

A performance a partir da partitura: discussão sobre se ter a partitura como ferramenta de sugestões interpretativas para uma performance coerente - Os manuscritos de Duda para Trompete e Piano

Jefferson Roberto Anastácio¹

UNIRIO/PPGM

Mestrado

SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação Musical*

jeffer.sound@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo geral discutir aspectos musicais que podem estar explícitos em uma partitura servindo como ferramenta facilitadora para a aquisição de musicalidade como também de sugestões interpretativas que resulte em uma performance musical coerente. Entende-se por coerente, uma performance que apesar de valorizar a liberdade de expressão e de sugestões interpretativas do intérprete, revele com fidedignidade as características e ideias pressupostas pelo compositor em uma determinada obra. Sendo assim, tendo a partitura como documento gráfico primordial inicial de uma obra, como a mesma fornecerá subsídios estéticos e estilísticos próprios para uma interpretação? Como material referencial, tem-se a análise do trecho em *maracatu* da obra "Concertino para Trompete e Piano" do compositor brasileiro José Ursicino da Silva (Duda). Como metodologia de pesquisa, é traçado um paralelo comparativo entre a análise dos manuscritos do compositor, referências bibliográficas e também a escrita musical descritiva de uma performance.

Palavras-chave: Performance musical; José Ursicino da Silva; Trompete; Maracatu; Concertino para Trompete e Piano.

The Performance from the Score: Discussion on Whether to be the Score as a Tool for Interpretive Suggestions for a Coherent Performance - Duda's Manuscripts for Trumpet and Piano

Abstract: In general, the present work is also a translation program for acquiring music as well as interpretive suggestions that result in a coherent musical performance. It is understood as coherent, a performance that despite valuing the interpreter's freedom of expression and interpretive suggestions, reliably reveals characteristics and ideas presupposed by the composer in a given work. So, having a score as the initial primordial graphic document of a work, as the same provider of aesthetic and stylistic subsidies suitable for an interpretation? As reference material, there is an analysis of the passage in *maracatu* of the work "Concertino for Trumpet and Piano" by the Brazilian composer José Ursicino da Silva (Duda). As a research methodology, a comparative parallel is drawn between an analysis of the composer's manuscripts, bibliographical references and also a descriptive musical writing of a performance.

Keywords: Musical performance; José Ursicino da Silva; Trumpet; Maracatu; Concertino for Trumpet and Piano.

¹ Orientador: Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto. Agência de fomento de bolsa: CNPq.

1. Introdução

Ao analisar a afirmação de Peter Hill sobre a música "em si, ser algo imaginado primeiramente, depois (então) com a parceria do interprete e finalmente comunicado em som (HILL, 2002, p. 129 - tradução nossa)², é observado que, muitas vezes esse processo acontece na sua forma invertida, conhece-se a obra primeiramente pelo som. Isso pode ser observado tanto na *música de concerto*³ quanto na *música popular*⁴.

Por vezes, o primeiro contato que uma pessoa tem com a obra de um compositor, se dá por intermédio de áudio ou até mesmo áudio visual, ou seja, tendo acesso a uma determinada gravação ou até mesmo estando inserido em uma plateia em um determinado show ou concerto. Após então ter esse primeiro contato, é que se desperta, ou não, o interesse por analisar a obra e possivelmente incluí-la no repertório pessoal de análise, preparação e performance.

Considerando o processo e forma de se promulgar uma obra no aspecto de *música de concerto*, observa-se que, se o objetivo for uma promulgação de forma coerente em relação às ideias iniciais de um compositor - levando em consideração que a obra em si já existe primeiramente na imaginação do compositor – é importante que todas as etapas - apreciação; aquisição e análise das partituras; preparação e estudo da obra; performance - ocorram também com coerência, ou seja, que todas as etapas sejam alicerçadas por fundamentos claros, objetivos e verdadeiros em relação às *ideias originais*⁵ do compositor.

Partindo do pressuposto que a primeira etapa – apreciação – foi um momento de primeiro contato com a obra, se um interprete se propõe a estudar a obra apreciada, a segunda etapa - aquisição e análise das partituras - torna-se então o primeiro passo para o produto final, a performance. Sendo assim, tem-se a seguintes problemáticas: A partitura adquirida contém informações básicas necessárias que contribuem para a assimilação da obra em si? São essas informações também ferramentas facilitadoras para se alcançar uma performance coerente da obra?

² [...] *music* itself is something imagined, first [by the composer, then in partnership with the performer, and ultimately communicated in sound.

³ *Música de concerto* – Termo escolhido para caracterizar a música feita por grupos de música erudita. Como por exemplo: Orquestras, Grupos de câmara, Solistas, entre outros.

⁴ *Música popular* – Termo escolhido para caracterizar a música feita por grupos de música popular. Como por exemplo: Big Bands, Combos, Trios e quartetos de *jazz*, Solistas de *Jazz*, entre outros.

⁵ Entende-se por *ideias originais* as características próprias que o compositor inseriu ou pensou sobre a obra.

2. Análise dos manuscritos de Duda para Trompete e Piano

Ao se propor estudar as obras de Duda⁶ para Trompete e Piano, o intérprete se depara com a problemática de que não existe uma editoração ‘oficial’ dessas obras. Entende-se por ‘oficial’, uma editoração feita por instituições ou órgãos licenciados e qualificados para elaboração e distribuição das mesmas.

Com isso, não se sabe se as informações contidas nas partituras das edições disponíveis são autênticas. De início, ao se comparar as versões editadas por terceiros e até mesmo os manuscritos do próprio compositor, pode-se observar que há divergências em relação às poucas gravações existentes das obras. Algumas divergências serão detalhadas mais adiante nesse trabalho, a priori, faz-se necessário o enfoque nas questões anteriores sobre como uma partitura pode colaborar para o entendimento e assimilação de uma determinada obra, e como a coerência de informações contidas nas partituras podem servir como ferramentas facilitadoras para a interpretação.

Retornando ao princípio de que a etapa de aquisição das partituras e análise é a etapa que dá início ao processo para se alcançar uma *performance* coerente, Peter Hill faz uma observação importante sobre o primeiro estágio de preparação de uma obra:

O primeiro estágio é o mais crucial: nós não estaremos apenas estabelecendo padrões para todo um trabalho subsequente, mas nossas decisões - tomadas rapidamente e talvez sem sucesso - podem vir a governar como nós tocamos uma peça pelo resto de nossas vidas. (HILL, 2002, p. 131 – tradução nossa).⁷

Considerando esse pensamento, e considerando também que a partitura pode ser uma ferramenta inicial para se alcançar coerência interpretativa, pode-se concluir que os manuscritos de Duda, somados às outras edições não fidedignas, a priori nos proporcionam um material um tanto inadequado, pois os mesmos não fornecem ao intérprete condições básicas necessárias para se desenvolver uma interpretação solidificada em relação à *obra original*⁸, ou seja, as informações contidas nas partituras, não revelam ao máximo toda arte expressa e esperada pelo compositor. Vale ressaltar que, mesmo os manuscritos de Duda não fornecem sugestões interpretativas específicas de cada gênero ou ritmo utilizado por ele em suas

⁶ José Ursicino da Silva (Duda), é instrumentista, compositor, arranjador e maestro, popularmente conhecido como “Maestro Duda”. Nasceu em 23 de dezembro de 1935, na cidade de Goiana, interior do Pernambuco.

⁷ The early stage is the most crucial: not only are we setting the standards for all subsequent work, but our decisions – taken rapidly and perhaps thoughtlessly – may come to govern how we play the piece for the rest of our lives.

⁸ Entende-se por *obra original*, a que foi gerada primeiramente na mente do compositor, ou seja, a obra concreta, com todas as características próprias pensadas e elaboradas pelo compositor.

composições. Sendo assim, seriam as cópias - feitas por terceiros - das obras de Duda e até mesmo os manuscritos do próprio compositor, documentos apenas de registro de linhas melódicas, harmônicas, ideias musicais, forma e estrutura musical? São documentos que servem como análise para possíveis sugestões interpretativas expressadas e impressas pelo compositor?

John Rink (2002) observa que o processo analítico, que por sua vez ocorre durante todo o processo de preparação de um repertório, é útil para que se formule e consolide aspectos interpretativos.

Devemos enfatizar o fato de que a análise para intérpretes acontece normalmente no processo de formulação de uma interpretação e subsequente reavaliação - ou seja - enquanto estamos estudando e não durante a execução. Isto não renega sua influência potencial na execução propriamente dita, nem tampouco as novas descobertas que possam ocasionalmente ocorrer durante a execução. Em geral, porém, o processo analítico ocorre no estado (evolutivo) do *design* e seus achados são assimilados na bagagem geral de conhecimento que sustenta, mas não domina, o ato da performance. (RINK, 2002, p. 29).

Tendo isso como princípio para um processo interpretativo, se torna indispensável que o documento analisado – a partitura – seja algo que realmente forneça sugestões interpretativas e facilite todo esse processo.

Para COOK, a performance musical é relativa ao modo que um texto musical foi interpretado. E essa interpretação pode ser influenciada por toda uma tradição oral, podendo não necessariamente estar *in texto*⁹.

[...] afinal, não são os textos em si que se situam em relação às performances, mas sim as interpretações dos mesmos, e é neste sentido que se poderia afirmar, sem paradoxo, que virtualmente toda música (mesmo a Música erudita Ocidental) representa uma tradição oral, não importando o quão intimamente esteja ligada à notação escrita. (COOK, 2006, p. 13).

Sobre a interpretação coerente de uma obra expressa em uma partitura, tem-se o seguinte ponto de vista de Stravinsky, citado por COOK (2006, p. 5):

O segredo da perfeição reside acima de tudo na consciência [que o *performer*] tem da lei que lhe é imposta pela obra que está tocando”;

⁹ *In texto* - Termo escolhido para classificar que as informações interpretativas não estão inseridas no texto, na notação musical utilizada pelo compositor.

de tal maneira que a música não deveria ser interpretada, mas sim executada. (STRAVINSKY, 1947, p. 127).

Considerando a afirmação anterior sobre a obra musical existir apenas para ser executada e não interpretada, faz-se necessário uma maior relação entre compositor e interprete, para que, o que não está explícito em notação musical, possa ser oralmente pontuado, e então futuramente inserido em editorações subsequentes. Com isso, o contato mais direto com o compositor Duda, resulta em uma editoração que expressa ao máximo todas as ideias propostas pelo compositor em suas obras.

Outra ferramenta que possibilita informações importantes para o desenvolvimento interpretativo específico de gêneros musicais, estilos e ritmos, é o acesso a obras e trabalhos paralelos que possuem características similares em relação a obra analisada.

Ao se propor a interpretação e a performance de uma obra musical, pode-se observar a importância de o intérprete ter previamente se proposto a pesquisar sobre os aspectos estilísticos, técnicos e interpretativos próprios de cada compositor e obra. Ao assimilar e aplicar alguns aspectos musicais e extra musicais, como por exemplo, tipos de articulações, timbre, estilos, história, cultura regional, características composicionais e interpretativas, o intérprete se colocará no papel de interlocutor coerente das ideias e discurso que cada compositor teve a intenção de transmitir em suas obras.

Sobre essa interlocução coerente, traçando um paralelo comparativo com o estudo de linguística, são extraídos da interpretação textual dois tipos básicos de coerência: *coerência narrativa* e *coerência argumentativa*. Para Platão e Fiorin (2001, p.397) citados por Peñuela (2006, p. 3) a *coerência narrativa* se resume em "respeitar as implicações lógicas existentes entre as partes da narrativa", enquanto a *coerência argumentativa* "diz respeito às relações de implicação ou de adequação que se estabelecem entre os pressupostos ou afirmações explícitas colocadas no texto e a conclusão que se tira deles". Sendo assim, ao substituir o termo 'interlocução' por *performance* - partindo do pressuposto de que musicalmente o *performer* nada mais é do que um interlocutor de discursos musicais - tem-se como *coerência narrativa* o respeito pelas implicações lógicas do compositor, tendo então como *coerência argumentativa* as implicações, adequações, pressuposições e conclusões por parte do intérprete. Ainda sobre coerência interpretativa, ao analisar *performers* com níveis distintos de habilidade - numa tabela que varia de iniciante a *expert* - Schmidt e Wrisberg (2001), citados por Borém (2006, p.50), definem que o *performer expert*, em seu último nível (*Sistemático*), "possui um domínio técnico que está totalmente a serviço da comunicação

musical onde a forma e expressão se fundem gerando um depoimento musical coerente e personalizado".

Apesar de muitas das informações e ideias estarem expressas em forma de signos, sinais e informações adicionais nas partituras, a pesquisa, vivência e prática interpretativa por parte do intérprete em relação a todos os aspectos musicais e interpretativos específico de cada obra possibilita uma melhor assimilação e fidedignidade às características propostas pelo compositor.

Winter e Silveira defendem isso da seguinte forma:

Embora a partitura contenha elementos essenciais a partir dos quais o intérprete vai iniciar seu trabalho interpretativo, esta não tem a capacidade de fornecer a totalidade de informações que estão presentes em uma execução musical. Ao intérprete é reservado o papel de “complementar” as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas. (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 64).

Acredita-se que, apesar de não ser o único meio informativo de como deve ser executado uma obra musical, a partitura, se contiver o máximo de informações possíveis, poderá facilitar a interpretação da obra em si. Em relação a isso, tem-se a seguinte observação:

A notação [musical], não importando o quão cuidadosa ou exata, poderá, no máximo, ser apenas um guia para o executante. Primeiramente, você deverá estudar todos os detalhes da partitura de forma exata e detalhada para juntar as informações que o compositor tentou comunicar. Compositores esperam que você respeite aquilo que ele tentou dizer através da sua obra e da ciência da notação. Eles esperam que você entenda a forma, harmonia, melodia e fraseologia. Eles também esperam que você saiba que existem detalhes que são impossíveis de se escrever, ou irão soar erroneamente se executados como foram grafados. (STIER, 1992, p. 18).

Uma forma simples e eficiente de tentar sanar os problemas de falta de informações em uma partitura, é a editoração da mesma após uma análise mais minuciosa. Após o contato com o compositor, realizando um levantamento histórico, cultural e de estilos, e até mesmo ter apreciado e analisado outras obras com características similares, a publicação de uma versão mais completa em relação a informações e observações adicionais, servirá como fonte de pesquisa para futuras interpretações.

Com isso, essa pesquisa oferece duas ferramentas importantes para a análise musical: a partitura prescritiva e a partitura descritiva. A primeira, surge com o objetivo de preservar a “obra” do compositor, e a segunda, com o objetivo de descrever a performance e

interpretação do intérprete que vivenciou a relação compositor/intérprete, descrevendo o resultado da assimilação das ideias propostas pelo compositor por parte do intérprete. Isso, para o estudo de práticas interpretativas, resulta em ferramenta de sugestões interpretativas.

3. O maracatu de Duda – Concertino n°1

Duda, em grande parte de suas obras faz uso de ritmos oriundos de regiões do Brasil, como por exemplo: maracatu, baião, frevo, marcha-rancho, choro, polca-choro, valsa-canção, entre outros. Ao se realizar uma análise prévia dos manuscritos de Duda para Trompete e Piano, nos deparamos com uma notação não muito detalhada em relação as articulações próprias e específicas dos ritmos utilizados pelo compositor em sua obras. Ou seja, Duda não especifica detalhadamente as sugestões interpretativas que são esperadas na *performance* de suas obras. Para Duda (SILVA, 2018), a inserção de acentuações específicas ou até mesmo detalhes e informação musicais, não se faz necessário, pois o mesmo espera que quando o intérprete se propõe interpretar uma de suas obras, tenha o cuidado de buscar previamente se relacionar de forma mais ativa, se apropriando do estilo característico de cada ritmo nordestino, por exemplo.

Na figura 1, em uma cópia do manuscrito do compositor, pode se observar que a mesma não possui marcações de articulações e elementos estilísticos que podem visivelmente caracterizar que o determinado trecho possui características do Maracatu. O compositor apenas descreve no começo da seção, que a mesma se refere a um Maracatu.

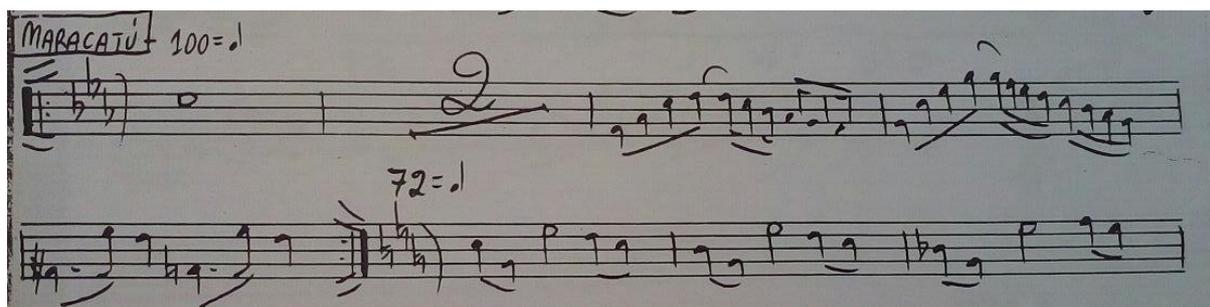


Figura 1 - Manuscrito do trecho do Maracatu
Concertino N°1 para Trompete e Piano (Duda) - 1° movimento (Compasso 21 a 26).



https://drive.google.com/open?id=1xqHM5qMJQLG_BnHI--ggvYVzJxfWq3B

Link e QR Code com o referencial auditivo do excerto contendo o trecho Maracatu respeitando a partitura original. Manuscrito do compositor onde não constam sugestões interpretativas.

Para intérpretes que possuem uma experiência e vivência, mesmo que de forma básica e superficial, em relação aos ritmos utilizados por Duda em suas composições, interpretar “Duda” não é algo tão complexo, pois mesmo não incluindo todas as articulações, o compositor faz uma pré descrição de qual o estilo e ritmo pensado para cada determinado trecho, seção ou movimento em suas obras. A problemática surge quando, se contrapondo a isso, existem intérpretes que se propõem preparar as obras de Duda não possuindo subsídios técnicos para se interpretar os estilos e ritmos utilizados pelo compositor. Com isso, a inserção de elementos estilísticos, articulações, ênfases e observações específicas e características desses estilos, na notação, proporcionará ao intérprete uma melhor assimilação das ideias propostas pelo compositor.

Um exemplo simples dessas informações e elementos estilísticos, tem-se a célula rítmica específica do Maracatu difundida por Guerra Peixe¹⁰ (Fig. 2) em suas composições, que serve de referencial e sugestão interpretativa para as frases de maracatu, que podem também ser aplicadas em outras obras. Neste caso, pode-se observar a acentuação nas células rítmicas sincopadas realizadas no marcante, meio e repiques, que são instrumentos de percussão utilizados no maracatu.

¹⁰ César Guerra Peixe - Compositor, arranjador, regente, violinista, professor e pesquisador, Guerra Peixe nasceu em Petrópolis - RJ no ano de 1914 e morreu na mesma cidade em 1993. Durante sua carreira recebeu inúmeros prêmios e títulos, em destaque o “Prêmio Shell” em 1986 e o “Prêmio Nacional de Música do Ministério da Cultura” em 1993. Este último como “maior compositor brasileiro vivo”.

The image shows a musical score for a piece titled "TOQUE VIRADO". It is written in 4/4 time and consists of five staves. From top to bottom, the staves are labeled: GONGUE, TAROL, CS-DE-G., MARCANTE, and MEIAO E REPIQUES. The MARCANTE staff is highlighted with a red rectangular box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sfz*.

Figura 2: Exemplo da rítmica de um dos estilos de Maracatu difundidos por Guerra Peixe.

A soma de todas essas acentuações, resumidamente resultaria na seguinte célula rítmica (Fig. 3):

The image shows a single rhythmic cell in 4/4 time. It consists of four groups of four eighth notes, each with an accent (>) above it. The cell is enclosed in a double bar line with repeat dots at both ends.

Figura 3 – Resumo de acentuações específicas do Maracatu.

Uma outra ferramenta de análise interpretativa para o Maracatu de Duda, são as gravações já existentes de suas obras. Temos o caso do *Concertino para Trompete e Piano*, obra dedicada a Nailson Simões¹¹ e gravada pelo mesmo em seu CD solo intitulado “Trompete Solo Brasil” no ano de 2001 pela Academia Brasileira de Música. Esse registro, surge como um alto nível de relevância, pois além do intérprete ser um pesquisador em práticas interpretativas de música brasileira para trompete solo, houve previamente uma relação ativa entre compositor e intérprete.

¹¹ Nailson Simões – Doutor em Música e Artes (esp. em trompete) pela Catholic University Of America (1991), atualmente é professor titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase na linha de práticas interpretativas, atuando principalmente nos seguintes temas: música brasileira para trompete solo, câmara música e trechos orquestrais.

Sendo assim, ao analisar os tipos de acentuações características específicas do Maracatu, exemplificado anteriormente na figura 1 e figura 2, e também considerando a versão gravada por Nailson Simões (2001), e tendo isso como um referencial para se elaborar uma edição que contemple ao máximo os elementos estilísticos específicos do Maracatu, tem-se como resultado da pesquisa a seguinte edição descritiva da performance de Nailson Simões (Fig. 4):



Figura 4 – Partitura descritiva – Performance de Nailson Simões
Edição contendo sugestões interpretativas para o trecho do Maracatu
Concertino N°1 para Trompete e Piano (Duda) – 1° movimento (Compasso 21 a 26).



<https://drive.google.com/file/d/1CUE0-8W15ELFhcqWPK0NacO6M4FTjH8j/view?usp=sharing>
 Link e QR Code com o referencial auditivo do excerto da performance de Nailson Simões no CD
 “Trompete Solo Brasil” no ano de 2001 pela Academia Brasileira de Música

Posteriormente, na figura 5, tem-se uma segunda sugestão interpretativa, destacando o deslocamento das semicolcheias. Para tal, é considerado como referencial tanto a performance anterior de Nailson Simões, quanto também a análise das acentuações sugeridas no maracatu de César Guerra Peixe:



Figura 5 – Partitura sugestiva (performance minha)
Edição contendo sugestões interpretativas para o trecho do Maracatu
Concertino N°1 para Trompete e Piano (Duda) – 1° movimento (Compasso 21 a 26).



🔊 <https://drive.google.com/open?id=1tE-cXomhQUvNeVIqSzAp-jMOfvfotq>

Link e QR Code com o referencial auditivo do excerto do excerto contendo as sugestões interpretativas em relação as acentuações nas semicolcheias. Aplicação das acentuações que resultam em idéia de ‘deslocamento’ rítmico característico no maracatu difundido por Guerra-Peixe.

Conclusões

Ciente de que a partitura não é em si a *Obra* do compositor, mas considerando o fato de que a mesma pode servir como ferramenta inicial de análise da obra, se tornando também ferramenta de sugestões interpretativas, vê-se a necessidade de que esse documento, a partitura, contemple ao máximo as ideias do compositor em relação a fraseado, articulação, contornos melódicos, padrões, elementos rítmicos e variações de dinâmica. Após análise de interpretações e sugestões interpretativas específicas do maracatu, tem-se então a preocupação de elaboração de uma edição que contemple ao máximo as sugestões interpretativas em relação as articulações específicas do Maracatu de Duda no *Concertino para Trompete e Piano*, resultando então em uma edição que sirva como ferramenta facilitadora para assimilação de cada ritmo e estilo utilizado pelo compositor em suas obras. Sendo assim, ao traçar um comparativo entre três diferentes edições, pôde-se observar que pequenos detalhes, como por exemplo a inserção de articulações específicas, oferece ao intérprete uma ferramenta inicial para a aquisição de musicalidade, como também de sugestões interpretativas, possibilitando à ele a oportunidade de se tornar o interlocutor com coerência na narrativa e na argumentação (PEÑUELA, 2006, p. 3) por meio da performance com domínios técnicos em relação a forma e expressividade, gerando um depoimento musical coerente e personalizado (BORÉM, 2006, p. 50).

Referências

BORÉM, Fausto. Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v 14. 45-54. mar. 2006.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22

DELEUZE, Guiles. *Lógica do sentido*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 259-271.

HILL, Peter. From Score To Sound. In: Rink, P. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Cap.9, p.129-143.

PEÑUELA, Pilar. A musicalidade no estudo da coerência textual. *Revista Letra Magna*, Ano 03, n.04, 2006.

RINK, John. Análise e (ou?) Performance. In: *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

TROMPETE BRASIL, José Ursicino da Silva (Compositor). Nailson Simões (Intérprete, trompete). José Henrique Martins (Intérprete, piano). [Registro sonoro]. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2001. Compact Disc. Faixa 1.

STIER, Charles. *On Performance*. Maryland: Word Masters, 1992.

SILVA, José Ursicino. Entrevista de Jefferson Anastácio em data da entrevista. Recife. Tipo de registro. Local.

SILVEIRA, Fernando José., WINTER, Leonardo Louveiro. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.63-71717.