

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1986)

Heft: 9

Rubrik: Disques = Schallplatten

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Alpensinfonie» gelernt, was man ihm zu Unrecht immer als kokettes *understatement* auslegt.

Genug der Ketzerei, zurück zum Posthorn: Hillers Buch hinterlässt, wie könnte es anders sein, Trauer über die Ferne der Zeiten, da auch in unseren Breiten noch Musik in der Luft lag. Trialmusik zwar, aber selbstgemachte!

zublasen, um zu seiner Ruhe zu kommen? Gut jedenfalls, dass «Amadeus» nicht oft in Helvetien unterwegs war. Denn dort legte man die Pöstler, ihrem Geschmack und Improvisationstalent misstrauend, gleich auf ein Repertoire von «Amtlichen Unterhaltungsstücken» fest.

Max Sommerhalder



«Postillions Einkehr», nach einem Gemälde von Ernst Müller (Ende 19. Jahrhundert)

Geradezu traumhaft die Vorstellung, dass da (friedliche) Uniformierte von Amtes wegen Musik von sich geben, virtuos der eine, stümperhaft der andere, aber jeder nach seiner, oft wohl schon aus weiter Ferne unverwechselbaren Art. Denn nicht nur das Blasen reglementierter Signale oblag den «Schwägern», sondern auch ein «Unterhaltungsauftrag», in dessen Erfüllung sie wetteiferten, mit der Aussicht auf bessere Trinkgelder oder gar die Verleihung eines «Ehrenposthorns». Ich werde daran denken müssen, wenn mir das nächste Mal die Stewardess den Plastikbeutel mit dem sterilisierten Kopfhörer in die Hand drückt.

Wie es wohl den zahllosen Kutschern ergangen sein mag, die einen Passagier namens Mozart an Bord hatten, ist eine Spekulation, die sich mir aufdrängt. Ob dieser, dem eine Phobie gegen Trompenschall nachgesagt wird, gleich ein Schweigegeld auf den Bock hinaufreichte oder es bei Sticheleien bewenden liess? Oder ob er die Beamten mit einem – unter fadenscheinigem Vorwand dann doch nicht gezahlten – Trinkgeld dazu anspornte, sich schon auf den ersten Meilen die Lefzen kaputt-

Disques Schallplatten

Expressiver Klassizismus

Sándor Veress: Musica concertante für 12 Streicher; Konzert für Klarinette und Orchester; 4 Transsylvanische Tänze für Streichorchester.

Deutsche Kammerakademie Neuss, Leitung: Johannes Goritzki; Thomas Friedli, Klarinette; Camerata Bern, Leitung: Heinz Holliger, Thomas Füre.

Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik, CTS – P 16.

Diese sechzehnte Schallplatte einer Serie, die dem Schaffen schweizerischer Komponisten unseres Jahrhunderts gewidmet ist, enthält drei gewichtige Instrumentalwerke von Sándor Veress. Kennern neuer Musik ist dieser Name wohl ein Begriff, und in seiner Wahlheimat zumal schätzt man den gebürtigen

Ungarn als so markante wie einflussreiche Begabung. Die ausgewählten Stücke entstanden innerhalb eines Zeitraums von knapp vierzig Jahren, in grossen Abständen mithin, die den gesamten Lebensabschnitt der schöpferischen Reife umspannen. Obwohl ihnen dadurch, ganz natürlich, unterschiedliche Prinzipien der Kompositionstechnik oder Formbildung zugrunde liegen, offenbaren sie doch sogleich beim ersten Hören ihre homogene Stilistik und gestische Verbindlichkeit: Wir vernehmen eine Musik der expressiven Gebärde, der passionierten Rede und subjektiven Empfindung, die zwar den Diskurs der Phantasie aus einer gleichsam autonomen Klangwelt zu entwickeln scheint, andererseits aber ihre geschichtliche Abkunft und geistige Vorprägung gar nicht verleugnen will. Die durchaus modernen und individuellen Momente der Sprache Veress' ergeben eine synthetische Kontur aus mehreren Schichten von bewusst rezipierten Traditionen des Komponierens. Am deutlichsten wird der Einfluss seiner beiden grossen Lehrer und frühen Vorbilder Bartók und Kodaly spürbar, denn geradezu organisch knüpft er an deren Idee an, die Idiome der archaischen ungarischen Bauernmusik mit den raffinierten Techniken der europäischen Kunstmusik zu neuartiger struktureller Einheit zu zwingen. Veress sind dabei von Anfang an in dieser Nachfolge sehr persönliche Lösungen gelungen – vor allem dadurch, dass er das folkloristische Material oft restlos in kompositorische Prinzipien einband, die von der Renaissance bis zur Zwölftontechnik reichen. Gleichwohl blieb er geprägt von der Ästhetik eines expressiven Klassizismus, wie er in den zwanziger Jahren aufkam, und er hat später kaum Anteil an den avantgardistischen Moden genommen. Diesem Verzicht auf jegliche Radikalität, diesem Bekenntnis zu einer im Grunde vermittelnden Position und dieser nicht gar so seltenen Befähigung zu einem Eklektizismus im produktiven Sinne dürfte geschuldet sein, dass Veress die meinungsbildenden Schlagzeilen der jüngsten Musikgeschichte versagt blieben.

Ganz ungebrochen verweisen nur die *Vier transsylvanischen Tänze* für Streichorchester auf die ungarische Herkunft des Komponisten. Drei Stücke entstanden 1943 in Budapest, ein viertes (das jetzige dritte) wurde 1949 auf Anregung Paul Sachers hinzugefügt. Im Geiste Bartóks handelt es sich nicht um Arrangements originaler Melodien, sondern um «freie Nachschöpfungen gewisser Tanzmusik-Stile, die in den ungarischen Dörfern, besonders bei den Székelnern des östlichen Siebenbürgen, einheimisch sind» (Veress). Die Fülle fremdartiger Motive und rhythmischer Irregularitäten vermag ebenso zu bezaubern wie ihre Einbindung in ein fein differenziertes, für den Tanztypus jeweils sehr charakteristisches Klanggewebe. Etwas Aufregendes hat all dies freilich nicht mehr; eher etwas Nostalgisches und die Patina von Kulturgut schimmern auf,

zumal die Interpretation durch die Camerata Bern jene kurzen Stücke zu eleganten, funkelnden Preziosen schleift. Lebendiger, griffiger und «anspruchsvoller» mutet da schon die ausgedehnte *Musica concertante* für 12 Solostreicher von 1965/66 an, die in ihren drei Sätzen virtuosos Klangspiel in mannigfaltigen Formen mit scharf gezeichneter Charakterisierungskunst und grossen Gefühlsspannungen vereint. Dem Werk liegt eine Zwölftonreihe zugrunde, die motivische Substanzgemeinschaft ermöglicht, ohne die harmonische Struktur konsequent aus tonalen Verankerungen zu lösen. Offenkundig hat sich Veress stark von barocken Musiziermodellen inspirieren lassen, besonders im Hinblick auf die konzertante Faktur. So gruppieren sich in der eröffnenden «Improvisation» energische Unisono-Partien und polyphon gearbeitete, quasi scherzose Abschnitte um expressive Solo-Kadenz für die vier Instrumente eines (imaginären) Streichquartetts. Die Mitte des Werks bildet eine ariose «Méditation», die sich als weitgespannte, kontrapunktisch entfaltete Melodie aus zögerndem Beginn zu intensivem Lamento entwickelt. Das energische, sprühend vitale Finale, dessen Eckteile sich krebsgängig und im Stimmtausch um ein deklamatorisches Zentrum fügen, versammelt schliesslich den Corpus der Instrumente zur tokkatischen «Action». Zu solch einem probaten «Ende gut – alles gut» tragen nicht zuletzt die brillant trainierten Musiker der Deutschen Kammerakademie Neuss unter Johannes Goritzki bei, die dem Werk mit Temperament und Charme, ohne Fehl und Tadel bestens gerecht werden.

Das gleiche kann von der Berner Camerata unter Heinz Holliger gesagt werden, die Thomas Friedli bei dem von ihm auch uraufgeführten *Konzert für Klarinette und Orchester* aus dem Jahre 1981/82 begleitet. Dieses zweiteilige, konzis gebaute Werk akzentuiert noch deutlicher den Gegensatz von freier und gebundener, von «improvisierter» und «konstruierter» Form. Während der erste Satz schon mit seinem Titel «Intonazione su tutti i dodici suoni» auf entsprechend fantasieartige Gebilde aus der Zeit der Spätrenaissance anspielt (etwa bei Giovanni und Andrea Gabrieli), bezieht sich der zweite als «Danza immaginaria» auf ein fester, strenger gefügtes Reigenmodell, ganz abgesehen von anderen Kontrastwirkungen, wie dem belebten Tempo, der virtuosos Eloquenz oder der betont tänzerischen Attitüde (mit magyrischer Würze!) Alles in allem liegt hier für interessierte Klarinetten ein Konzert vor, das ihnen unkonventionelle Aufgaben stellt, ohne sie mit unlösbaren Problemen zu belasten. Es dürfte leicht ein «dankbares» Publikum finden, das den Reiz des Originellen im vertrauten Rahmen des Musizierens zu schätzen weiss und mit dem Komponisten wohl insgeheim darin übereinstimmt, dass «gesundes Mittelmass» in allen Dingen letztendlich bekömmlicher

sei als das «Heilmittel» des Neuen um jeden Preis, das die ästhetischen Mägen nur aufreize, statt sie zu sättigen. Wäre dies Sandor Veress' Haltung – und einige Züge seiner Musik sprechen dafür: sie liesse sich, ebenso aus biographischen Umständen wie soziologischen Erwägungen, nicht allzuschwer verstehen. Aber man muss sie deswegen, speziell im Hinblick auf die wirklich innovativen Bewegungen der «grossen» Musikgeschichte, mit ihm nicht auch teilen.

Frank Schneider

Verhalten und verletzlich

Roland Moser: «Wortabend» – eine Szene für 2 Stimmen und 13 Instrumente; «Wal» für schweres Orchester mit 5 Saxophonen.

Kathrin Graf, Sopran; Niklaus Tüller, Bariton; Iwan Roth, Bernard Beaufraton, Markus Weiss, Jean-Georges Koerper, Peer Egholm, Saxophone; Solisten des Radio-Sinfonieorchesters Basel, Basler Sinfonie-Orchester; Mario Venzago, Leitung. Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik, CTS-P 12.

Die verdienstvolle Portraitreihe der «Arbeitsgemeinschaft zur Förderung schweizerischer Musik» ist auf Verjüngungskurs. Die unlängst publizierte Platte Nr. 12 widmet sich hier nun einem jüngeren Schweizer Komponisten, d.h. einem Mittvierziger: Roland Moser. Er wurde 1943 in Bern geboren, studierte u.a. in Freiburg/Br. und Köln, unterrichtet in Basel und ist Präsident der «Pro Musica Zürich». Sein Portrait präsentiert zwei umfangreichere Werke aus einem relativ kurzen Zeitraum: «Wortabend» (1979) und «Wal» (1980–82). Die dramatische Kantate «Wortabend», nach einem Text von Bruno Schnyder, steht ganz im Zeichen des Themas Selbstmord. Moser knüpft dabei an historische Suizid-Szenen, von Alessandro Scarlatti bis Hector Berlioz, an, jedenfalls mehr als an Vorbilder der jüngeren Vergangenheit. Dementsprechend ist seine Musik nicht hochdramatisch überdreht, oder gar hysterisch, wie man das von einschlägigen Musiken, die um dieses Thema kreisen, kennt. Im Gegenteil, sie ist expressiv, aber immer auch wohlkalkuliert in den Wirkungen; das dreizehnköpfige Ensemble, das die beiden Sänger begleitet, wird dabei immerfort zu neuen, jeweils charakteristischen Gruppierungen und Abstufungen zusammengeführt, es wechselt in der Klangfarbe und Dichte ebenso wie die psychologischen Stadien, wie die durchlebten Zustände und Bilder an der Grenze zum Absprung. Das Ganze ist eindringlich gestaltet und stellenweise von starker Spannung, wirkt intensiv empfunden; es bleibt freilich an vielen Stellen recht verhalten, fast ein wenig unterkühlt, wird niemals tatsächlich existentiell. Fast nüchtern und abgeklärt dann der Schluss: endlos kreist das Klavier in seiner formelhaften Begleitung,

bis der Faden reisst und das Stück jäh abbricht.

Das zweite Werk handelt ebenfalls von Trauer; es ist eine Art Tombeau für eine bedrohte Tiergattung, für den Walfisch: «Wal», so einfach lautend denn auch der Titel. Die Besetzung ist entsprechend massiv, ja fast ängstigend heisst es in der Unterzeile «für schweres Orchester mit 5 Saxophonen». Anders als erwartet kommt dieser Apparat allerdings niemals mit voller Wucht zum Einsatz. Mosers «Wal» ist weich, ohne Gewalt, im Charakter eher verletzlich gezeichnet. Die Musik zeigt kaum Härten, sie flutet ruhig, zuweilen auch etwas zäh und langwierig, fast in meditativer Stimmung vor sich hin. Anklänge an den originalen Walfischgesang, der mittlerweile in der Popmusik kommerziell ausgeschlachtet wurde, sind dagegen nicht auszumachen, auch wenn das Werk sich auf ein längeres Poem, «Der Gesang der Wale» von Günter Herburger, bezieht. Mosers Fisch-Hommage wird verantwortungsbewusst und allem Anschein nach detailgetreu musiziert, allerdings auch nicht gerade aufregend. Etwas engagierter und damit überzeugender fällt die Aufnahme des «Wortabends» aus.

Harry Vogt

Aux sources du processus sonore

Helmut Lachenmann: Accanto, musique pour un clarinettiste avec orchestre; Consolation I, pour 12 voix et 4 percussionnistes; Kontrakadenz, pour grand orchestre.

Eduard Brunner, clarinette; Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks, direction: Hans Zender; Schola Cantorum Stuttgart, direction: Clytus Gottwald; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, direction: Michael Gielen.

Wergo WER 60122

Bien que cela puisse paraître paradoxal, *Accanto* (1975–76), musique de Helmut Lachenmann pour clarinette et orchestre, «sonne aussi bien», esthétiquement parlant, que le Concerto de clarinette de Mozart, son modèle compositionnel. S'il est vrai que Lachenmann nous laisse à entendre les différents aspects, les paliers successifs et multiples de la production sonore – et en cela la richesse de cette œuvre est infinie – il serait faux de croire que seul le beau son traditionnellement désigné comme tel fait l'esthétisme. La frange ainsi retrouvée du processus de production sonore est un point historiquement très important: elle ne doit pourtant pas nous faire oublier que l'usage esthétique d'un son ne dépend pas uniquement de la localisation de ce dernier au sein du continu de cette même production sonore mais qu'il réside surtout dans la relation entre le composant et le composé. A travers le jeu du clarinettiste, le compositeur remonte aux sources quasiment physiques du processus sonore sans vraiment redonner au son sa totalité, mais en permettant plutôt l'apparition

d'un certain aspect complémentaire qui fait traditionnellement défaut. Le négatif n'est pas foncièrement différent du positif dans ses options esthétisantes: les gardes-fous stylistiques employés par chacun ne permettant pas une «vision sonore» réellement totale. Mieux que l'idée de la parodie musicale, le titre lui-même, *Accanto*, nous éclaire sur la manière de saisir l'œuvre. Elle est non seulement plus écrite «à côté» du Concerto de clarinette de Mozart que «sur lui», mais encore, telle la bande magnétique laissant échapper quelques épars échos mozartiens, elle suggère une réalité sonore et physique qui est paradoxalement d'autant plus présente que les suggestions se font plus subtiles. Comme si la flèche ne pouvait atteindre son but qu'en le manquant de peu.

Alors que *Consolation I* (1967), œuvre écrite pour douze voix et quatre percussionnistes sur un texte de Ernst Toller, paraît moins convaincante dans la recherche du compositeur allemand vers cette *Klangrealistik* dont il se réclame, *Kontrakadenz* (1970–71), pièce pour grand orchestre, est par contre tout à fait exemplaire de la volonté de Lachenmann de rendre perceptibles tous les aspects de la production instrumentale du son et d'élargir le champ musical, l'espace sonore à disposition. Cet élargissement du lieu d'action traditionnel provoque une sorte de théâtralisation de fait des éléments employés, dans la mesure où c'est précisément le processus de transformation énergétique d'une activité purement humaine et physique en une activité sonore et mécanique qui nous est donné à entendre. Le compositeur est encore plus explicite: «Was klingt, klingt nicht um seiner Klanglichkeit und deren struktureller Verwendung willen, sondern signalisiert den konkreten Umsatz der Energien bei den Aktionen der Musiker und macht die mechanischen Bedingungen und Widerstände spürbar, hörbar, ahnbar, mit denen diese Aktionen verbunden sind». Enfin, bien que la forme globale de *Kontrakadenz* semble plus libre que, par exemple, celle de *Consolation I*, elle découle beaucoup plus de ses propres composantes musicales — de la réalité sonore — que ne le fait l'œuvre vocale.

Quoique l'intention de Clytus Gottwald, en définissant *Kontrakadenz* (dans le texte d'introduction au disque) comme une «Musik, die mit den falsch gewordenen Klängen aufräumt, indem sie den Klang wieder in sein Naturrecht einsetzt», est de souligner une démarche compositionnelle libératrice, il est toutefois toujours ambigu, si ce n'est dangereux (les exemples passés sont assez nombreux...), de laisser entendre qu'à de «faux» sons s'opposeraient certainement de «vrais» sons qui eux relèveraient à leur tour et sans aucun doute de la véritable «nature» du son... Ah dogmatisme, quand tu nous tiens...

Jacques Demierre

Rubrique AMS Rubrik STV

Fête des Musiciens Suisses Wetzikon (8 à 10 mai 1987)

25 œuvres sont parvenues au secrétariat et le jury, composé de M. Jean Balissat (président), Mmes Arlette Chédel, Eva Zurbrügg et MM. Heinz Marti, Kurt Widmer, Jacques Wildberger, Istvan Zelenka, a sélectionné les œuvres suivantes:

Beat Furrer: Poemas für Mezzo-Sopran, Gitarre, Klavier, Marimba

Franz Furrer-Münch: «Images sans cadres» für Singstimme und Klarinettenensemble

Klaus Huber: Cantiones de circulo Gyrate für Sprecher und Solo-Kontrabass

Michel Jarrell: Trei II pour voix, flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano

Roland Moser: Heinelieder für Sopran, Klavier, Schauspieler

Urs Peter Schneider: Zeremonienbuch für ein Holzblasinstrument

Prix de l'Association des Musiciens Suisses pour des jeunes solistes (Prix de Soliste)

Destiné à de jeunes artistes en début de carrière, le concours «Prix de Soliste 1987» est ouvert à la catégorie claviers et à la catégorie percussion. Limite d'âge: max. 30 ans (1957). Le règlement peut être obtenu au Secrétariat de l'Association des Musiciens Suisses, case postale 177, 1000 Lausanne 13, tél. 021/26 63 71. *Délai d'inscription: 30 septembre 1986.* Chaque catégorie, dotée d'un prix de fr. 8000, sera jugée par un jury spécialisé formé d'au minimum 5 membres. Les éliminatoires auront lieu les 12/13 janvier 1987 à Lausanne (claviers) et 14 janvier 1987 à Genève (percussion). La finale publique se déroulera les 28 et 29 mars 1987 à Bâle.

Preis des Schweizerischen Tonkünstlervereins für junge Solisten (Solistenpreis)

Der Wettbewerb «Solistenpreis 1987», der für junge, am Anfang ihrer Karriere sich befindende Solisten bestimmt ist, steht den beiden Kategorien Tasteninstrumente und Schlagzeug offen. Altersgrenze: Jahrgang 1957. Das Reglement kann beim Sekretariat des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Postfach 177, 1000 Lausanne 13, Tel. 021/26 63 71, bezogen werden. *Anmeldetermin: 30. September 1986.* Jede Kategorie, die mit einem Preis von Fr. 8000.— dotiert ist, wird durch eine mindestens fünfköpfige Fachjury beurteilt werden. Die Ausscheidungen werden am 12./13. Januar 1987 in Lausanne (Tasteninstrumente) und am 14. Januar 1987 in Genf (Schlagzeug) durchgeführt; das öffentliche Finale findet am 28. und 29. März 1987 in Basel statt.

Prix d'Etudes 1987 pour jeunes musiciens

L'Association des Musiciens Suisses (AMS) et la Fondation Kiefer-Hablitzel (KHS) décernent chaque année des Prix d'Etudes à de jeunes musiciens suisses professionnels pour leur permettre de continuer ou d'achever leurs études musicales en Suisse ou à l'étranger. La limite d'âge est fixée à 25 ans (1962) au plus pour les instrumentistes et à 28 ans (1959) au plus pour les chanteurs, compositeurs et chefs d'orchestre. *Délai d'inscription: 31 octobre 1986.* Règlement et formule d'inscription peuvent être obtenus au Secrétariat de l'Association des Musiciens Suisses, case postale 177, 1000 Lausanne 13 (tél. 021/26 63 71). Les prochains examens auront lieu les 3, 4 et 5 février 1987 à Berne.

Studienpreise 1987 für junge Musiker

Der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) und die Kiefer-Hablitzel-Stiftung (KHS) führen am 3., 4. und 5. Februar 1987 in Bern erneut Prüfungen durch, aufgrund welcher jungen Schweizer Berufsmusikern Studienunterstützungen zur Weiterführung oder zum Abschluss ihrer musikalischen Ausbildung in der Schweiz oder im Ausland zuerkannt werden. *Anmeldetermin: 31. Oktober 1986.* Reglement und Anmeldeformulare können beim Sekretariat des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Postfach 177, 1000 Lausanne 13 (Tel. 021/26 63 71), bezogen werden. Die Altersgrenze ist auf 25 Jahre (1962) für Instrumentalisten und auf 28 Jahre (1959) für Sänger, Komponisten und Dirigenten festgesetzt worden.

Edition Musicale Suisse

La commission de lecture de la Fondation pour l'encouragement à l'édition et la promotion de la nouvelle musique suisse a choisi, dans sa première année d'existence, des œuvres des compositeurs suivants: Jean-Jacques Dünki, Christian Giger, Daniel Glaus, Regina Irman, Heinz Marti, Roland Moser, Robert Suter, Balz Trümpy, Jürg Wyttenbach.

Un deuxième appel aux compositeurs suisses est réservé aux œuvres pour 7 à 18 exécutants. Le délai d'envoi est fixé au 31 décembre 1986. Règlement et information: Edition Musicale Suisse, c/o Jean Guiot, case postale 90, 1702 Fribourg 2.

Schweizerische Musikedition

Die Werkwahlkommission der Stiftung zur Förderung der Edition und Promotion neuer Schweizer Musik hat aufgrund der ersten Ausschreibung von 1985 Werke folgender Komponisten ausgewählt: Jean-Jacques Dünki, Christian Giger, Daniel Glaus, Regina Irman, Heinz Marti, Roland Moser, Robert Suter, Balz Trümpy, Jürg Wyttenbach. Die zweite Ausschreibung ist Werken für 7 bis 18 Ausführende vorbehalten. Einsendeschluss ist der 31. Dezember 1986. Reglement und Information: Schweizerische Musikedition, c/o Jean Guiot, Postfach 90, 1702 Fribourg 2.