

Reelaborações para violão da obra Bachiana: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga Bwv1001*

Sérgio Vitor de Souza Ribeiro¹

UNIRIO/PPGM

SIMPOM: *Teoria e Prática da Execução Musical*

vioribeio@yahoo.com.br

Resumo: A música de Johann Sebastian Bach foi introduzida no repertório violonístico pelo espanhol Francisco de Asís Tárrega Eixeia (1852-1909), em 1907 ao publicar a *Fuga da Sonata I para Violino Solo BWV1001*. Desde então, a música bachiana não saiu mais do repertório do violão, na medida em que os grandes intérpretes do instrumento, como Llobet, Pujol, Segovia e seus discípulos, inseriam suas transcrições nos concertos e exploravam novas obras do mestre barroco. No presente artigo analisamos duas reelaborações para violão da *Fuga BWV1001*, realizadas em um intervalo de aproximadamente 100 anos por Tárrega e pelo violonista argentino Pablo Marquez (1967). Para isso, utilizamos como parâmetros as terminologias apresentadas por Flavia Pereira relacionadas às práticas de reelaboração, e as abordagens utilizadas pelos autores Philip Hii, Nicolas Goluses, Stanley Yates e Pedro Rodrigues. Nosso objetivo foi apontar as diferentes técnicas de reelaboração realizadas pelos arranjadores e responder questões, como: em qual das práticas de reelaboração as versões se enquadram? Quais as principais influências sofridas pelos arranjadores em suas versões? Quais os recursos disponíveis a cada um deles? Suas premissas são divergentes? Quais as lições que podemos tirar a partir dos resultados obtidos? Finalmente, dentro dos parâmetros apresentados por Pereira, concluímos que a reelaboração musical de Tárrega pode ser classificada como ‘transcrição’, enquanto a de Marquez como ‘idiomatização’.

Palavras-chave: Reelaboração; Violão; Bach; Transcrição; Arranjo.

Re-elaborations for Guitar of the Work by Bach: Analysis of the Versions of Francisco Tárrega and Pablo Marquez of the *Fuga BWV1001*

Abstract: The music of Johann Sebastian Bach was introduced into the violinistic repertoire by the Spanish Francisco de Asís Tárrega Eixa (1852 – 1909) in 1907 at the time he published the *Fuga da Sonata I for Violin Solo BWV1001*. Thenceforth, the Bach’s music hasn’t left the guitar repertoire anymore, while the great interpreters of this instrument have used its transcriptions in concerts and have explored new Works of the Baroque master, like Llobet, Pujol, Segovia. In this article we have analyzed two re-elaborations for guitar of the *Fuga BWV1001*, made at an interval of about 100 years by Tarrega and by the Argentine guitarist Pablo Marquez (1967). For this, we have used the terminologies, presented by Flavia Pereira

¹ Orientador Prof. Dr. Nicolas de Souza Barros. Pesquisa fomentada pela CAPES/Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

which are related to the practice of musical re-elaboration, as parameters, and also the approaches used by authors Philip Hii, Nicolas Goluses, Stanley Yates and Pedro Rodrigues. Our goal is to point out the different techniques of re-elaboration, performed by the arrangers, and to answer questions such as: in which of the practices of re-elaboration do the versions fit? What are the main influences suffered by the arrangers in their versions? What are the resources which are available to each of them? Are their assumptions different? What moral can we infer from the results that were gotten? Finally, within the parameters presented by Pereira, we conclude that the musical re-elaboration of Tárrega can be classified as 'transcription', while the re-elaboration of Marquez can be classified as 'idiomatização'.

Keywords: Re-elaboration; Guitar; Bach; Transcription; Arrangement.

Introdução

As primeiras reelaborações para violão² surgiram no final do século XVIII e início do século XIX, com Mauro Giuliani (1781-1829) e seu contemporâneo Fernando Carulli (1770-1841). Giuliani provavelmente reelaborou pela primeira vez uma obra orquestral para violão solo, a *Sinfonia La Cenerentola* de Rossini, com a estreia desta versão acontecendo em 1817. Antes, Carulli tinha reduzindo para dois violões o primeiro movimento da *Sinfonia Londres* de Haydn (RODRIGUES, 2011, p. 118). Posteriormente, vários violonistas seguiram o exemplo dos compositores italianos, criando versões de obras de Beethoven, Verdi e outros, contudo a música bachiana ainda não tinha sido introduzida.

Napoleon Coste (1806-1888) talvez tenha sido o primeiro a publicar peças barrocas, em meados do século XIX, em *Le Livre D'Or du Guitariste Op.52* (aprox. 1870), onde encontram-se transcritas diversas composições do alaudista Robert de Visée (1655-1732), do cravista François Couperin (1668-1733) e de Georg F. Haendel (1685-1759); além de uma peça do compositor renascentista Eustache Du Caurroy (1509-1549).³ Com isso, pode-se levantar a hipótese de que Coste tenha sido o primeiro a tocar obras de J. S. Bach no violão, dada a sua proximidade com o repertório antigo. No entanto, as evidências indicam claramente que o introdutor da música de Bach no repertório violonístico foi o compositor espanhol Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909) ao publicar a *Fuga da Sonata I para Violino Solo BWV1001*, em 1907. Desde então, a música bachiana não saiu mais do repertório do violão, na medida em que os grandes intérpretes do instrumento, como Llobet, Pujol, Segovia e seus discípulos, inseriam suas transcrições nos concertos e exploravam novas obras do mestre barroco.

² Na época, guitarra romântica, que surgiu por volta de 1790 em Nápoles, Itália; sendo uma evolução da guitarra barroca de 5 ordens.

³ Neste livro, Coste publicou: três *Gigas*, uma *Gavota*, uma *Sarabande*, uma *Allemande*, uma *Courante*, um *Minueto* e uma *Passacaglia* de Visée; um *Rondó* de Couperin; *God Save The Queen* e *Judas Machabé* de Haendel; *Charmante Gabrielle* de Du Caurroy; além de obras de Beethoven, Mozart e outros.

O presente artigo é resultado de uma pesquisa de mestrado onde foram analisadas duas reelaborações para violão da referida *Fuga BWV1001*, realizadas em um intervalo de aproximadamente 100 anos, pelo espanhol Francisco Tárrega (1852-1909) e pelo argentino Pablo Marquez (1967)⁴. Nosso objetivo foi apontar as diferentes técnicas de reelaboração realizadas pelos arranjadores e responder as seguintes questões: Quais são as principais influências que definiram os caminhos tomados pelos arranjadores em suas versões? Quais foram os recursos que eles utilizaram? Seus pressupostos básicos sobre reelaboração são divergentes? Quais as possíveis reflexões a partir dos resultados obtidos?

Questões terminológicas

Segundo Flavia Pereira, em sua tese de doutorado intitulada *As Práticas de Reelaboração Musical* (2011), entende-se por reelaboração musical as práticas de transcrição, arranjo, orquestração, redução e adaptação, ou seja, “aquelas que são desenvolvidas a partir de um material pré-existente e que procuram guardar um maior ou menor grau de interferências em relação ao original” (PEREIRA, 2011, p. 43). Na pesquisa, após a análise de reelaborações com diferentes características, tendo como parâmetro a oposição “fidelidade” x “liberdade” em relação ao original⁵, a autora propõe as seguintes classificações e delimitações para as práticas de reelaboração musical: *Transcrição*: a prática que possui maior grau de fidelidade com o original, apresentando alterações apenas em aspectos ferramentais da obra e mudança no meio instrumental (PEREIRA, 2011, p. 52); *Arranjo*: quando há “maior liberdade de manipulação em relação ao original, onde aspectos estruturais como ritmo, forma, harmonia ou melodia, poderão ser afetados” (PEREIRA, 2011, p. 180); *Orquestração*: prática “na qual se busca (...) um equilíbrio entre a ideia do compositor e as inúmeras possibilidades de readaptação instrumental, além de diversas possibilidades de novas arquiteturas sonoras” (PEREIRA, 2011, p. 91); *Redução*: “como o próprio nome já diz, designa especificamente um trabalho que será reduzido de um meio instrumental maior para outro menor, ou para um único instrumento” (PEREIRA, 2011, p. 125); *Adaptação*: esta categoria é bastante abrangente e também é empregada em outros meios artísticos. Por isso, Pereira a divide em duas subcategorias: 1) a adaptação que “envolve mudança de linguagem,

⁴ Pablo Marquez nasceu em San Pedro de Jujuy, na Argentina, em 1967, e estudou violão com Jorge Martinez Zarate e Eduardo Fernandez. Na Europa, estudou música antiga com Javier Hinojosa e regência com Eric Sobzyck, também tendo aulas com o pianista Gyorgy Sebok. Seu CD *Luys de Narváez - Musica del Delfin* (2007) foi apontado como a melhor gravação de música antiga em 2007 pelo *Neue Musik Zeitung* e *Melhor Gravação Clássica do Ano* pela *Readings*, na Austrália.

⁵ Observada através de aspectos estruturais (estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal) e aspectos ferramentais (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento e dinâmica).

transitando em movimentos artísticos diferentes” (PEREIRA, 2011, p. 218); e 2) apenas no universo musical, a reelaboração que está entre a transcrição e o arranjo, e que tem a função de “adequar a obra a algo, seja a um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero” (PEREIRA, 2011, p. 219).

Notamos que a subcategoria “2)” de ‘adaptação’, citada acima, pode ser transformada em uma nova categoria de reelaboração musical independente, para que se evite confusões, já que este termo não se restringe ao universo musical. Então, procuramos uma palavra que pudesse ser empregada apenas em nosso contexto e chegamos ao termo ‘idiomatização’. Obviamente, este termo deriva da palavra ‘idioma’, que, segundo Huron e Berec, na música:

É comumente associado ao uso de recursos instrumentais distintos. A mecânica do instrumento musical geralmente influencia a forma como a música é organizada. Como na linguagem falada, passagens musicais podem ser caracterizadas como sendo mais ou menos idiomáticas, dependendo do quanto a música se adequa aos efeitos específicos do instrumento (2009, p. 103).⁶

Com isso, o termo ‘idiomatização’ será utilizado para classificar a subcategoria “2)” de ‘adaptação’ descrita por Pereira. Entendemos que assim identificaremos melhor a prática de reelaboração que procura não só adequar a obra às possibilidades físicas do instrumento de destino, mas transformar seus elementos (da obra) em função do novo meio, apresentando alterações tanto em aspectos ferramentais como estruturais, exceto na estrutura formal.

Devido à clareza, coerência e ineditismo do trabalho de Flávia Pereira (2011), optamos por utilizar como parâmetros suas delimitações, juntamente com nossa contribuição terminológica, para que, após a análise das reelaborações de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga BWV1001*, possamos responder a seguinte questão: em qual das práticas de ‘reelaboração musical’ as versões se adequam?

Parâmetros analíticos

Abaixo, apresentaremos os textos que serviram como modelo para a análise proposta em nossa pesquisa. Tais textos resultam de análises texturais empregadas na comparação de diferentes versões de obras bachianas, onde os autores, todos violonistas, apresentam como resultado técnicas de reelaboração utilizadas por Bach.

⁶ “(...) is commonly associated with the use of distinctive instrumental resources. The mechanics of musical instruments commonly influence how the music itself is organized. Like spoken utterances, musical passages can be characterized as more or less idiomatic depending on the extent to which the music relies on instrument-specific effects”.

Phillip Hii, em seu artigo *Bach's Method of Transcription* (1990), faz uma análise comparativa de duas obras de Bach, a *Sonata II para Violino Solo BWV1003* e a segunda versão da mesma realizada pelo próprio compositor, a *Sonata para Cravo BWV964*. Hii destaca as diferenças melódicas e harmônicas de alguns compassos, concentrando-se em mudanças texturais, condução das vozes, alterações dos baixos e apresentação dos acordes. Outro interessante artigo é o *J.S. Bach and the Transcription Process* (1989) do violonista Nicholas Goluses, onde ele compara as duas versões bachianas da *Suite IV BWV1006a* apontando seis tipos de alterações encontradas nas versões: “1. mudança de extensão; 2. mudanças de notas ou figuras; 3. mudanças na ornamentação; 4. mudança de ritmo; 5. adição de notas; 6. mudanças nos valores de tempo das notas”⁷ (GOLUSES, 1989, p. 17). Goluses aborda ainda aspectos estilísticos voltados para a performance, como o dedilhado, o fraseado e a articulação.

O violonista Stanley Yates também confronta diferentes versões ao adaptar para violão a *Suite V para Violoncello BWV1011*, utilizando como modelo a *Suite III para Alaúde BWV995*, ambas realizadas por Bach. Yates transcreveu todas as outras *Suites para Violoncello BWV1007-1012* e escreveu o artigo *Bach's Unaccompanied String Music: A New (Old) Approach to Stylistic and Idiomatic Arrangement for the Guitar* (1998). Ele divide o texto em três partes: 1) Estrutura da música para instrumentos melódicos sem acompanhamento; 2) Contexto histórico do processo de arranjo; e 3) arranjo idiomático e estilístico para o violão moderno. Yates destaca com exemplos as técnicas de reelaboração encontradas em suas versões, como: adição de baixos, divisão de notas longas, imitação, transposição de oitavas, mudança de tonalidade; além de falar sobre suas escolhas de ornamentação, digitação e sobre os tipos de danças. Finalmente, Pedro Rodrigues em sua tese de doutorado *Para uma Sistematização do Método Transcricional Guitarrístico* (2011), realiza um interessante quadro sinóptico com exemplos de “um conjunto de processos transcricionais realizados entre o período barroco e o contemporâneo” (RODRIGUES, 2011, p. 41), que o autor define como ‘técnicas de arranjo’. O quadro surgiu a partir da análise de reelaborações realizadas por J. S. Bach, Giuliani, Mertz, Arcas, Tárrega e Kazuhito Yamashita e está dividido nas seguintes tabelas: *Técnica de arranjo de Johann Sebastian Bach; O arranjo guitarrístico clássico; Efeitos imitativos de timbre por Kazuhito Yamashita; Processos digitais desenvolvidos por Kazuhito Yamashita; Processos de compensação sonora apresentados por Kazuhito Yamashita.* (2011, p. 227; 230; 233; 234; 235).

⁷ Citamos como está no texto a pesar da redundância os pontos 4 e 6.

A literatura citada à cima nos apresenta observações referentes, por exemplo, à mudança de ritmo, digitação, ornamentação, adição de vozes, transposição de tonalidade, transposição de oitava, criação de polifonia, supressão de vozes, etc.; e foram fundamentais para a realização de nossa análise.

Resultados e discussão

Em sua versão, realizada em 1907, Francisco Tárrega transpôs a *Fuga BWV1001* da tonalidade de Sol menor para Lá menor. Tal procedimento foi utilizado pela maioria dos violonistas que criaram suas versões posteriormente, inclusive por Pablo Marquez, em 2009. Nesta tonalidade, além da execução se tornar menos complexa devido à utilização de cordas soltas, observa-se também a possibilidade de um melhor aproveitamento da extensão do instrumento na adequação da obra. Observamos também que Tárrega utiliza um recurso que não era comum em partituras ou tradados do período Barroco, o glissando, além de inserir ligados⁸ no sujeito da *Fuga* e, conseqüentemente, em suas aparições durante toda obra (Ex. 1). No entanto, essa possível falta de informação específica do período setecentista resultou em escolhas importantes por parte do violonista espanhol, como o emprego de técnicas de reelaboração que foram utilizadas por inúmeros violonistas arranjadores posteriormente como, por exemplo, a ‘reiteração’, ‘alteração de textura’, ‘adição de baixo’, ‘transposição de oitava’, ‘reorganização de acorde’, ‘preenchimento de acorde’ e ‘inversão de acorde’.

Exemplo 1: Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Francisco Tárrega (c.1-3).

Em contrapartida, com mais informações referentes aos recursos interpretativos pertinentes à música barroca, Marquez não interfere na articulação apresentada na versão original do sujeito (Ex.2) e, influenciado pela versão para órgão⁹ da mesma *Fuga*, durante toda a obra ele apresenta uma sonoridade ‘mais articulada’ (com poucos ligados), comum aos instrumentos de tecla.

⁸ Limitamos nossa análise de articulação apenas ao elemento mais importante da Fuga, o sujeito. Isto porque os ligados podem ser utilizados de maneiras diferentes nos instrumentos envolvidos em toda a obra, e isso implicaria em uma discussão mais aprofundada do assunto.

⁹ *Preludio e Fuga em Ré menor BWV539*. Esta versão foi provavelmente realizada pelo próprio compositor.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Violino' and the bottom staff is labeled 'Pablo Marquez'. Both staves contain musical notation in treble clef, starting with a common time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and some accidentals. The two staves appear to be transcriptions of the same piece, with the 'Pablo Marquez' version showing some differences in phrasing and ornamentation compared to the 'Violino' version.

Exemplo 2: Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Pablo Marquez (c.1-3).

Tárrega exclui algumas notas possivelmente com o objetivo de facilitar a execução ou permitir uma digitação que privilegie o som mais doce do instrumento em determinados momentos (Ex.3).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Violino' and the bottom staff is labeled 'Tárrega'. Both staves contain musical notation in treble clef, starting with a common time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and some accidentals. The 'Tárrega' version shows significant differences in phrasing and ornamentation compared to the 'Violino' version, particularly in the way the notes are grouped and the use of rests.

Exemplo 3: Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.20-22).

Enquanto Marquez mantém a estrutura da versão para violino¹⁰, inserindo linhas melódicas, ornamentação, complementos de acordes, notas de passagem, stretto, contrassujeito¹¹ e até novas entradas do sujeito¹², na maioria das vezes baseado na versão para órgão BWV539, sem que suas modificações prejudiquem a peça em prol de uma exceção mais confortável (Ex.4 e 5).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Violino' and the bottom staff is labeled 'Marquez'. Both staves contain musical notation in treble clef, starting with a common time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and some accidentals. The 'Marquez' version shows significant differences in phrasing and ornamentation compared to the 'Violino' version, particularly in the way the notes are grouped and the use of rests.

Exemplo 4: Reelaboração da *Fuga BWV1001*, realizada por Marquez (c.74-75).

¹⁰ Nas versões para Alaúde e para Órgão, há variações no número de entradas do sujeito que Pablo Marquez poderia ter adotado (ver RODRIGUES, 2011, p. 58).

¹¹ Contrassujeito é o contraponto criado para a segunda entrada do sujeito (resposta).

¹² Sujeito é o motivo principal da Fuga e geralmente tem duas partes: cabeça, composta para chamar a atenção do ouvinte; e cauda, geralmente com caráter modulatório.



Exemplo 5: *Fuga para Órgão BWV539* de J.S. Bach (c.74-75).

Enfim, abaixo apontamos os recursos técnicos utilizados por ambos arranjadores para a realização de suas versões. Acreditamos que este levantamento possa ser útil àqueles que pretendem se dedicar às práticas de reelaboração musical, já que trazem a tona uma grande quantidade de possibilidades e novas ideias de se explorar uma obra ao transferi-la para o violão.

- a) Transposição de tonalidade;
- b) Glissando;
- c) Transposição de oitava;
- d) Inversão de acorde;
- e) Reorganização de acorde: é a reorganização das notas em um acorde sem que se altere o grau da nota mais grave;
- f) Preenchimento de acordes;
- g) Reiteração compensatória: “é a repetição de notas (longas no texto original), sendo a sua frequência de pulsação proporcional à dinâmica apresentada” no trecho em que foi inserida (RODRIGUES, 2011, p. 228);
- h) Supressão de notas;
- i) Alteração de acordes;
- j) Adição de acordes;
- k) Deslocamento de acordes;
- l) Adição de baixos;
- m) Alteração de nota: adição de sustenido, bequadro ou bemol em uma nota;
- n) Resolução melódica: quando se completa a linha melódica na voz superior, inserindo notas onde há o salto polifônico observado em peças para instrumentos melódicos, como as obras para violino e violoncelo solo de Bach;
- o) Adição de nova linha melódica;
- p) Criação de *stretto*;
- q) Inclusão de contrassujeito;

- r) Fragmentação: quando se adiciona a cauda ou cabeça do sujeito isoladamente em trechos musicais;
- s) Evidenciação motívica: quando se adiciona notas que completam o sujeito implícito em um trecho, criando uma extensão sequencial¹³ ou até mesmo uma nova entrada de sujeito;
- t) Deslocamento de notas: realizado com o objetivo de preencher o pulso mínimo, aumentando a tensão geralmente nas cadências da obra;
- u) Diminuição: notas de passagem inseridas “para proporcionar caráter solista e demonstrar virtuosismo” (RODRIGUES, 2011, p. 227) ou para preencher o pulso mínimo;
- v) Ornamentação compensatória: “é o enriquecimento ornamental de notas longas que o instrumento de destino não tem possibilidade de sustentar” (RODRIGUES, 2011, p. 228);
- w) Variações sobre os *Tutti*.

Considerações finais

Sabemos que o violão tem maiores possibilidades texturais e tessituras do que o violino e menores que o órgão e, por isso, fica evidente a tentativa de Marquez em transformar uma obra com um idioma ‘violínístico’ em uma obra ‘violonística’ por meio da adaptação de ideias presentes em um terceiro instrumento com possibilidades similares ao seu, realizando assim alterações consideráveis em aspectos estruturais da obra. Com isso, a partir das categorias de reelaboração musical delimitadas por Flavia Pereira (2011), concluímos que Marquez realiza a segunda subcategoria de adaptação, denominada por nós como ‘idiomatização’, ou seja, a prática que procura não só adequar a obra às possibilidades físicas do instrumento de destino, mas transformar seus elementos (da obra) em função do novo meio. Por outro lado, em alguns trechos, Francisco Tárrega possivelmente exclui notas com o objetivo de permitir uma dígitação que privilegie o som mais doce do instrumento. Esta técnica pode ser entendida como uma busca de adequação da obra ao estilo romântico em que o violonista estava inserido. No entanto, em sua versão, não observamos alterações consideráveis em aspectos estruturais da obra, e por isso definimos a reelaboração de Francisco Tárrega como ‘transcrição’.

É importante destacar a valiosa contribuição de Tárrega, não apenas por ter sido o primeiro publicar uma obra bachiana ao violão, o que já seria o suficiente para marcá-lo na

¹³ Extensão sequencial são repetições do sujeito geralmente apresentados em alturas que não caracterizam uma exposição.

história do instrumento, mas também por empregar técnicas de reelaboração que seriam utilizadas por inúmeros violonistas arranjadores posteriores a ele, inclusive pelo argentino Pablo Marquez.

Finalmente, após os resultados e reflexões apresentados na análise, lançamos um desafio a todos os violonistas que aspiram reelaborar uma obra de Bach: que corram o risco de ‘idiomatizá-la’ em seus instrumentos, ou seja, que adequem a obra ao novo meio. Algumas ações que poderiam contribuir para esta empreitada seriam: 1) tomar conhecimento das reelaborações realizadas pelo próprio compositor barroco e por seus contemporâneos, e das dezenas de artigos realizados sobre o assunto; 2) analisar minuciosamente as versões de intérpretes alaudistas, organistas e cravistas do século XX, pois estes geralmente ‘idiomatizam’ as obras que se propõem a interpretar, apresentando maior destreza e liberdade em suas reelaborações.

Referências

GOLUSES, Nicholas. J.S. Bach and the transcription process. New York: In *Guitar Review* nº 77, 1989, p. 14–29.

HII, Phillip. Bach’s method of transcriptions. *Soundboard* 17, p. 31–37, 1990.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As Práticas de Reelaboração Musical*. Tese de Doutorado. USP-São Paulo, 2011.

RODRIGUES, Pedro. J. A. F. *Para uma Sistematização do Método Transcricional Guitarrístico*. Portugal: Universidade de Aveiro, 2011. Tese de Doutorado.

YATES, Stanley. Bach’s unaccompanied string music: a new (historical) approach to stylistic and idiomatic arrangement for the guitar. *Fingerstyle Magazine*. Master Workshop: "Dallas Rag," nº 48, p. 50-52, 2003.