

## ANNEXE

---

### **« Interpréter aujourd’hui Beethoven sur instruments d’époque »** *par quelques musiciens de la Chambre Philharmonique*



© Adrien Hippolyte

S'il est un monument musical qui prend une signification différente selon que l'on joue dans une formation traditionnelle ou dans un orchestre sur instruments historiques, c'est bien le corpus des neuf symphonies de Beethoven.

Pour un orchestre philharmonique, elles sont le pain quotidien : issues du répertoire, dans le mouvement d'une tradition\* ininterrompue depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle. Leurs difficultés en sont vaincues depuis longtemps, leurs pièges déjoués, leurs surprises attendues... On ne s'en délecte pas moins, mais elles accompagnent le musicien d'orchestre comme de fidèles compagnons de route.

Pour une formation orchestrale jouant, selon le terme consacré, « sur instruments d'époque », cet ensemble symphonique se dresse sur notre chemin musical comme un formidable obstacle, un Everest qui tout à la fois nous fascine, nous attire et nous effraie, et dont le franchissement ne nous laissera pas indemne ni inchangé. Il est aussi un moment clé dans l'histoire d'un orchestre, un symbole de maturité.

Nous voilà donc au pupitre, face à la partition, artisanalement équipés de nos bois à quelques clés, nos cuivres "naturels" et nos cordes en boyau : désarroi, frisson, mais immense excitation devant l'épreuve ; nous nous retrouvons soudain si démunis et cette musique nous semble soudain si moderne...

Par-delà la révolution musicale que la première symphonie porte en germe et que parachèvera la neuvième, c'est aussi l'invraisemblable défi lancé aux instrumentistes qui nous apparaît tout à coup. Beethoven ne cherche certainement pas à écrire pour le plaisir de ses musiciens. Au contraire, il les rudoie, les met à l'épreuve, joue avec eux et se joue d'eux, et en leur réservant un traitement quasiment inhumain, se dresse face à eux tel un géant, tel un dieu : inspirant crainte et respect.

En ce sens, l'authenticité parfois revendiquée par le retour aux instruments qu'a connus le compositeur vaut parfois plus encore pour l'esprit que pour la lettre.

Bien sûr, les instruments du début du XIX<sup>ème</sup> siècle ont des caractéristiques très prononcées : une vivacité d'articulation, un franc-parler des attaques, un mélange fruité des bois, l'éclat vif argent des cuivres. Ils peuvent relever d'un choix esthétique. Mais ils sont moins une fin qu'un moyen : à leur lumière, les tempos (redoutables) du compositeur prennent un sens, les ruptures musicales sont exacerbées, l'héroïsme de l'écriture procure un sentiment d'aventure qui tient l'auditeur en haleine. Oui ! L'insécurité instrumentale est une partie de l'enjeu ! Le confort

et l'aisance sont indignes de sa musique : Beethoven exige des instrumentistes qui osent se mesurer à lui qu'ils se sacrifient... S'ils en réchappent, ils en sortiront épuisés, laminés, mais plus grands et plus heureux.

~

Telles étaient les pensées qui traversaient mon esprit tandis que nous préparions, jouions, et enregistrons les symphonies de Beethoven sous la direction d'Emmanuel Krivine.

Je fus frappé de constater à quel point elles rejoignaient les aspirations secrètes de mes jeunes années, lorsque je jouais sans effort les mêmes œuvres au sein d'un orchestre moderne rutilant, lourdement armé, et que je rêvais, paradoxalement, d'affronter le compositeur à mains nues ou à l'arme blanche...

Alors que les orchestres jouant le répertoire du XIX<sup>ème</sup> siècle sur instruments anciens se comptent sur les doigts des mains, j'eus la chance de me trouver impliqué dans la création d'une nouvelle phalange, en 2004. Cette jeune Chambre Philharmonique cristallisait alors la rencontre tout à fait extraordinaire d'un des grands chefs d'aujourd'hui avec le monde des instruments anciens. Une donnée nouvelle dans notre univers musical était de nous retrouver face à un chef qui ne tolérait pas plus de balbutiements dans les premières répétitions qu'il n'en aurait attendu de l'Orchestre de Chambre d'Europe, du London Symphony Orchestra ou du Philharmonique de Berlin – et ne trouvait aucune circonstance atténuante aux instruments anciens, dont il su pourtant tirer d'emblée toutes les ressources. En un sens, nous étions idéalement préparés pour Beethoven !

Le flûtiste est en première place pour ressentir l'enjeu du défi beethovenien. Contrairement à ses prédécesseurs ou contemporains, le compositeur utilise la flûte quasi-exclusivement dans la troisième octave, avec une fonction de piccolo \*\*, doublant les violons ou autre hautbois à l'octave supérieure. Enrage-t-il ou prend-il plaisir à la voir plafonner au la aigu ? Toujours est-il qu'il la laisse buter autant que possible sur cette note extrême, quitte à briser la ligne mélodique. Sur la flûte moderne, la limite étant conventionnellement fixée au contre-ut, une tierce plus haut, la marge laissée est donc confortable et nous permet de jouer avec un confort tout à fait contraire à ses intentions. On se permet même de "rétablir" les mélodies avec les si bémol et si bécarré manquant à la tessiture de l'instrument ancien – ce qui me semble tout à fait préjudiciable aux lignes accidentées très assumées par Beethoven. Eut-il eu une quinte supplémentaire dans l'ambitus de

l'instrument, il aurait joué le même jeu une quinte plus haut plutôt que d'adoucir sa musique !

Le spectre sonore riche de la flûte en bois permet de se mélanger idéalement avec les autres instruments à vent de l'orchestre (une donnée rendue difficile par le développement trop unilatéral de la flûte Boehm en métal). Les courbes du son parlent sans l'assistance d'un vibrato permanent et cette flûte est capable aussi bien de caresser avec la plus extrême douceur que de dynamiser tout l'orchestre par un aigu claquant coupant comme un scalpel.

Vu de ma flûte à six ou huit clés, une œuvre comme la 9<sup>ème</sup> symphonie représente, avec ses proportions gigantesques, un des plus beaux

enjeux musicaux auxquels on puisse se confronter – pas moins formidable en son temps que ne le fut le *Sacre du Printemps* en 1913. Apporter sa petite pierre à un tel édifice est un privilège : après le dernier accord, à bout d'endurance et de souffle, on s'effondre, mais avec le sentiment d'avoir approché un géant de l'histoire de la musique.

\* La sacro-sainte tradition est une fausse garante de la fidélité aux origines... Rien n'est moins statique qu'une tradition musicale, qui, même avec la meilleure volonté de préservation du monde (mais... est-ce le cas ?), ne peut subir sans dérive les courants esthétiques et les aléas des goûts changeants et des modes.

\*\* Le piccolo n'étant vraiment utilisé, quant à lui, qu'en relation avec la musique militaire (5<sup>ème</sup> et 9<sup>ème</sup> symphonies) ou pour symboliser le sifflement du vent dans la tempête de la *Pastorale*.

### DAVID GUERRIER (cor, trompette & trombone)

---

Le cor classique ou cor naturel diffère très peu de la trompe de chasse dont il est issu : il dispose de tons de rechange permettant de l'accorder dans toutes les tonalités et d'un pavillon plus large que l'on bouche plus ou moins avec la main droite. Cette technique, apparue vers 1750, permet de corriger la justesse des harmoniques naturelles et de jouer de manière chromatique les deux octaves aigus. Il en résulte une très grosse différence entre les sons ouverts et bouchés : les sons bouchés sont très sourds dans le piano et très cuivrés dans le forte alors que les sons ouverts restent toujours clairs. Le cor à pistons, inventé en 1814 permet de jouer avec une sonorité égale quatre octaves chromatiques. Beethoven écrit pour le cor (naturel) avec beaucoup d'intelligence : il utilise les sons bouchés (2<sup>ème</sup> cor dans le trio du scherzo de la 7<sup>ème</sup> symphonie) et les changements de tons (dans le premier mouvement de la 3<sup>ème</sup> symphonie le 1<sup>er</sup> cor passe en fa pour 10 mesures) pour obtenir des effets sonores inédits. Pour moi, la théorie selon laquelle le solo de 4<sup>ème</sup> cor du mouvement lent de la 9<sup>ème</sup> symphonie serait écrit pour le cor à pistons n'est pas sérieuse : du fait que ce nouvel instrument était très peu joué en 1824, cette partition serait très délicate à jouer sur un cor à pistons du début du XIX<sup>ème</sup> siècle alors qu'elle est assez commode sur le cor naturel. On retrouve ce type d'écriture pour le cor naturel dans les pièces virtuoses (*Concertino* de Weber) alors que le cor à pistons est plus utilisé dans le registre médium (mélodies de Gounod). Nous avons donc utilisé le cor naturel pour toutes les symphonies.

La trompette de l'époque classique ou "trompette d'invention" reprend le système de tons amovibles du cor naturel. Mis à part cette "invention", il s'agit d'un simple tube de laiton conique sur un tiers de sa longueur (pavillon) et cylindrique sur les deux premiers tiers ; on est très proche de l'instrument militaire. Là aussi, alors que la trompette à clefs,

parfaitement chromatique, de Weidinger (Concerto de Haydn) existe depuis 1796, Beethoven utilise la trompette ordinaire qui peut produire uniquement les harmoniques naturelles c'est à dire seulement 10 notes (!) sur les 2 octaves de la partition. Il choisit l'instrument à la sonorité la plus brillante, la trompette à clef ayant été comparée à la clarinette ou au hautbois par les critiques de l'époque.

Le trombone, comparé aux autres cuivres, n'a pratiquement pas évolué depuis le XVI<sup>ème</sup> siècle. À l'époque classique il y a encore les trois instruments de différentes longueurs (alto, ténor et basse) ; depuis 1850 environ, les orchestres utilisent trois trombones ténor. Le trombone basse en fa ou mi bémol a une sonorité très particulière, proche de celle du cor dans le grave. Le trombone alto classique a des proportions (pavillon, perce, longueur, embouchure...) très proche de la trompette de la même époque ce qui permet (final de la 6<sup>ème</sup>) une homogénéité parfaite entre ces deux pupitres.

D'une manière générale, on peut dire que les instruments (cuivres) de Beethoven, si on les compare aux instruments modernes sont moins puissants mais beaucoup plus souples à jouer et ont une résonance naturelle plus importante. Les principales raisons sont : une fabrication artisanale permettant que le métal reste souple, des instruments beaucoup plus légers et une perce plus petite permettant un jeu beaucoup moins forcé. La sécurité d'émission des instruments modernes (cor et trompette) est obtenue en diminuant de moitié la longueur du tube en vibration, changeant ainsi la nature même de l'instrument. Les cuivres de l'époque classique sont également plus proches entre eux ce qui permet une cohésion bien plus grande entre les cors, trompettes et trombones que dans l'orchestre moderne.

La question de l'instrument (qui relève exclusivement et individuellement de l'instrumentiste) est forcément délicate.

Si l'on connaît l'évolution de la facture instrumentale avec précision, déterminer quel instrument pouvait être joué en tel ou tel lieu, par tel ou tel orchestre à un moment donné est malaisé en ce qui concerne la famille des cordes.

L'Europe musicale des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles a quasi unanimement plébiscité la facture italienne (les familles Amati, Guarneri et Stradivari principalement), à l'exception notable du tyrolien Steiner (ou Stainer – à Absam, près d'Innsbruck). Pourtant l'évolution la plus notable à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle vient de France, avec le rôle primordial de François Lupot (1758-1824).

Lupot, ne se contente pas de faire des instruments de tout premier ordre, lui valant le surnom de "stradivarius français", il reprend aussi les grands instruments italiens évoqués, (ce qu'il décrit précisément dans *La Chélonomie ou l'art du parfait luthier* – Paris, 1806 – écrit pour lui par l'abbé Sibire).

Il change les barres d'harmonie, revoit les épaisseurs des tables, renverse les manches et finalement donne naissance à ce que l'on pourrait appeler le violon "moderne" par opposition à son état antérieur (prétendument "baroque").

Ce travail, sera ensuite continué par Vuillaume à Paris et la famille Hill à Londres tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Parallèlement, un autre artisan de génie, lui aussi français, François-Xavier Tourte (1747-1835) révolutionne l'archèterie.

Dans la décennie 1785-1795, il met au point ce que l'on considère aujourd'hui comme l'archet "moderne", avec une hausse fermée, un passant en argent qui maintient les crins. La forme de la tête, la longueur et le poids, sont quasi définitifs, et ses successeurs (dont Dominique Peccatte, le plus connu), n'ont fait que reprendre ces caractéristiques.

D'un point de vue historique, ces inventions sont contemporaines des symphonies de Beethoven. On peut donc considérer comme légitime de jouer les symphonies de Beethoven avec un Stradivarius en réglage "moderne" et un archet de Tourte (ce qui était d'ailleurs le matériel du premier violon Alexander Janiczek lors de l'enregistrement des symphonies).

On peut également considérer, que ces inventions modernes, françaises n'avaient pas encore atteint Vienne (qui d'un point de vue instrumental s'est montrée très conservatrice au XIX<sup>ème</sup> siècle), où on été créées les symphonies de Beethoven, malgré la circulation des musiciens ; en tout cas, que les musiciens ne disposaient pas encore tous de ces dernières nouveautés.

Il semble donc plausible de penser que l'orchestre beethovénien était constitué d'un mélange d'instruments dont certains possédaient encore leur réglage d'origine, et d'autres déjà modifiés et que la provenance des instruments était tout aussi variée (Italie, mais aussi Tyrol, Mittenwald, et lutherie viennoise).

Quant aux archets, on peut également imaginer qu'ils étaient tous de taille et de modèles différents.

On sait par exemple que le célèbre Cramer (1745-1800), premier violon à Mannheim et loué par Mozart, collabora lors d'un voyage à Paris avec Tourte (François Xavier, et/ou Léonard son frère). On nomme d'ailleurs l'un des modèles de Tourte – vers 1775-1780 – "Cramer". On peut supposer que ce dernier en importa en Allemagne.

Cette hétérogénéité de matériel, semble donc constituer une caractéristique de l'orchestre à l'époque de Beethoven, en de nombreux endroits en Europe, même si certaines villes se sont montrées plus réticentes aux changements que d'autres (on fabrique encore en Italie et en Allemagne des violons avec le manche à plat, cloué, jusqu'à la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle...).

La question des cordes est plus simple à régler. Le bourdon (corde grave ou sol), est en boyau filé de métal, et les trois autres en boyau pur.

Ce montage, qui s'est imposé à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle partout en Europe (auparavant les Italiens utilisaient plutôt quatre boyaux purs, et les français un sol filé et un ré demi-filé) à quelques exceptions près (le sol en boyau pur perdure ici et là, pendant quelques décennies).

C'est la seule consigne qui a d'ailleurs été donnée aux violonistes de la Chambre Philharmonique pour le projet Beethoven.

Libre à chacun ensuite d'en trouver les meilleurs calibres, du plus fin au plus gros, avec la même liberté qui semble avoir été celles des musiciens au XIX<sup>ème</sup> siècle.

Une fois le matériel choisi, la question des techniques s'impose bien sûr.

Là encore, Paris produit plus que toute autre ville des méthodes et des traités, suite à la création du Conservatoire (1795) après la Révolution.

Le lien avec Vienne et Beethoven est évident ne serait-ce que par le violoniste français Rodolphe Kreutzer (1766-1831). Ce dernier, que Beethoven entendit à Vienne dès 1798, est le dédicataire de la 9<sup>ème</sup> sonate, composée en 1803 et contemporaine de la symphonie Héroïque.

Kreutzer fut également professeur au conservatoire de Paris entre sa création et 1826.

Même si la Violinschule (1756) de Leopold Mozart, est encore pendant tout le XIX<sup>ème</sup> siècle

enseignée en Europe, les nouvelles méthodes du Conservatoire de Paris (Rode, Baillot, Kreutzer,...), sont diffusées également très largement.

Les techniques sont adaptées au matériel instrumental et aux langages musicaux, et on peut facilement imaginer, que des modes assez différents ont cohabité.

Malgré leurs nouveautés (notamment du point de vue de l'archet, pour utiliser les nouvelles possibilités des modèles de Tourte), les méthodes du Conservatoire ne révolutionnent pas l'ancienne manière, et l'on y parle du "vibrato", du "portamento", du "coup d'archet", et du "goût" en des termes semblables.

Après avoir examiné en détail ces différents points (très succinctement résumés ici), il ne nous restait

plus qu'à faire notre "travail" de musiciens, c'est-à-dire de livrer une "matière sonore plausible pour Beethoven", au génie de son écriture.

Curieusement, les équilibres, les dynamiques, les couleurs et les tempi, que semblait avoir imaginés Emmanuel Krivine, dans sa longue fréquentation de ces partitions, semblaient aller de soi, sans effort.

Ce qui pouvait poser problème et demander des adaptations de coups d'archet ou d'articulations avec un instrumentarium "traditionnel", coulait de source.

Il ne restait plus qu'à dompter ce maelström au gré de la sensibilité et de l'imagination.

Et subitement les symphonies de Beethoven redevaient bizarrement modernes pour nos oreilles du XXIème siècle...

### **ANTOINE PECQUEUR (contrebasson)**

---

Une version avec contrebasson de la 7ème symphonie de Beethoven, c'est une première.

Il n'y avait jamais eu d'enregistrement sur instruments anciens de la 7ème symphonie de Beethoven avec contrebasson. En effet, cet instrument ne figure pas dans la nomenclature de la partition. Mais ce qu'a découvert le chef d'orchestre Sir Charles Mackerras, c'est que Beethoven en fait mention dans l'une de ses lettres...

En l'absence de partition spécifique de contrebasson, nous avons pris modèle sur les deux

autres symphonies de Beethoven pour lesquelles il existe des parties manuscrites : la 5ème et la 9ème. La ligne du contrebasson est le plus souvent similaire à celle de la contrebasse, ce dont nous sommes inspirés. Le fait de rajouter cet instrument apporte ici une assise harmonique mais aussi rythmique au pupitre des vents. On notera enfin qu'il était courant d'employer à l'époque le contrebasson dans les ensembles à vent sans forcément écrire une partie spécifique pour cet instrument.

### **DAVID SINCLAIR (contrebasse)**

---

Lorsque Beethoven arriva en 1790 à Vienne, on assista à une transition de l'ancien "violone" viennois à cinq cordes vers des contrebasses à trois et quatre cordes accordées par quarts. Ceci n'était clairement pas une question d'amélioration, mais plutôt d'un changement de fonction.

Les italiens, qui utilisaient de puissantes contrebasses à trois et à quatre cordes pour l'opéra, commençaient à influencer les viennois. Albrechtberger écrivit en 1790 dans son traité d'orchestration que c'était le violone qui prédominait dans un orchestre de qualité. Une des questions sans réponse sur la contrebasse chez Beethoven concerne l'étendu dans le grave : pourquoi Beethoven a-t-il écrit le do grave pour la contrebasse, quand cette note n'existait pas sur les instruments à cette époque ? Aujourd'hui, ce problème est réglé en ajoutant une corde supplémentaire mais qui a le désavantage de rendre l'instrument beaucoup moins agile, moins incisif. Il y a à peine dix ans, on a découvert un traité écrit à Linz vers 1810 qui décrit une autre façon d'accorder la contrebasse, cette fois-ci comme le violoncelle, mais à l'octave inférieure. Je crois que Beethoven a été confronté à trois sortes

de contrebasses : le violone qui descendait jusqu'au ré grave (en tout cas au début de sa carrière), ensuite la contrebasse italienne à trois cordes descendant jusqu'au la (ou bien avec quatre cordes descendant jusqu'au fa) et finalement la contrebasse accordée en violoncelle à l'octave. Ceci explique pourquoi Beethoven semble éviter par moments d'écrire un mi, parfois ré et parfois do. À d'autres endroits, il semble provoquer en demandant ces mêmes notes, comme s'il disait « eh les gars, je le veux vraiment mon do grave, débrouillez-vous pour trouver au moins un instrument qui est capable de produire la note » ! Hormis ces complexités d'accord, il y a deux autres facteurs décisifs concernant la contrebasse de Beethoven. Le premier c'est tout simplement les cordes en boyau. Il se peut que le boyau soit encore plus important à la contrebasse que sur les autres instruments à cordes ; le boyau facilite l'articulation, le manque de netteté étant le principal défaut de la contrebasse ! Avec le boyau, elle parle plus facilement et a moins tendance à être en retard. Dans le forte, le son est plus transparent, on l'entend donc sans qu'il devienne trop épais. Quand Nikolaus Harnoncourt

enregistrait les symphonies de Beethoven avec le Chamber Orchestra of Europe, qui est un orchestre sur instruments modernes, il a exigé trois exceptions : une flûte en bois, cuivres anciens et timbales en peau, et cordes en boyau pour les contrebasses.

L'archet est aussi d'une grande importance. D'une façon générale, l'archet moderne est un outil à tout faire : on peut s'en servir pour l'orchestre, mais aussi pour jouer une sonate. À l'époque de Beethoven, l'archet de contrebasse était plutôt conçu pour l'orchestre, donc lourd et puissant. Il produit un grand son et demande beaucoup de savoir faire dans le piano ! L'archet dit "Dragonetti" (du nom du célèbre contrebassiste Domenico Dragonetti, ami de Beethoven) est un exemple d'archet d'époque. Deux anecdotes concernant Dragonetti illustrent bien la complexité à interpréter Beethoven d'une façon "historique". Puisque Dragonetti jouait sur une trois cordes, sa basse ne descendait qu'au la, une tierce plus grave que le violoncelle. Alors pour jouer le célèbre trio

du scherzo de la 5ème symphonie, il lui manquait déjà le sol de la première mesure. Un collègue de Dragonetti raconte que le maestro jouait le passage entier à l'octave supérieur et avec une puissance incroyable. Mais quel contrebassiste se permettrait une telle liberté aujourd'hui ? La deuxième anecdote concerne la création anglaise de la 9ème symphonie à Londres. La Philharmonic Society avait écrit à Dragonetti en lui demandant d'être chef de pupitre des contrebasses et aussi de jouer le célèbre passage récitatif comme soliste, sans violoncelle ! Dragonetti répondit en précisant combien il voulait être payé pour sa prestation. La Society lui refusa cette somme jugée trop importante et n'engagea donc pas Dragonetti pour cette création.

Un des aspects très important de cet enregistrement (peut-être même plus important que les instruments) est la taille de l'orchestre. C'est le juste milieu entre un petit orchestre de chambre et un orchestre moderne, ce qui rend les équilibres entre vents et cordes très convaincants.

#### ALINE POTIN-GUIRAO (timbales)

---

Depuis les premières traces de leur utilisation en Europe (XIIIème siècle), les timbales ont bien entendu beaucoup évolué.

De petites dimensions (avec un diamètre de 55/60 cm au maximum), en cuivre ou en argent, recouvertes de peau de veau (ou chèvre), elles étaient essentiellement jouées lors de cérémonies militaires, disposées par paire, de part et d'autre d'un cheval, accompagnant les trompettes "de cavalerie", d'où l'écriture en quarte ou quinte (tonique/dominante).

Cette spécificité se retrouve jusqu'en 1685 avec la composition par les frères Philidor de la très célèbre *Marche pour deux timbaliers*, écrite pour deux paires de timbales accordées sol-do et MI-SOL !

C'est également au XVIIème siècle que les timbales "intègrent" l'orchestre.

Mais c'est avec Beethoven qu'elles deviennent un instrument soliste à part entière. En effet, même si Bach ouvre le chemin (*Messe en Si*), puis Mozart (utilisation de quatre timbales dans *Divertimento*

n°6), pour ne citer que les plus importants, Beethoven va plus loin.

1806 : Concerto pour violon (début timbale solo) ;  
1809 : Concerto *L'Empereur* (Finale dialogue timbales/piano)...

Il écrit ses symphonies pour deux timbales accordées à l'octave (fa/fa), dans la 8ème (Finale) et la 9ème (scherzo). Par contre, aucun changement d'accord au sein d'un même mouvement (alors que Salieri l'a déjà fait). Aucune indication de choix de baguettes (étaient utilisées à l'époque des baguettes dures : bois ou cuir ou recouvertes de chamois).

Entre 1800 et 1824 (années durant lesquelles Beethoven a composé ses symphonies), on passe de timbales à vis carrées (changement d'accord avec clé mobile, dc bruyant), à des timbales à "robinets" (poignées en forme de T).

Parallèlement à cela, on a toujours cherché un moyen de changer d'accord avec une seule vis principale (1812 : à Munich ; 1815 : à Strasbourg...), mais sans grand succès car bruyant et altérant le son.