

O Acervo Musical da Sé Catedral de Angra do Heroísmo obras resgatadas do esquecimento

DUARTE GONÇALVES ROSA | LUIS C. F. HENRIQUES | TEXTO

DESEDE HÁ TRÊS ANOS que o Coro da Sé Catedral de Angra do Heroísmo, para além da animação dos ofícios litúrgicos, tem vindo a divulgar obras sacras de compositores portugueses dos finais do século XVIII e inícios do XIX, existentes no arquivo catedralício.

NUM PRIMEIRO MOMENTO, em 2006, António Ricardo Toste, então organista da Catedral, trabalhou aquele acervo, organizando uma amálgama desordenada, juntando folhas dispersas e elaborando um inventário, o que permitiu reconhecer o que havia restado e chegou até nós.

O DIRECTOR DO CORO E ORQUESTRA DA SÉ tem procedido a um trabalho de transcrição e posterior interpretação da que resta de tal arquivo, muito desfalecido e incompleto após o terramoto de 1980 e subsequentes derrocada de uma das torres sineiras e incêndio do templo. Sendo certo que, para além das catástrofes naturais e desastres posteriores, outras calamidades produzidas pela inércia humana contribuíram para o desbarato de tal acervo.

ENCONTRARAM-SE PARTITURAS, sobretudo do século XIX, cuja interpretação se prolongou pelas primeiras décadas do século XX. Os géneros abundam: missas, ladainhas, vésperas, lições, responsórios, salmos, vários *Te Deum*, lamentações, seqüências, etc., para os diversos tempos litúrgicos e as mais variadas solenidades e festividades. Compositores como José Marques e Silva, António José Soares, D. Pedro IV, João José Baldi, Pedro Machado de Alcântara, Alexandre Ferreira, Mateus Pereira de Lacerda, Rafael Machado, António Leal Moreira, Alexandre Belo, Marcos Portugal, Francisco Santos Pinto, Eusebio Francisco Leal, José Maurício, José Maria Franchi – ou José Maria

Beckner Franchi, filho do cantor italiano Loreto Franchi –, Joaquim Silvestre Serrão, Francisco Pedro da Rosa, Artur Bonelinho de Paiva, Basílio Ferreira Mendes, Tomás Borba, Joaquim Casimiro Júnior, Frei Manuel Elias, Filipe Rosa de Carvalho, Luciano Xavier dos Santos, Manuel Francisco Veloso, José Joaquim dos Santos, Joaquim Cordeiro Galão, António Homem da Costa, Teotónio Borges Dinis, entre outros; alguns são terceirenses, frutos¹ da escola de música da Claustro da Sé. Cabe aqui destacar o caso singular de Alexandre Ferreira: violinista do S. Carlos, deslocava-se com frequência aos Açores para dirigir as companhias de ópera, sobretudo as organizadas por César Casella, que ali realizavam prolongadas tournées. Nessas estadas, dirigia também coros e orquestra nas festividades litúrgicas, tendo deixado uma Missa muito festejada pelos periódicos locais da época. Existem também partituras de compositores estrangeiros, sobretudo italianos, como por exemplo Bellini, Ravanello, Perosi e David Perez, que residiu em Portugal.

A MISSA DE BELLINI, que existe no arquivo da Sé de Angra numa redução para órgão italiano², dado a indicação a *la terza mano*³ – própria dos órgãos italianos –, chegou a Angra via Brasil, oferecida por Teotónio Borges Dinis⁴, nasceu em Angra do Heroísmo, a 3 de Outubro de 1825, e faleceu no Rio de Janeiro, em Janeiro de 1910. Era bacharel em Medicina e exerceu a seu mister no Brasil, onde também foi cantor e mestre da capela imperial, em 1854. Enviou diversas peças para a Sé Catedral de Angra. A referida missa terá chegado muito provavelmente através do médico e botânico italiano Luigi Vicenzo de Simoni que, nascido em Novi Ligure em 1793, se estabeleceu no Rio de Janeiro em 1818. Além da sua profissão, difundiu as belas artes de que era cultor, de modo especial a poesia e a música. Além das suas muitas iniciativas, que praticamente introduziram o



Uma fotografia do concerto de 2010.

ensino superior no Brasil. De Simoni foi tradutor, autor de peças teatrais e, na segunda fase do Império, foi professor de Língua e Literatura Italiana no Colégio Pedro II, sendo também professor particular das princesas brasileiras. É de sua autoria a tradução portuguesa (1870) da ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes. A sua casa e os seus serões eram frequentados pela elite social e cultural da corte brasileira. Foi ele quem levou e fez chegar ao Brasil a ópera italiana de compositores como Bellini e Donizetti: eis uma forte hipótese de como a cópia da partitura da Missa de Bellini terá chegado ao Brasil e, do convívio entre os médicos e músicos – De Simoni e Borges Diniz –, terá vindo aportar à Angra do Heroísmo. Além do mais, Teotônio Borges Diniz teve à sua firma de cópia e impressão musical: Imperial Copistaria de Música do Sr. Teotônio Borges Diniz.

O TRATAMENTO ARQUIVÍSTICO do espólio descrito tem, pois, permitido ao coro catedralício a interpretação das mencionadas peças musicais. A 7 de Novembro de 2008, a propósito da celebração dos duzentos anos da sacração da Sé, foram repostos os *Responsórios para as Matinas da Sagrada da Sé de Angra* de João José Baldi. De facto, em 1808, dada a ausência de documento que comprovasse uma certa anterior dedicação, o bispo de então, D. José Pegado de Azevedo⁵, havia sagrado a Sé sob condição. Para o evento fora encenada a ao referido compositor a dita peça⁶.

EM 2009, A 8 DE NOVEMBRO, por ocasião das celebrações dos 425 anos da elevação de Angra a cidade e a diocese, cantou-se a Missa de D. Pedro IV e o *Nunc Dimittis* de Antero Ávila, tendo, no dia seguinte, sido proferido uma conferência sobre A Música na *Capela do Rio de Janeiro – Memória de D. Pedro IV em Angra* por Rui Vieira Nery. A Missa de D. Pedro, dedicada ao Papa Leão XIII, foi composta entre 1823 e 1829⁷. A cópia manuscrita⁸ foi oferecida por João Inácio Bettencourt Pravedes à Capela da Sé de Angra e ao seu Mestre, P.^o José Pedro Soares⁹.

A 9 DE NOVEMBRO DE 2010, celebrando-se os 25 anos da reabertura da Sé após o terramoto de 3 de Janeiro de 1980, e da derrocada e incêndio que se lhe seguiram, interpretaram-se o *Magnificat* de João José Baldi, salmos deste compositor e de Frei José Marques e Silva, o *Subst. Mater* de António José Soares, *Esta Noite É Noite Santa* e *Em Louvor d'Águete*, duas canções de Natal, de Tomás Borba, *Tuas Ípias Animas* de Pedro Machado de Alcantara, *Qui Lazarum de Mateus Pereira de Lacerda* e *N'Ele e para Ele tudo Foi Criado*, de Antero Ávila. As duas obras deste jovem compositor foram estreadas absolutas.

OS DOIS PRIMEIROS CONCERTOS contaram com uma orquestra formada por músicos professores dos Conservatórios de Angra, Horta e Ponta Delgada, sendo concertino Elena Kharambura; o terceiro foi acompanhado por uma orquestra de cordas catalã formada ad hoc por colegas de estudos do director do coro aquando da sua formação na Escola Superior de Música da Catalunha, em Barcelona, sendo concertino Oleguer Beltran¹⁰. Os solistas foram Joana de Quinhones-Levy (soprano), Sofia Pedro (meio-soprano), João Rodrigues (tenor) e Rui Baeta (barítono), em 2008 e 2009, em 2010, mantiveram-se os solistas masculinos, ficando os solos femininos a cargo de Alla Lanva (soprano) e Inês Madeira (meio-soprano). As peças natalícias de Tomás Borba foram interpretadas pela jovem soprano Carolina Barbosa. Em futuro concerto está previsto que sejam interpretados uma missa de Francisco Norberto Santos Pinto, motetos de Mateus Pereira de Lacerda e a Missa de Bellini, desta feita para quarteto de solistas, coro e órgão.

O TRATAMENTO DO ACERVO da Sé e respectivo catálogo teve início em Outubro de 2011, pelo musicólogo Luís Henriques, autor da segunda parte deste artigo.

A MÚSICA SACRA EM PORTUGAL começa a sofrer algumas transformações a partir da segunda metade do século XVIII. Esta transformação passa essencialmente por uma estratégia já antes utilizada: o envio de bolseiros às instituições de ensino musical em Itália a fim de adquirirem os conhecimentos técnicos necessários à criação desta nova música. Contrariamente ao período joanino em que os músicos iam para Roma, esta nova geração de músicos irá estudar para Nápoles, que nesta altura é o mais importante centro operático italiano¹⁰. Entre 1761 e 1767, João de Sousa Carvalho e os irmãos Jerónimo e Brás Francisco de Lima estudam em Nápoles, no Conservatório de Santo Onofre a Capuana, tendo por colega um dos futuros nomes sonantes da ópera napolitana, Giovanni Paisiello¹¹. Daqui, para além dos conhecimentos operáticos, também terão para Portugal um novo estilo de música sacra. Estes bolseiros, chegados a Portugal, ingressam no corpo docente do Seminário da Patriarcal. Poder-se-á dizer que esta instituição é o modelo em que se baseiam as restantes capelas catedrais do país, no que concerne à sua organização e prática de música sacra.

ASSIM COMO OS QUE VIRÃO DEPOIS, estes compositores dividem a sua vida profissional entre a igreja e o teatro, escrevendo música para ambos os locais. Musicalmente, existe uma fronteira ténue entre estes dois géneros que, esteticamente falando, ocupam extremos opostos. É mais do que conhecido o testemunho do aristocrata inglês William Beckford, aquando de uma ida à igreja dos Mártires, «já eu estava quando chegámos. Como tínhamos vindo muito depressa, agürou-se no entusiasmo nos, de repente, não namá igreja, mas num esplêndido teatro, cantante de hões e dos fies de lanças [...]. Centenas de cantores e de músicos executavam os mais animadas e brilhantes sôfias. [...] A concórdia, em frente da entrada principal, onde fica o altar, de tal modo se parecia um póvo em dorado não é modo das óperas que eu estava sempre à espera de ver a entrada triunfal do herói ou a desida de qualquer divindade pagã, cercada de capões e de rélas»¹².

ESTES COMPOSITORES escrevem para as mais variadas formações, em estilo concertado de solistas e coro, com um acompanhamento instrumental que pode ir desde o órgão (baixo cifrado) à orquestra completa com flautas, oboés, fagotes, trompetes, trompas, trombones, percussão e cordas¹³. Da ópera são adaptados alguns modelos, dos quais se destacam a ária da capa. Esta aparece com grande frequência em géneros sacros, como o salmo concertado e em rubricas da Missa, como o Glória. Aqui, a escrita para a voz solo tem uma expressividade emocional e um desenho melódico bastante acentuado. Acentua-se também a mistura de passagens mais líricas com passagens de puro virtuosismo, plenas de coloratura e atingindo os registos extremos da tessitura vocal. Existe uma preferência por ritmos harmónicos lentos, sendo que a escrita em fagado se restringe somente a passagens corais destinadas a esse efeito, contrastando com uma elaboração mais ou menos desenhada da intervenção concertada das vozes solistas.

COMO REFERIDO na primeira parte do presente artigo, ao longo destes três anos foram feitas as *Matinas para a Sagração da Sé de Angra*, de João José Baldi (em 2001), a *Missa nº 4 concertada*, de D. Pedro IV (em 2009) e *Veni Creator Spiritus, Laudate Dominum, Laudate Patrem e Magníficat*, também de João José Baldi; *Nas Divinas*, de Fr. José Marques e Silva; *Stabat Mater*, de António José Soares; *Tuam Ipsam Animam* de Pedro Mathado de Alcântara e *Qui Loquor*, de Mateus Pereira de Lacerda (em 2010).

ANTES DE ENTRAR EM QUALQUER Apreciação estética ou analítica, há que compreender o contexto e o fim à que se destina esta música. Antes de mais, esta é uma música funcional, cujo seu

fim único é o de abrilhantar as cerimónias litúrgicas. Como tal, existem linhas estéticas e estilísticas que são seguidas pela generalidade dos compositores portugueses, daí uma quase total formação estilística das obras sacras. Outro ponto prende-se com o seu estilo italianizante que, longe de ser uma característica regional ou nacional, é uma característica europeia, encontrando-se obras estilisticamente similares em países como a Espanha ou até mesmo a França.

JOÃO JOSÉ BALDI nasceu em Lisboa em 1770, e morre na mesma cidade a 11 de Maio de 1816. Estudou no Seminário da Patriarcal, possivelmente com João de Sousa Carvalho, e os irmãos Lima, que haviam regressado de Itália, e ainda com José Joaquim dos Santos, António Leal Moreira e Marcos Portugal. Terá escrito as suas primeiras obras por volta de 1789, altura em que obtém o posto de mestre de capela na Sé da Guarda. Em 1794 passa a mestre de capela da Sé de Faro e em 1800 regressa a Lisboa para ocupar o lugar de segundo mestre na Capela Real da Bemposta. Com a morte do mestre de capela (Luciano Xavier dos Santos), Baldi ascende a tal posto, tendo como segundo mestre o seu discípulo Fr. José Marques e Silva¹⁴.

A PRIMEIRA OBRA, talvez a mais importante, resgatada ao silêncio do Arquivo Musical, foi as *Matinas* para a sagração da própria Sé de Angra, encomendadas a João José Baldi pelo bispo de Angra, D. José Pegado de Azevedo, para a sagração da catedral em 1808. Todo o engenho de Baldi está presente nas *Matinas*, uma obra exuberante e, de certa forma, monumental, que ilustra o grau de importância da cerimónia a que se destinava.

A OBRA, DE GRANDES DIMENSÕES, comporta a música para a dedicação do templo, perfazendo mais de uma hora e meia de música. Podemos vislumbrar alguma monumentalidade romana nesta obra. Baldi, na primeira parte coral da obra, inicia todo um acumular de tensão, característica das primeiras intervenções de carácter narrativo, próprias do género operático. Faz-lo utilizando uma tonalidade menor (que só resolve na última cadência) mantendo também uma homofonia durante todo o trecho. Também não é por mero acaso que as árias de soprano e tenor estão peçadas de coloratura. Baldi escolhe as vozes timbricamente mais brilhantes, tal qual personagens operáticas, de forma a dar um carácter vibrante às seções centrais. Esta escolha é bem visível na ária *Cumque exultasset* em que é dado uma atenção especial ao tenor. A influência operática está também presente com uma clareza impressionante na secção *Fandata* est, uma ária para soprano e alto em que existe um claro diálogo dramático característico da ópera. Exemplo ilustrativo do *stile concertato italiano* é a secção *In dedicatione Templi*, em que o soprano dialoga com o coro à maneira de concerto solístico entre *concertato* e *ripieno* num estilo caracteristicamente leve, leveza esta que é atingida pelo uso de tonalidades maiores e por um acompanhamento simples.

BALDI INTERCALA RITMOS mais lineares com ritmos muito pontilhados. A utilização destes recursos está presente na produção musical portuguesa dos finais do século XVIII, muito influenciada pelo género operático, e é perfeito exemplo deste *stile concertato italiano* que toma posse da música portuguesa. Reminiscências clássicas aparecem na ária *Domine si conversus*, em que intervêm as quatro vozes solistas.

A SEQUÊNCIA VENI CREATOR SPIRITUS (para o Domingo de Pentecostes), aparece aqui desprovida da sua forma primitiva. A sua forma, semelhante à dos salmos concertados pressupõe que, contrariamente à função que tem na liturgia, poderia aparecer como intrínseca, pelo seu brilho e sumptuosidade. É em estilo concertado, existindo um diálogo seccionado entre um tutti



Uma fotografia do concerto de 2008.

(SATB) e as vozes solistas (STB), com o seguinte esquema formal: *tutti*, tenor, *tutti*, soprano, *tutti*, baixo, *tutti*. As secções a solo são tendencialmente mais líricas, com passagens melódicas alternadas com outras mais técnicas, frequentemente barpejadas. Intercalando estas secções solistas surge o *tutti*, com repetição do texto "Veni Creator".

O SALMO DIXIT DOMINUS é uma obra de maior proporção, relativamente à anterior. Aqui aparecem já secções distintas. A um Largo introdutório segue-se um Allegro, Larghetto, Allegro, Allegro, Larghetto, Allegro. Aqui intercalam-se secções unicamente solísticas com secções concertadas. Um tema principal, com uma profunda influência operática pelo seu lirismo, percorre as partes solistas, assim como o *tutti*, trazendo um carácter de unidade à obra. De salientar, no duo de tenor e baixo, as constantes modulações que, apesar de serem a tonalidades próximas (relativa menor), fogem um pouco à restrição característica destas obras.

O SALMO LAUDATE DOMINUM vem no seguimento do salmo Dixit Dominus. Constitui-se de dois andamentos: Allegro e Andante. É em estilo concertado, para alto, tenor e baixo solistas. Baldi utiliza dois temas diferentes: o primeiro aparece por duas vezes no Allegro, no tenor. O segundo aparece também duas vezes no Andante, no alto. De salientar a *coloratura* do tenor, de bastante virtuosismo.

O SALMO LAUDATE PUERI vem também no seguimento dos anteriores. A obra possui as seguintes partes: Allegro, Larghetto non molto e Allegro. O Allegro, inicia com o *tutti* no incipi "Laudate pueri Dominum". Este tema, por assim dizer, irá ser repetido "concertadamente" ao longo de toda a obra. Os solos de soprano, alto, tenor e baixo são incharacteristicamente mais apoiados melodicamente, evitando a extrema *coloratura*, que aparece, por exemplo, no salmo anterior.

O HINO MAGNIFICAT tem um carácter laudatório, como o próprio texto já o indica. As intervenções do *tutti* em uníssono no texto "et exultavit" assim o confirmam, após uma "entoação" do

"Magnificat" pelo tenor a solo. Apesar da obra ser em estilo concertado pode-se observar claramente uma primeira parte concertada, uma segunda parte dedicada às vozes solistas (tenor e baixo) e uma parte final mais coral. A influência napolitana aparece destacadamente nas intervenções do *tutti*, onde os movimentos ondulatórios da massa coral transportam o ouvinte quase de imediato para a música de Niccolò Jommelli.

FR. JOSÉ DE SANTA RITA MARQUES e Silva nasce em Vila Viçosa por volta de 1780 e morre em Lisboa a 5 de Fevereiro de 1837. Estudou no Seminário da mesma vila, sendo colega de António José Soares, e teve por primeiro mestre Joaquim Cordeiro Gallo. Aos 22 anos obtém o posto de organista na igreja dos frades Paulistas em Lisboa, professando mais tarde nesta ordem. Em Lisboa estuda com João José Baldi, mestre no Seminário da Patriarcal. Fr. José Marques obtém o posto de organista na Capela Real da Bemposta aquando da nomeação de Baldi para o cargo de mestre de capela em 1808. Com a morte de Baldi e Leal Moreira, concorre, juntamente com António José Soares, para ingressar no professorado do Seminário da Patriarcal, concurso em que obtém vencimento, tal como, aliás, o outro oponente¹⁷. Fr. José Marques é um dos mais destacados compositores de música sacra em Portugal nas primeiras décadas do século XIX.

O SALMO NISI DOMINUS, é também em estilo concertado, apresentando contudo características algo diferentes dos salmos de Baldi. Pelo tratamento melódico das partes solistas, vê-se que o seu estilo diverge em alguns aspectos do de seu mestre, nomeadamente no que respeita aos encadeamentos, evitando o sexto grau, usado com frequência por Baldi, sobretudo nos momentos cadenciais. A sua música era muitíssimo apreciada, estando a sua obra espalhada por todos os arquivos das Sées portuguesas. A simplicidade e elegância melódicas, assim como algum virtuosismo e exploração da extensão das vozes solistas, ilustram esta popularidade, dando a esta obra um carácter simples, mas ao mesmo tempo galante.



Novo ensaio para o concerto de 2012.

ANTÔNIO JOSÉ SOARES nasceu em Lisboa a 2 de Novembro de 1913 e morre na mesma cidade a 9 de Março de 1965. Estudou no Seminário de Vila Viçosa, tendo por mestre Joaquim Cordeiro Galão. Em 1802, transfere-se para o Seminário da Patriarcal, onde estuda com João José Baldi e António Leal Moreira. Entra para a Irmandade de Santa Cecília em 1805, sendo já nesse ano organista da Capela Real. Soares entra em disputa com o já referenciado Fr. José Marques pelo lugar de professor no Seminário da Patriarcal, logrando ambos a colocação pretendida. Com a extinção do Seminário da Patriarcal, e-lhe oferecida a regência da aula de canto no recém-criado Conservatório, lugar que rejeita. Partidário do regime absolutista, mantém-se como professor particular de piano, assim como mestre de capela, da infanta D. Isabel Maria⁴⁰.

A SEQUÊNCIA STABAT MATER, para a festa da Senhora das Dores, a qual é posta em música por inúmeros compositores portugueses da primeira metade do XIX, e estrangeiros, dos quais se destaca Rossini, seria provavelmente a obra mais conhecida do compositor português oitocentista. O *Stabat Mater* de Soares (como aparece na maioria dos manuscritos sobreviventes) parece gozar de grande popularidade pelas principais igrejas do país. Nos Açores, esta obra faz parte do repertório das capelas de música, mantendo-se, como por exemplo no caso da capela da Mãez da Horta, ainda nas primeiras décadas do século XX. As similaridades com a obra de Rossini são várias, destacando-se a quase ausência de ligação entre a música e o texto. Esta é uma obra de grandes proporções, compreendendo árias e coros com grande influência operática, terminando num quase apoteótico "Amen" final.

UMA OBRA QUE TAMBÉM MERECER ESPECIAL DESTAQUE no Acervo Musical da Sé de Angra é a Missa a 4 Concertado de D. Pedro, quarto de Portugal, primeiro do Brasil (Queluz, 12 de Outubro de 1798 - 24 de Setembro de 1834)⁴¹. Está escrita para solistas (SATB), coro (SATB) e orquestra, composta por cordas, flautas, clarinetes, oboés, fagotes, trompetes, trompas, trombones e tímpanos. Esta obra, que difere em vários aspectos da música sacra então escrita em Portugal, mistura o estilo clássico, influência do seu pressunível mestre Sigismund von Neukomm, com outras influências, possivelmente de Marcos Portugal e José Maurício Nunes Garcia.

AS ÁRIAS A SOLO continuam dentro da escrita idiomáticamente italiana, com uma exploração extrema da tessitura das vozes. O coro tem um desempenho mais activo que o habitual no género, com intervenções bastante mais articuladas, fugindo à homorritmia que caracteriza este estilo. Ernesto Vieira diz-nos que D. Pedro tinha predilecção pela composição de hinos⁴². Este aspecto é claramente visível em algumas das árias, assim como os ritmos de marcha.

CURIOSAMENTE, pode-se quase afirmar que é uma obra para coro, orquestra, solistas e clarinete. O clarinete tem uma presença surpreendentemente destacada ao longo de todas as rubricas. Em quase todas aparece a solo ou em naípe. Uma explicação possível para este facto prende-se com a formação a que provavelmente se destinou esta Missa: a Capela Imperial do Rio de Janeiro. Deste agrupamento faziam parte, nas primeiras décadas do século XIX, dois clarinetistas de grande virtuosismo, de origem europeia, e que se haviam radicado no Rio de Janeiro. Eram eles o português José Joaquim da Silva e o alemão João Bartholomeu Klier⁴³.

ESTA MISSA existe, no arquivo da Capela Imperial do Rio de Janeiro⁴⁴ o *Credo* (que comportava as rubricas seguintes: *Sanc-tus, Benedictus e Agnus Dei*), sendo que a primeira parte (*Kyrie e Glória*) teria sido provavelmente adicionada posteriormente. Não existem dúvidas de que estes pertencem à Missa, pois o material temático é o mesmo do *Agnus Dei*. Contudo, persiste a dúvida se esta primeira parte é da autoria do próprio D. Pedro, se adição posterior por parte de outro compositor, utilizando o material temático da segunda parte.

OUTRA OBRA, *Tuam Ipsius Animam*, do terceirense Pedro Machado de Alcântara (1849-1895), ilustra a grande influência dos compositores italianos nos músicos locais do final do século XIX⁴⁵. Trata-se de um duo para tenor e baixo, com acompanhamento de orquestra de cordas e clarinete. O clarinete assume um papel de terceiro solista, intervindo junto com as vozes. A ligação entre a música e o texto é inexistente. A temática dramática da Cruz é posta em música numa ária característica do belcanto, com frases melódicas inerustadas de um lirismo que remete quase automaticamente para a obra operática de Bellini, ou até mesmo Verdi.

