
Dieterich

BUXTEHUDE

Befiehl dem Engel, dass er komm

BuxWV 10

Choralkantate für vier Singstimmen (SATB)
zwei Violinen, Violone und Basso continuo
herausgegeben von Thomas Schlage

Chorale cantata for four vocal parts (SATB)
two violins, violone and basso continuo
edited by Thomas Schlage

Stuttgarter Buxtehude-Ausgaben · Urtext

Eine praktische Ausgabe nach den Quellen neu herausgegeben von Günter Graulich unter Mitarbeit von Paul Horn

Partitur/Full score



Carus 36.014

Vorwort

Dieterich Buxtehude wurde um das Jahr 1637 wahrscheinlich in Helsingborg, das damals zu Dänemark gehörte, geboren.¹ Dort wirkte sein Vater Johannes Buxtehude als Organist an der Mariikirke. Im Jahr 1641 oder 1642 übernahm Johannes Buxtehude die Organistenstelle an der St.-Olai-Kirche in Helsingør. Nach der Ausbildung zum Organisten, wohl bei seinem Vater, wurde Dieterich Buxtehude 1657 oder 1658 Organist an der Mariikirke in Helsingborg. 1660 ging er zurück nach Helsingør an die deutschsprachige Marienkirche. Acht Jahre später wurde er zum Werkmeister (Verwaltungsbeamter der Kirche mit vielfältigen Aufgaben) und Organist an St. Marien in der Hansestadt Lübeck gewählt. Bis zu seinem Tod im Jahre 1707 blieb Buxtehude in diesem Amt und führte die Tradition der bedeutenden Organisten an St. Marien sowie die als Abendmusiken² bezeichneten Konzertveranstaltungen fort, die sein Vorgänger Franz Tunder (1614–1667) in Lübeck begründet hatte.

Der Kantate *Befiehl dem Engel, dass er komm* liegt das Abendlied *Christ, der du bist der heilig Tag* zugrunde, aus dem Buxtehude die sechste und siebte Strophe vertont. Die Melodie des Chorals³ übernimmt Buxtehude vollständig, schmückt sie aus und erzeugt durch Wiederholungen Spannungsbögen, die in anderen Choralkantaten Buxtehudes so nicht zu finden sind. Die Komposition der siebten Strophe, die mit den Worten „So schlafen wir im Namen dein“ beginnt, setzt die Chormelodie in den 3/2-Takt. Entscheidender als die nur mehr bruchstückhafte Verwendung des Chorals ist die Symbolik des Taktes. In der geistlichen Musik des 17. Jahrhunderts symbolisierte der 3/2-Takt nicht nur die Trinität Gottes, sondern auch die „Englische, Himmlische Musik“, die einen Vorgeschmack auf das ewige Leben bot. Diese Symbolik lässt sich in zahlreichen Werken vieler Komponisten nachweisen, die fest verwurzelt im lutherischen Musikverständnis stehen.⁴ Auch die auf den ersten Blick irritierende Textverteilung in Takt 74f. in Tenor und Bass sowie, diesmal in allen Vokalstimmen, in Takt 94f. steht mit dieser Symbolik in Zusammenhang. Das Abbrechen, das nicht Aufhörende in den genannten Stimmen nach dem ersten Vokal ist eine musikalische Umsetzung der nicht enden wollenden „Ewigkeit“.

Die Angabe der Instrumentalbesetzung auf dem Titelblatt des überlieferten Stimmensatzes beginnt mit den Worten „con due vel piu Violini“, hält also die Möglichkeit offen, die Violinen mehrfach zu besetzen. Das könnte auch für die Vokalstimmen gelten, denn die Komposition ist wie so viele Vokalwerke Buxtehudes dialogisch angelegt, d. h., dass das Instrumentalensemble die Musik der Singstimmen vorbereitet beziehungsweise aufnimmt, ohne dass die Instrumente mit den Vokalstimmen *colla parte* gehen.

Die Bassstimme ist mit „Violone“ bezeichnet. Unter Violine wird im Norddeutschen Raum in der Regel ein 8-füßiges Instrument verstanden. Er ist in der Vokalmusik als Bassinstrument Bestandteil eines Instrumentalensembles, das unabhängig von der Basso-continuo-Stimme ist. Erwogen werden kann indes das Mitspielen eines 16-füßi-

gen Streichinstrumentes mit der Stimme des Basso continuo dann, wenn die Violinen mehrfach besetzt werden oder ein Chor eingesetzt wird. Quellen belegen nämlich, dass in Lübeck ein 16-füßiges Instrument bekannt war und von den städtischen Musikern gespielt wurde.⁵ Als Tasten- bzw. Akkordinstrument können Orgel, Theorbe oder Laute herangezogen werden.

Der Universitätsbibliothek Uppsala danke ich für die Bereitstellung der Mikrofilme und die Erlaubnis zur Edition.

Altlußheim, Januar 2007

Thomas Schlage

¹ Angaben nach Kerala J. Snyder, Artikel „Buxtehude“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearbeitete Auflage, Personenteil, Band 3, Kassel etc. 2000, Sp. 1448–1474.

² Vgl. Georg Karstädt, *Die „extraordinären“ Abendmusiken Dietrich Buxtehudes* (= Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck, Neue Reihe, Band 5), Lübeck 1962.

³ Vgl. Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Band 1, Gütersloh 1889, S. 111, Nr. 384.

⁴ Vgl. Thomas Schlage, „Die Entwicklung im Musikverständnis lutherisch geprägter Komponisten bis zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: *Musik und Kirche* 66 (1996), S. 370–375; ders., *Die Vokalmusik Johann Erasmus Kindermanns (1616–1655). Eine sozial- und kompositionsgeschichtliche Untersuchung*, Neckargemünd 2000, S. 116.

⁵ So sprach Peter Grecke bei der Bewerbung um eine freigewordene Stelle bei der Stadtmusik seine Fähigkeiten auf den Instrumenten „Clavier, violdegambe, Bassviolone, und violone“ an. Zitiert nach Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 371.

Foreword

Dieterich Buxtehude was born circa 1637, probably in Helsingborg, which was then part of Denmark.¹ There, his father Johannes Buxtehude was the organist at St. Mary's Church. In 1641 or 1642 Johannes Buxtehude took up the post of organist at the St. Olai Church in Helsingør. After training to be an organist, probably under his father, Dieterich Buxtehude became organist of St. Mary's, Helsingborg, in 1657 or 1658. In 1660 he returned to Helsingør as the organist at the German-speaking Church of St. Mary's. Eight years later he was elected *Werkmeister* (a church administrator with a variety of duties) and organist at St. Mary's in the Hanseatic city of Lübeck. Buxtehude remained in this post until his death in 1707 and carried on the tradition of important organists at St. Mary's as well as the series of concerts described as "Abendmusiken"² which his predecessor Franz Tunder (1614–1667) had established in Lübeck.

The cantata *Befiehl dem Engel, dass er komm* is based on the evening hymn *Christ, der du bist der heilig Tag*, of which Buxtehude set the sixth and seventh verses. Buxtehude employed the chorale melody³ in its entirety, decorated it and by means of repetition created unifying arches which do not appear in other chorale-cantatas by him. The composition of the seventh verse, beginning with the words "So schlafen wir im Namen dein," sets the chorale melody in a 3/2 meter. More crucial than the fragmentary use of the chorale is the symbolism of the meter. In the sacred music of the 17th century, a 3/2 meter symbolized not only the Holy Trinity but also that "Angelic, Celestial music" which offered a foretaste of eternal life. This symbolism can be detected in numerous works by many composers with firm roots in the Lutheran conception of music.⁴ Even the initially annoying distribution of the text in tenor and bass in measures 74f., and in all the vocal parts in measures 94f., is connected with this symbolism. The breaking-off, the unceasing element in the aforesaid parts after the first vowel is a musical translation of an "eternity" that seeks to be never-ending.

The indication of the instrumentation on the title-page of the transmitted set of parts begins with the words "con due vel piu Violini," thus leaving open the possibility of using a number of violins. This could also apply to the vocal

parts, because like so many of Buxtehude's vocal works the composition is laid out in dialog form, i. e., the instrumental ensemble prepares or takes up the music written for the singers, without playing *colla parte*.

The bass part is described as being for "Violone." As a rule a violone meant an 8-foot instrument in northern Germany. When used as a bass instrument in vocal music, it formed part of an instrumental ensemble which was independent of the basso continuo part. The inclusion of a 16-foot stringed instrument for the basso continuo part can, however, be considered when a number of violins are used or a choir is singing. Sources attest to the fact that a 16-foot instrument was known in Lübeck and played by the city musicians.⁵ An organ, theorbo or lute can be used as a keyboard or chordal instrument.

The editor wishes to thank the University Library of Uppsala for providing microfilms and for granting permission to publish the present edition.

Altlußheim, January 2007
Translation: Peter Palmer

Thomas Schlage

¹ Details supplied by Kerala J. Snyder, article "Buxtehude," in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd, revised edition, section on Persons, volume 3, Kassel, etc., 2000, cols 1448–1474.

² Cf. Georg Karstädt, *Die "extraordinären" Abendmusiken Dietrich Buxtehudes* (= Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck, Neue Reihe, volume 5), Lübeck, 1962.

³ Cf. Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, volume 1, Gütersloh, 1889, p. 111, No. 384.

⁴ Cf. Thomas Schlage, "Die Entwicklung im Musikverständnis lutherisch geprägter Komponisten bis zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts," in: *Musik und Kirche* 66 (1996), pp. 370–375; the same, *Die Vokalmusik Johann Erasmus Kindermanns (1616–1655). Eine sozial- und kompositionsgeschichtliche Untersuchung*, Neckargemünd, 2000, p. 116.

⁵ Thus when Peter Grecke was applying for a vacancy with the city musicians, he mentioned his abilities on the "Clavier, violdegambe, Bassviolone, and violone." Quoted by Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York, 1987, p. 371.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 36.014),
Chorpartitur (Carus 36.014/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 36.014/19).

The following performance material is available for this work:
full score, also organ part (Carus 36.014),
choral score (Carus 36.014/05),
complete orchestral material (Carus 36.014/19).

Available on CD with Capella Angelica and Lautten Compagny, conducted by Wolfgang Katschner (Carus 83.193).

Avant-propos

Dieterich Buxtehude naquit vraisemblablement vers l'an 1637 à Oldesloe, qui appartenait à l'époque au Danemark.¹ Son père, Johannes Buxtehude, y travaillait comme organiste de l'église Sainte-Marie. En 1641 ou 1642, Johannes Buxtehude endossa le poste d'organiste à l'église St.-Olai d'Elseur. Après sa formation d'organiste accomplie sans doute chez son père, Dieterich Buxtehude devint en 1657 ou 1658 organiste de l'église Sainte-Marie à Oldesloe. En 1660, il revint à Elseur pour travailler à l'église Sainte-Marie germanophone. Huit ans plus tard, il devint *Werkmeister* (administrateur de l'église avec de multiples fonctions) et fut élu organiste de l'église Sainte-Marie dans la ville hanséatique de Lübeck. Jusqu'à sa mort en l'an 1707, Buxtehude resta dans cette fonction et perpétua la tradition des grands organistes de Sainte-Marie ainsi que les concerts dénommés soirées musicales² qu'avait initiés son prédécesseur Franz Tunder (1614–1667) à Lübeck.

La cantate *Befiehl dem Engel, dass er komm* repose sur le chant du soir *Christ, der du bist der heilig Tag*, dont Buxtehude composa la sixième et la septième strophe. Buxtehude reprend entièrement la mélodie du choral³, l'ornemente et crée par des répétitions des courbes de tension que l'on ne trouve pas dans d'autres cantates chorales de sa plume. La composition de la septième strophe, qui s'ouvre sur les mots « So schlafen wir im Namen dein » place la mélodie chorale dans une mesure à 3/2. Plus décisive que l'utilisation fragmentaire du choral est la symbolique de la mesure. Dans la musique spirituelle du 17^{ème} siècle, la mesure à 3/2 symbolise non seulement la trinité divine mais aussi la « musique angélique, céleste » qui donne un avant-goût de la vie éternelle. Cette symbolique se retrouve dans nombre d'œuvres de beaucoup de compositeurs profondément enracinés dans la conception musicale luthérienne.⁴ Egalement la répartition du texte déroutante au premier abord à la mesure 74 sq. au ténor et à la basse ainsi que, cette fois à toutes les voix, à la mesure 94 sq. est en relation avec cette symbolique. L'interruption, le caractère incessant aux voix mentionnées après la première voyelle est une interprétation musicale de l' « éternité » sans fin.

L'indication de la distribution instrumentale sur la couverture du jeu de voix conservé commence sur les mots « con due vel piu Violini », laisse la possibilité de distribuer les violons à plusieurs. Cela pourrait valoir aussi pour les voix chantées car la composition est construite en dialogue, comme tant d'œuvres vocales de Buxtehude, c'est à dire que l'ensemble instrumental prépare la musique des voix ou les reprend sans que les instruments aillent colla parte avec le chant.

La voix de basse est désignée par le « violone ». Dans l'espace nord-allemand, on comprenait en général sous le terme de violone un instrument de 8 pieds. Dans la musique vocale, il fait partie intégrante comme instrument basse de l'ensemble instrumental indépendant de la partie de basse continue. On peut cependant envisager la combinaison d'un instrument à cordes de 16 pieds avec la partie de bas-

se continue si les violons sont distribués à plusieurs ou si un chœur intervient. Des sources attestent en effet qu'à Lübeck, on connaissait un instrument de 16 pieds qui était joué par les musiciens municipaux.⁵ On peut avoir recours à l'orgue, au théorbe ou au luth comme instruments à clavier ou d'accord.

Je remercie la Bibliothèque universitaire d'Uppsala pour la mise à disposition des microfilms et l'autorisation d'édition.

Altlußheim, janvier 2007

Thomas Schlage

Traduction : Sylvie Coquillat

¹ Indications d'après Kerala J. Snyder, Article « Buxtehude », dans : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^{ème} édition remaniée, partie sur les personnes, volume 3, Kassel, etc., 2000, col. 1448–1474.

² Cf. Georg Karstädt, *Die „extraordinären“ Abendmusiken Dietrich Buxtehudes* (= Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck, Neue Reihe, volume 5), Lübeck, 1962.

³ Cf. Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Volume 1, Gütersloh, 1889, p. 111, n° 384.

⁴ Cf. Thomas Schlage, « Die Entwicklung im Musikverständnis lutherisch geprägter Komponisten bis zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts », dans : *Musik und Kirche* 66 (1996), p. 370–375 ; id., *Die Vokalmusik Johann Erasmus Kindermanns (1616–1655). Eine sozial- und kompositionsgeschichtliche Untersuchung*, Neckargemünd, 2000, p. 116.

⁵ Peter Grecke évoquait ainsi lors de sa candidature au poste vacant auprès des musiciens municipaux ses capacités sur les instruments « Clavier, violdegambe, Bassviolone, et violone ». Cité d'après Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York, 1987, p. 371.

Befehl dem Engel, dass er komm

BuxWV 10

Dieterich Buxtehude
um 1637–1707

I
Violino

II
Violone

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

Violini 6 7 6 6 5 4 #

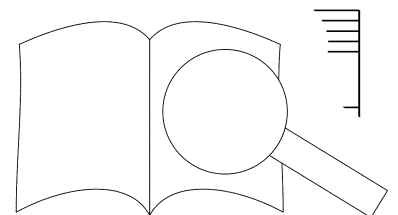
7

Aufführungsdauer/Duration: ca. 5 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 36.014

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./ Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Thomas Schläge
Generalbassaussetzung: Paul Horn



Be - fiehl dem En - gel, dass er komm, dass er komm, dass er

Be - fiehl dem En - gel, dass er komm, dass er komm, dass er

Be - fiehl dem En - gel, dass er komm, dass er komm, dass er

Be - fiehl dem En - gel, dass er komm, dass er komm, dass er

Voci 6 4 # 6 Voci 6 Violini Voci 6

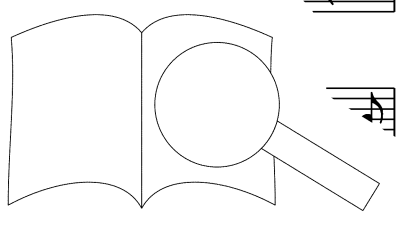
komm und uns be-wach, und uns be-wach,

komm und uns, und uns,

und uns be-wach, und uns be-wach,

und un

6 # 6 5 6 5 # 4 4 # Voci # Violini Voci # Violini



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Piano accompaniment for measures 18-20. Measures 18 and 19 are mostly rests. Measure 20 features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

und uns be - wach, dein Ei - gen - tum,

und uns be - wach, dein Ei - gen - tum,

und uns be - wach, dein Ei - gen - tum,

und uns be - wach, dein Ei - gen - tum,

Vocal staves for measures 18-20. Each staff contains the lyrics 'und uns be - wach, dein Ei - gen - tum,' with corresponding musical notation.

Voci 6 6 6 5 4 3

Piano accompaniment for measures 21-22. Measure 21 has rests, while measure 22 has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

und uns be - wach dein Ei - gen - tum;

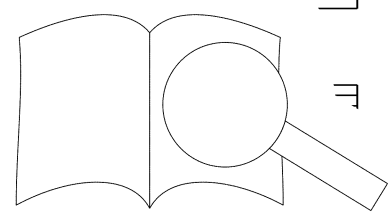
und uns be - wach, dein Ei - gen - tum;

und uns be - wach, dein Ei - gen - tum;

und uns be - wach, dein Ei - gen - tum;

Vocal staves for measures 21-22. Each staff contains the lyrics 'und uns be - wach, dein Ei - gen - tum;' with corresponding musical notation.

Voci 6 6 6 5 4 3 Violini 6 6



Piano accompaniment for measures 24-27, featuring a dense texture of sixteenth and thirty-second notes in the right hand and a more rhythmic bass line.

gib uns, gib uns, gib uns die
 gib uns, gib uns, gib lie
 gib uns, gib uns,
 gib uns, gib uns,

6 6 5 4 3 Voci 6 Violini Voci

Vocal and piano accompaniment for measures 28-31. The vocal line is in a soprano or alto register. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

Piano accompaniment for measures 32-35, featuring a dense texture of sixteenth and thirty-second notes in the right hand and a more rhythmic bass line.

lie - ben Wä'r dass wir fürm
 lie - dass wir fürm
 ter zu, dass wir fürm
 ter zu, fürm

6 5 6 # Violini 6 5 4 5 6 5 4 3 # Voci

Vocal and piano accompaniment for measures 36-41. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a large graphic of an open book with a magnifying glass over it in the final measure.

Piano accompaniment for measures 32-35, consisting of three staves (treble, middle, and bass clef).

Vocal staves for measures 32-35, including lyrics: Sa - tan, fürm Sa - tan, fürm Sa - tan ha - ben Ruh, —

6 Violini 6 Voci 6 6 Violini 6 Voci

Violini

7 6

Piano accompaniment for measures 36-39, consisting of three staves (treble, middle, and bass clef).

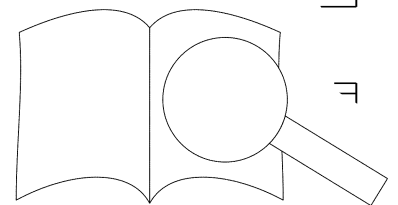
Vocal staves for measures 36-39, including lyrics: ha - ben Ruh. ben Ruh. ben Ruh. ben Ru

Voci 6

6 6 5 #

Violini

6 5 4 2



39

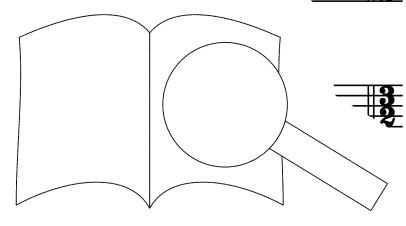
5 # 6 4 5 # 4 # 5 # 6 6 5 # 6

42

6 6 7 6b 5b 6

46

6 6 5 4 # 6 7 6b 6 # 6 5 4



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Piano accompaniment for measures 50-55, featuring treble and bass clefs with various chords and melodic lines.

So schla - fen — wir, so schla - fen —
 So schla - fen wir, so schla -
 So schla - fen wir, so
 So schla - fen — wir,

Piano accompaniment for measures 56-61, continuing the musical texture with chords and melodic fragments.

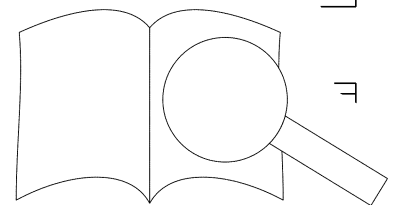
Voci 6 # Violini 6 #

Piano accompaniment for measures 62-67, including a section with a fermata over a chord.

wir im N die - weil die
 wir die - weil die En -
 wi dein, die - weil die En - gel, die
 - men dein, die - weil

Piano accompaniment for measures 68-73, concluding the page with sustained chords.

6 Tutti 6 # 6 Violini 6 # [Voci] #



Musical score for measures 62-67. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "En - - - gel bei uns sein. Du Hei - li -".

Musical score for measures 68-73. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "En - - - gel bei uns sein. Du Hei - li -".

Musical score for measures 74-79, featuring piano accompaniment. Fingerings are indicated: 6, 5, 6, 3.

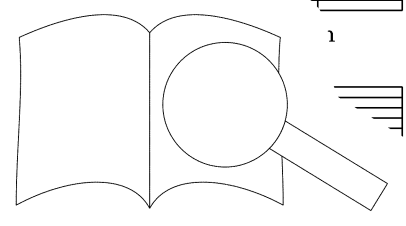
6 5 6 3 Violini Voci

Musical score for measures 80-85, featuring piano accompaniment.

Musical score for measures 86-91. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "ge Drei - wir lo - ben dich in - ge J - keit, wir lo - ben dich in - tig - keit, wir lo - ben dich in - - tig - keit,".

Musical score for measures 92-97, featuring piano accompaniment. Fingerings are indicated: 6, 5, 6, #, 6, 5, 4, #, 6.

6 5 6 # 6 5 4 # 6 Violini Voci



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Piano accompaniment for measures 74-79, featuring treble and bass staves with various chords and melodic lines.

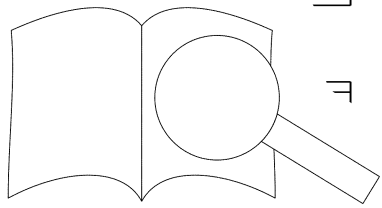
E - wig - keit, in E - - - - -
 E - wig - keit, in E - - - - -
 E - , _____ in E - - - - -
 E - , _____ in E - - - - -

Violini 4 # # Tutti 6 5

Piano accompaniment for measures 80-85, continuing the musical texture with treble and bass staves.

- - wig - kr

6 5 4 # Violini 5 8 5 # [#] 6



86

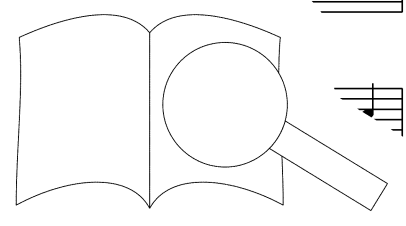
wir lo - ben dich, wir lo - ben dich,
 wir lo - ben dich, wir lo - ben dich
 wir lo - ben dich, wir lo -
 wir lo - ben dich, wir

6 5 6 5 4 # # #
 Voci Violini

92

wir lo - ben
 wir lo in E - ,
 in E - ,
 - - ben dich in E - ,

Voci 6 6 5 # Violini 6 6 5



Piano accompaniment for measures 98-103, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

in E - - - - - wig - keit,
 in E - - - - - wig - keit,
 in E - - - - - wig - keit, in E - - - - - wig - keit,
 in E - - - - - wig - keit,

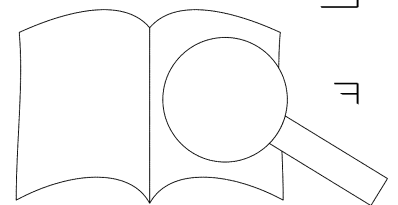
Piano accompaniment for measures 104-109, including fingerings (6, 5, 6, 5, 4, 6, 5) and a 'Voci' marking.

Allegro

Piano accompaniment for measures 104-109, including fingerings (6, 5, 6, 5, 4, 6, 5) and a 'Voci' marking.

in
 wig - keit,
 wig - keit,
 wig - keit, in E - - - - - wig - keit,
 wig - l

Piano accompaniment for measures 110-115, including fingerings (6, 4, 5, 4, #, 6, #, 5, Tutti, 6, 4, 5, 4, #) and a 'Voci' marking.



Amen
[Violini]

Piano accompaniment for measures 124-130, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

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

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

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

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

ø # 6 ø 5 # Voci 6 6 Tutti

Piano accompaniment for measures 131-137, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

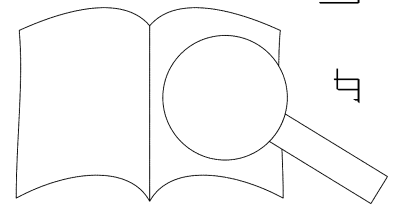
men a - - - men, a -

a - - - men, a -

men, a - - - men, a -

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

6 # 6 6 6 5 4 # Violini 6 6 Tutti 6 6 4 3



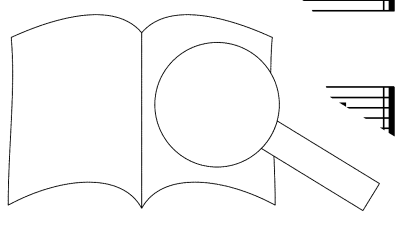
men, a - - - men, a - men,
 men, a - men,
 men, a - - - men, a
 men, a - - - r

Violini 6 # 6 6 5 # 6 Tr 4 # Violini

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

6 # 6 5 6 5 # 6 6 # 6

Tutti



6 5 4 # #

