák némelyikének veszedelmes neo-egyszerűsége. Vagy pedig egy eredeti szintézise a felsorolt dolgoknak? Én azt hiszem, inkább az utóbbi. Hiszen Szabados korábbi zenéjének is pontosan az adta izgalmát és értékét, hogy olyat hozott létre, „ami nincs”, új szintézist teremtett kortárs jazz, avantgarde zene és magyar folklór között, tehát új zenét.

### III. rész

12:36 Fődallama egy magyar népi giusto karakterét jeleníti meg:



12:42 A fenti dallamhoz, mely G-dúr tonalitású, rögtön egy deszonzású folytatás csatlakozik negatív pólusként.

12:52 Ezután egy „öröm-motívumnak” is nevezhető dallamcsírárt hallunk:



13:03 Ezt ismételteti Szabados zongoraszólója kezdetén.

13:14 A bőgő rendkívül dinamikus, ritmikus belépése nyomán

13:28 a zongora elszakad a fenti motívumtól, és szabad rögtönzésbe kezd. Skálamenetezéses, neobarokkos, „invenció” rész után – melyet a bőgő futamai egészítenek ki – egy mély

- „barbarós” csomópontra érkezik, innen kezdve rögtönzése igazi free jazz zongorázás.
- 14:51 Vajda szépen ellenpontozza Szabados zongorameneteit, s így jutnak a rész csúcspontjára, ahol tutti improvizációt hallunk, „örömenét”. A szaxofonok hangja dominál benne.
- 15:30 A sorban következő trombitaszóló ismét „párbeszéd”, a zongora jobb kezével. Jól megfigyelhető, hogy két hangszer hogyan képes „gerjeszteni”, ellenpontozni egymást; egyfajta komplementaritás ez, de energetikai értelemben. Mindehhez lényegileg tartozik hozzá az a poliritmika, ami a free jazz elengedhetetlen tartozéka, s melynek kitűnő értője és művelője Faragó Kázmér.
- 17:48 A több mint kétperces trombitaimprovizáció után ismét felbukkan a már ismert „öröm-motívum”, de csak néhány másodpercre, addig, amíg egy rövid tutti szakasz után átveszi a trombita–zongora duótól a szót a másik tenor-szaxofonos, Dresch Mihály.
- 18:18 Szólóját kitarított hangokkal indítja, majd egy lefelé tartó ív után a lemez talán legjobban sikerült fúvósimprovizációját játssza végig.
- 18:40 A kíséretből kilép a zongora. Az ütőhangszerek hatalmas ritmikus szövedéke mellett kiemelt szerepet kap itt a bőgő süllyedő-ellazító, illetve emelkedő-fokozó „melodikája”. Érdemes megjegyezni, hogy itt – ahol Szabados nem játszik – a zene egy kicsit elveszíti sajátos jellegét. Ha ezt a szakaszt kivágtatban hallanám, bátran gondolhatnám amerikai zenének is...
- 20:08 A zongorának és Lakatos tenor-szaxofonjának nagy erejű belépése vitamininjekcióként hat ebben a pillanatban, felfrissíti a hangzást. Ismét csúcsponthoz, kulminációs részhez érünk.
- 20:42 A nagydob lassítórítmusa jelzi, hogy a darab befejező szakasza közeledik.

21:50 A felhangzó – már ismert – lassú négysoros rubato dallam keretbe foglalja az egész kompozíciót; a darab kezdetére utal vissza, a dallam hangszerelése azonban „megemeli”, ünnepélyessé teszi a kicsengést. Az egyes sorok közé „válaszok” ékelődnek, szeptimes zongoramenetek stb. A bőgő a már ismert módon kíséri a hangszereseket.

22:8 A III. rész külön lezárása a giusto-dallam visszatérése.

22:40 A darab vége.

(1983)