

DE PROFUNDIS EGY XXI. SZÁZADI KÓRUSMŰ ANALÍZISE

Olasz Balázs

Szegedi Tudományegyetem, Zeneművészeti Kar

Klasszikus előadóművészet, orgona szakirány, II. évfolyam

Témavezető: Dr. Tóth Péter, Főiskolai docens

Tartalomjegyzék

Bevezetés	2
A szöveg és az „első”	3
A „második”	4
Zárógondolat	8
Köszönetnyilvánítás	9
Bibliográfia	10
Függelék	11

Bevezetés

Jó néhány éve próbálkozom zeneszerzéssel, mint dilettáns komponista. A kezdetekben inkább a hangszeres-, azon belül is a billentyűs zene foglalkoztatott (hiszen akkor még zongoráztam, így érthető az indíttatás miéértje), de az utóbbi időben inkább a vokális zene (dalok), de még inkább a kóruszene élvez prioritást a többihez képest. Ez az elsőbbség talán abból fakad, hogy körülbelül öt éve léptem be a hódmezővásárhelyi Fandante kamarakórusba, amelynek igazán sokat köszönhetek szakmailag. Első kórusművem is hozzájuk kötődik. Amikor már „biztonságban” éreztem magam a próbákon, elkezdtem figyelni a tagok lehetőségeire, és korlátaira. Vagyis: egyes szólamok (azon belül is az emberek külön-külön) milyen hangterjedelemmel rendelkeznek; mi az, ami egy amatőr, nem szakmabeliekből álló kórus által is énekelhető; és egyebek. Így 2010-ben (ezekre a szempontokra figyelve) nekik dedikáltam *Ave Maria* c. művem.

2012 szeptemberében kezdtem meg tanulmányaimat a Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti karán. Akkorra a kórus – mint közösség, és mint együttes – már igen fontos szerepet töltött be az életemben. A Cseri Zsófia által vezetett Vox Universitatis Szegediensis énekkarba bekerülve egy új, általam nem ismert világ tárult elém. Elég csak a több mint ötvenfős létszámú énekkarra gondolni, és arra, hogy egy kiváló szakember áll a kórus élén. Rég óta foglalkoztatott egy gondolat, ami az első félév folyamán meg is fogalmazódott bennem, köszönhetően az újabb irányzatokat képviselő kortárs zeneszerzők (pl.: Pawel Lukaszewski, Eric Whitacre, Morten Lauridsen) (nagy)vegyeskari művei megismerésének.

Négy szólamban írni praktikus, de... Tegyük fel, hogy a lehetőségek *adottak*: azaz van egy megfelelően nagy létszámú kórus. És az esély is meg van rá, hogy a szólamokat többfelé bontsuk. Akkor miért is ne élne a szerző a lehetőséggel, hogy az alap SATB elosztást szólamonként példának okáért háromfelé ossza? Természetesen adódik a kérdés: *Ez miért jó?* Én ezt válaszolnám: *a több mint tíz szólam eredményeképp vastosabb, tömörebb hangzáshoz, új lehetőségekhez és egy ideges karvezetőhöz jutunk.* Elgondolkodtató...

Ebből kiindulva, más szemszögből kezdtem írni, sajnos néha fiatalos túlzásokba esve. Ennek a lassan, de kikristályosodni látszó folyamatnak egy állomása – dolgozatom tárgya – a 130. zsoltár szövegének feldolgozása.

A szöveg és az „első”

Általánosságban elmondhatjuk, hogy a *de profundis* (lat. „A mélységből”), azaz a 130. zsoltár egy bűnbánati ének, mely elsősorban gyászmiséken-, gyónásra való felkészüléskor hangzik el, valamint az esti zsoltó része. Szövege:

De profundis clamavi ad te, Domine: Domine, exaudi vocem meam: Fiant aures tuae intendentes, in vocem deprecationis meae. Si iniquitates observaveris, Domine: Domine, quis sustinebit? Quia apud te propitiatio est: et propter legem tuam sustinui te, Domine. Sustinuit anima mea in verbo eius: speravit anima mea in Domino. A custodia matutina usque ad noctem: speret Israel in Domino. Quia apud Dominum misericordia: et copiosa apud eum redemptio. Et ipse redimet Israel, ex omnibus iniquitatibus eius.

A mélységből kiáltok hozzád, Uram! Uram, hallgasd meg az én szómat; legyenek füleid figyelmesek könyörgő szavamra! Ha a bűnöket számon tartod, Uram: Uram, kicsoda maradhat meg? Hiszen te nálad van a bocsánat, hogy féljenek téged! Várom az Urat, várja az én lelkem, és bízom az ő ígéretében. Várja lelkem az Urat, jobban, mint az örök a reggelt, az örök a reggelt. Bízzál Izráel az Úrban, mert az Úrnál van a kegyelem, és bőséges nála a szabadítás! Meg is szabadítja ő Izráelt minden ő bűnéből.

Az Egyház már az első századoktól kezdve a zsoltárokhoz, és más imádságokhoz hozzáfűzve alkalmazza a Szentháromság egy Isten örök dicsőségét hirdető rövid verset, a kis doxológiát:

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Dicsőség az Atyának, a Fiúnak és a Szentléleknek, miképpen kezdetben, most és mindörökké. Ámen.

Saját részről, azaz a szövegválasztásról nem kívánok hosszadalmas magyarázkodásokba bonyolódni, így Luther Márton rövid zsoltármagyarázatát idézem (nem véletlenül, hisz akinek van szeme a látásra, és füle a hallásra, megértheti):

A próféta ebben a zsoltárban akár a maga nevében, akár az egész egyházat képviselve imádkozik, nyilvánvaló, hogy a megpróbáltatásoktól sújtva érezte magát, s heves buzgósággal könyörög szabadulásért. S miközben elismeri, hogy joggal sújtja Isten kezének büntetése, arra bátorítja mind önmagát, mind minden igaz hívőt, hogy jó

reménységet tápláljanak, mert Isten az Ő népének örök szabadítója, s mindig készen vannak Nála az eszközök a halálból történő kimentésükre.¹

Rengeteg külső és belső, pozitív – de inkább – negatív hatás következményeként *De profundis* c. kórusművem első verziójának keletkezése 2012. december végére, 2013. január elejére datálható. Ahogyan az előbb említettem, egy kicsit itt is elszaladt velem a ló. Ebben a – fogalmazzunk úgy: – 1.0-ás változatban a szólamok összeállítása a következő: SSSAAATTBBB + narrátor. De megmutatkozott a kórusra való komponálás problematikája. Hiába születik meg a komponista fejében valami, ha csekély esélye van arra, hogy a művét bemutassák – amiért itt egyedül a szerző okolható. Ekkor született meg a „2.0-ás” gondolat, a szólamok redukálását illetően. Így egy pár napon belül újragondoltam a struktúrát, és kissé átszerkesztve a darabot létrejött az új összeállítás: S (div. a 2) A (div. a 2) T (div. a 2) és B (div. a 2). Így leírva, és összehasonlítva az első- és második verzió szólamelosztását nagyon szembeötlő változás nem történt. De mégis: Alapvetően a textúra négy- (maximum) ötszólamú, bár az általam vélt mondanivaló kifejezésének céljából a mű egyes részeiben – egy kivétellel – legfeljebb hét szólamra oszlik a teljes énekkar. Így a *De profundis* első alakját elvetve létrejött e mű második megfogalmazása, melyet Cseri Zsófiának, és az általa vezetett SZTE ZMK énekkarának ajánlottam.

A „második”

Ha rápillantunk a mű („2.0”) kottaképére, három dolgot azonnal észrevehetünk:

1. Uralkodó homofónia: a darab folyamán egy szólam van előtérbe helyezve vezérdallamként, míg a többi pusztán csak a harmóniai kíséretre szorítkozik. Emellett a szólamok nagyjából egyszerre mozognak. Azért választottam ezt a szerkesztés módot, mert egyszerűséget, de „súlyt” biztosít a zenei anyagnak.
2. Hangfaji elkülönülés: körülbelül azonos arányban vannak a teljes énekkart foglalkoztató részek az egy- vagy csak néhány szólamot alkalmazóakkal. Ez utóbbi vagy csak a férfi, vagy csak a női szólamokban találhatóak. E szakaszoknál az ember, mint egyén jelenik meg a zsoltárfeldolgozásban, míg a tutti részek a közösséget, az összefogást szimbolizálják.
3. Mozaikszerű szerkesztésmód.

¹ Kálvin János: *Kommentár a Zsoltárok könyvéhez*, 1246. o.

A művet két nagy részre bonthatjuk (A+B), ami további hét részre tagolható, a következőképpen: $a_1 a_2 a_3 + b_1 b_2 b_3 (b_4)$. Az A és B részek közt analógiát lehet vonni. Ha úgy nézzük a darabot, hogy a 3. rész végén megszólaló $G^{11\#}$ (GHDFAC#) egy olyan cezúra, ami lezárja az első részt, és indítja a következőt, akkor a darab első fele ezzel véget ér, és indul a B szakasz. Mint feljebb említettem, A és B közt párhuzamokat lehet húzni: az azonos indexjelű betűpárok hasonlóan vannak szerkesztve, hasonló, bár más zenei anyaggal.

A	B
a1: SSAA, felfelé tartó dallam	b1: SA, lefelé tartó dallam → Tutti
a2: B szóló → TBB → Tutti	b2: B szóló → TBB → Tutti
a3: 7 szólam, hangnemi zártság	b3: unisono → 4 szólam, hangnemi zártság
-	b4: (kvázi coda) 6 szólam, elkülönülő rész

A függelékben található 1-es ábrából megállapíthatjuk, hogy a rendszer legmélyebb hangneme az A (az első rész magyarázatában indoklom, miért nem hangnem), a legmagasabb pedig a fisz-moll. Ha az ábrán lévő hangnemeket *hangként* tekintjük, a hármat összerakva a fisz-moll akkordot kapjuk. Valamint elmondhatjuk, hogy a mű központi hangneme is a fisz-moll. Így, ha a Lendvai Ernő által leírt tengelyrendszerbe² beleillesztjük a megfelelő hangokat, (vagy ebben az esetben akkordokat, és hangnemeket), nagy segítségünkre lehet hangnemi viszonyok értelmezésében. (Az alapképletet – 2-es ábra –, annak fisz-moll szerinti vázát – 3-as ábra – és a kapcsolatok rövid értelmezést a *De profundis* kapcsán ld.: Függelék)

A1 rész (1-6)

A mű homályosan indul: bizonytalan hangnemi érzetünk van, mivel nincs konkrét akkord, ami megerősítené a tonikai hangnemünket, így csak azt tudjuk leszögezni, hogy tonikai *hangunk* van: az „A” hang. Az első két ütem szinte ismétli, visszhangozza³ egymást azonos harmóniáival és dallamával, de a 3. ütemben a bizonytalanságot két akkord váltja fel (D-, és E-dúr) a kétszer elhangzó *Domine* szóra, mely tovább emelkedve H-dúrrá fejlődik.

² In. Lendvai Ernő: Szimmetria a zenében

³ Szöveg az adott helyen: „A mélységből kiáltok hozzád”

Azaz a 3. ütem második felén megérkezünk a domináns hangnembe, mely tovább emelkedik annak dominánsára. (1. kottapélda)

A2 rész (6-16)

A második rész basszus szólója az első rész végéhez képest tercrokon hangnembe kerül, az elejéhez képest viszont annak ellenpólusába, disz-mollba. E rész első üteme (6) a *mű* első (két) ütemének S1 dallamával indul (2. kottapélda), de lefelé törekszik, így a 8. ütem végétől már cisz-moll szerint értelmezhetjük a dallamot. A 11. ütemre a basszus kettéválik, és bekapcsolódik a tenor (TBB), és az utóbbiban ismét megszólal az előbb említett szoprán dallam parafrázálva (3. kottapélda). Itt az „iniquitates” (*bűnök*) szó kiemelésre kerül a jelenlegi hangnemünk (cisz-moll) poláris, és egyben parallel E-dúr akkordjával, ami H-dúr felé törekszik, de visszazuhan D-dúrra, ami előkészíti a teljes 11. ütemben hallható fisz-moll akkordot. Ezt a lefelé irányultságot a B1 erősíti meg E-ről C-ig tartó kromatikus ereszkedésével (4. kottapélda). A szövegben a *Domine* szó következik, ami ismét kiemelt szerephez jut, mivel a fisz-moll után C-dúrban szólal meg, azaz ellenpólusban. A nőikar belépésével egy hangnemi emelkedés kezdődik meg, C-D-Esz-dúr indításokkal a *Domine* szót permanensen kiemelve, E-dúr felé szélesedve „A” szopránhanggal. (5. kottapélda)

A3 rész (16-26)

Az előbb említett E-dúr akkord szoprán szólamai előkészítik a következő rész hangnemét. Az egyvonalas fisz-ről induló moll skála hangjait a tíz felé osztott nőikar egyenként megtartja, így egy hatalmas klaszterakkordra érkezve indul a *mű* tetőpontja SSAATBB szólamkiosztással. A fisz-moll akkord megsemmisítő hangnemére oldódna, azaz D-dúrra (az E-dúr akkord rávezetésével), ami a férfikarban meg is valósul, de a nőikar ennek paralel mollját, vagyis h-moll-t énekel, így az nem kerül feloldásra (6. kottapélda). Bár csak akkordtömböket hallunk, de a tenorban rejtőzködik a *mű* elejéről ismert egy ütemnyi dallam, tovább parafrázálva (7. kottapélda). Ezt folytatva immár felfelé törekszik – mind harmóniailag, mind dallamilag – és a sokszólamúságból előtörő, kontrasztot állító, rövid uniszónó dallam készíti elő a háromszor elhangzó súlyos *Domino* szót, először fisz-moll

akkorddal zárva, másodjára egy szűkített disz kvintszexttel, harmadjára egy G alaphangra épített domináns undecimakorddal.

B1 rész (26-38)

Mivel az előző rész utolsó akkordja miatt az adott szakasz tonikai hangneme kvázi megsemmisült (bár nem a tengelyrendszer értelmében), így a G-s záráshoz viszonyíthatunk. G-dúr és d-moll egymás szimmetrikus megfeleltetései. A szoprán stagnáló „A” hangja kontrasztál az alt lefelé törekvő dallamával. A többi szólam (TBB) belépése után hangnemi emelkedés kezdődik (d, F, G, Asz, C) előremutatva a mű aranymetszetére (37. ütem), a *misericordia*, azaz kegyelem szó D-dúr akkordjára.

B2 rész (39-50)

Az előző zárlathoz képest annak azonos nevű molljában, azaz d-mollban újabb basszusszóoló rész következik, ami g-moll felé modulál. A tenor belépése az ellenpólusban kezdődik desz-moll szerint, melyet a SA egy félhanggal feljebb imitál. Harmóniailag desz-mollból C-dúrig ereszkedik a zene, amit egy hangnemi emelkedés, „tisztulás” követ, vagyis G-dúrt használva egy új tonikai hangnem mutatkozik meg, G-dúr ellenpólusa: Desz-dúr – későbbi Cisz-dúr.

B3 rész (50-54)

A kis doxológia unisono dallama cisz-moll szerint fog megszólalni. Érdekessége a ritmikus játék, és az egyre bővülő la alapú hangsor (8. kottapélda). Az 50. ütemben a C# E G# H (l, d m s) hangokból építkezve indul el a dallam, ami a következő taktusra kiegészül D# F# és A#-szal (t, r fi) dór hangsorra, majd az A#-t feloldva A-ra természetes moll skálát kapunk. Ez cisz moll szerinti kvinthiányos emelt alapú VI szűk kvintszexten (C# G A# C#) állapodik meg, kitörve az unisono hangzásból. Ezt cezúraként is értelmezhetjük, hiszen ebből indul ki a felső három szólam terc füzére, amely előkészíti az utolsó részt.

B4 rész (55-61)

A mű végére elértünk úgyszólván a „megszabadításhoz”, mert az eddigiektől eltérő módon, az utolsó néhány ütemben megjelenő „ál polifónia” váltja fel a homofon előzményeket. A tenorban található a mindössze négy hangból (C# F# G# A) álló dallam, amíg a basszus egy C# orgonaponton stagnál. A női szólamok (SSAA) disszonáns, késleltetett akkordokat énekelnek, míg megérkeznek Cisz-dúrra a többi két szólammal. Az utolsó *Amen* szó első felére egy szubdomináns értékű II kvintszext szólal meg, majd a darab zárásaként, a szeptimhiányos I⁹ akkord oldja fel az eddig gerjesztett feszültséget – bár nem teljesen, éppen az altban megszólaló nóna (D#) miatt.

Záró gondolat

Vajon miért szól – egy kivétellel – az összes „mozaikzáró” akkordban egy kis- vagy nagyszekund – az adott akkord nónája, vagy undecimája – pluszban? Lehet ezeket pozitív zárlatként értelmezni? Ha *igen*, miért nem „alap” akkord szólal meg? Ha *nem*, miért *dúr* az összes „pluszhangos” akkord? Ha belegondolunk, az utolsó zárlatban *valóban* megkapjuk azt, amiért az énekkar „küzdött”? Megnyugodhatunk? Vagy csak beletörődhetünk? Ezt a kérdést a szerző nyitva hagyja, hogy a hallgatónak is maradjon feladat, s döntse el ő maga, hogy mi a végleges konklúzió.

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom Dr. Tóth Péternek, e dolgozat megírásának támogatásáért, és értékes segítségnyújtásaiért.

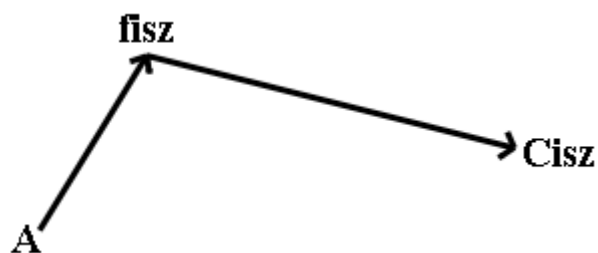
Dr. Cseri Zsófiának, aki betanította, és vezényelte a darabot, valamint a Vox Universitatis Szegediensis Énekkarnak az előadásért.

Bibliográfia

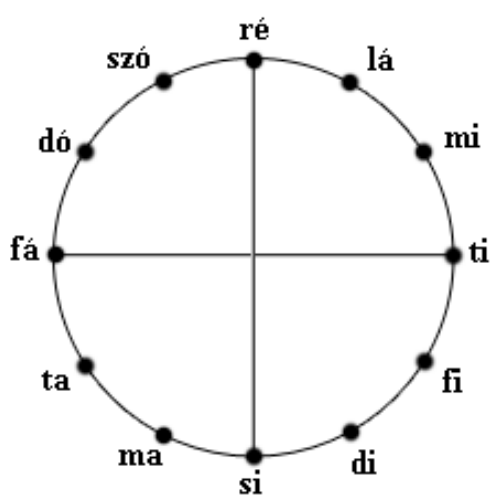
Kálvin János: *Kommentár a Zsoltárok könyvéhez*

Lendvay Ernő: *Szimmetria a zenében*

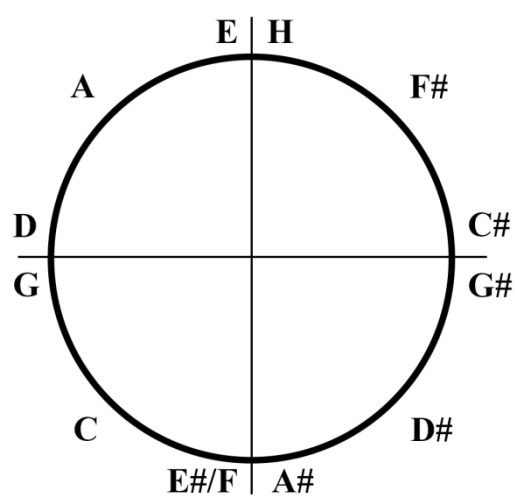
Függelék



1. ábra



2. ábra



3. ábra

Ha pólus-ellenpólus viszonyról beszélek, az két dolog egybefonódását jelenti. Pl. 42-43. ütem: „Szabadítás” (g-moll) – „Meg is szabadítja” (desz-moll).

A Rendszer szimmetriái: Azok a hangnemek, amelyeket azonos számú kereszttel és bével írunk le, szimmetrikus helyzetet foglalnak el. Pl. 25→31. ütem: G-dúr d-moll szimmetria párja. Ha a d centrumhanghoz viszonyítunk. Ebben az esetben a G-dúr a „aktív” tudatot jelöli, a d-moll a passzív nyugalmat.

S
A

p De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, *cresc.* Do - mi - ne: Do - mi - ne,
p De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, *cresc.* Do - mi - ne: Do - mi - ne,

f ex - au - di vo - cem me - am:
f ex - au - di vo - cem me - am:

1. kottapélda

p Fi - ant a - u - res

2. kottapélda

mp *cresc.* Si ini - qui - ta - tes

3. kottapélda

mp *cresc.* *mf* Si ini - qui - ta - tes ob - ser - va - ve - ris, Do
mp *cresc.* *mf* Si ini - qui - ta - tes ob - ser - va - ve - ris, Do

4. kottapélda

mf *cresc.* *f dim.* Do - mi - ne: Do - mi ne, quis sus - ti - ne - bit?
mf *cresc.* *f dim.* Do - mi - ne: Do - mi ne, quis sus - ti - ne - bit?
mf *cresc.* *f dim.* Do - mi - ne: Do - mi ne, quis sus - ti - ne - bit?
mf *cresc.* *f dim.* Do - mi - ne: Do - mi ne, quis sus - ti - ne - bit?

5. kottapélda

16

prop-ter le-gem tu - am sus

prop-ter le-gem tu - am sus

prop-ter le-gem tu - am sus

prop-ter le-gem tu - am sus

6. kottapélda

prop-ter le-gem tu - am sus - ti - nu - i te, Do - mi ne.

7. kottapélda

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

8. kottapélda

DE PROFUNDIS

Olasz Balázs

♩=90

p *cresc.*

S De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne: Do - mi - ne, ex - au - di vo - cem me -

A *p* *cresc.*

A De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne: Do - mi - ne, ex - au - di vo - cem me -

T

B

5

f *am:*

f *am:*

f *am:*

p *parlando*

Fi - ant a - u - res tu - ae in - ten - den - tes, in

9

mp *cresc.*

Si ini - qui - ta - tes ob - ser - va - ve - ris,

mp *cresc.*

vo - cem de - pre - ca - ti - o - nis me - ae. Si ini - qui - ta - tes ob - ser - va - ve - ris,

12

mf *cresc.* *f dim.*

Do - mi-ne: Do - mi ne, quis sus - ti - ne - bit?

mf *cresc.* *f dim.*

Do - mi-ne: Do - mi ne, quis sus - ti - ne - bit? Quia

mf *cresc.* *f dim.*

Do - mi-ne: Do - mi ne, quis sus - ti - ne - bit?

mf *cresc.* *f dim.*

Do - mi-ne: Do - mi ne, quis sus - ti - ne - bit?

16

cresc. *f* *ff*

...pi - ra - ti - o est: Et prop-ter le-gem tu - am sus - ti - nu - i te,

cresc. *f* *ff*

a - pud - te pro... Et prop-ter le-gem tu - am sus - ti - nu - i te,

ff

prop-ter le-gem tu - am sus - ti - nu - i te,

ff

prop-ter le-gem tu - am sus - ti - nu - i te,

20

f dim. *mf* *cresc., accel.*

Do - mi-ne. Sus - ti - nu - it a - ni - ma me - a in Do - mi - no, Do - mi - no,

f dim. *mf* *cresc., accel.*

Do - mi-ne. Sus - ti - nu - it a - ni - ma me - a in Do - mi - no, Do - mi - no,

f dim. *mf* *cresc., accel.*

Do - mi-ne. Sus - ti - nu - it a - ni - ma me - a in Do - mi - no, Do - mi - no,

f dim. *mf* *cresc., accel.*

Do - mi-ne. Sus - ti - nu - it a - ni - ma me - a in Do - mi - no, Do - mi - no,

25 *ff* **Meno mosso** (♩=70)

Do - mi - no. A cus - to - di - a ma - tu - ti - na us - que us - que ad

Do - mi - no. A cus - to - di - a ma - tu - ti - na us - que us - que ad

Do - mi - no.

Do - mi - no.

31 *mp cresc.* *f*

noc - tem: Spe - ret Is - ra - el, spe-ret Is - ra - el in Do - mi - no, Do - mi - no.

noc - tem: Spe - ret Is - ra - el, spe-ret Is - ra - el in Do - mi - no, Do - mi - no.

Spe - ret Is - ra - el, spe-ret Is - ra - el in Do - mi - no, Do - mi - no.

Spe - ret Is - ra - el, spe-ret Is - ra - el in Do - mi - no, Do - mi - no.

36 **Più mosso** (♩=60)

Quia a pud Do - mi num mi-se - ri cor-di - a:

Quia a pud Do - mi num mi-se - ri cor-di - a: *p* Et co - pi - o - sa a - pud e - um re -

43

p

Is - ra - el ex om-ni-bus i - ni-qui-ta-ti-bus e - ius.

p

Is - ra - el ex om-ni-bus i - ni-qui-ta-ti-bus e - ius.

p

Et ip - se re-di-met Is - ra - el i - ni-qui-ta-ti-bus e - ius.

demp - ti - o. Et re - di - met i - ni-qui-ta-ti-bus e - ius.

50 **Più mosso** (♩=70)

f

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in

f

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in

f

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in

f

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in

54 **Meno mosso** (♩=65)

dim., rit.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - - - - - men, a - - - - - men.

dim., rit.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - - - - - men, a - - - - - men.

dim., rit.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men.

dim., rit.

a - - - - - men, a - - - - - men.