

»Tihi ton« estetike umetnostne religije

Matjaž Barbo

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
matjaz.barbo@ff.uni-lj.si

Razprava se prek analize stikov glasbe in besedila zlasti pri Schumannu dotika pomena glasbe kot izpovedovalke vere v privzdignjeno poslanstvo umetnosti, ki ji lahko prisluhne le občutljiv poslušalec. Samo njemu se odpira vpogled v transcendenčna prostranstva umetnostnega meta-sveta, ki jih omogoča stapljanje umetnosti v enovito celoto.

Ključne besede: literatura in glasba / Schumann, Robert / umetnostna religija / semantika glasbe / glasbena hermenevtika / moto

Premislek o razmerju med literaturo in glasbo vedno znova oživlja eno najbolj ključnih vprašanj umevanja glasbe in njene vsebinskosti, ki ostaja stalno aktualno, tudi če gre za glasbo brez določene semantično izrekljive vsebine, tudi če si za izhodišče ne jemlje nekega zunajglasbenega programa in ne sledi nobeni zunajglasbeni naraciji. Kramer pravi, da je to vprašanje sploh »v ospredju današnjega mišljenja o glasbi« (1). Berthold Hoeckner njegovo misel še izostri z besedami, da je »osrednje vprašanje moderne muzikologije (ki se je rodila v devetnajstem stoletju), 'programskost absolutnega', ki ni za naše področje nič manj kot trop, ki priča, da je povezava med glasbo in *logosom* za muzikologijo življenjskega pomena.« (3)

V prvi izdaji svoje *Fantazije v C-duru*, op. 17 zapiše Schumann sloviti moto iz pesmi Friedricha Schlegla:

Durch alle Töne tönent
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.¹

»Tihi ton« (»ein leiser Ton«), omenjen v verzih, aludira na skrivno posvetilo pesmi, ki mu lahko prisluhnejo samo tisti, ki so nanj posebej pozorni, ki so zanj posebej občutljivi. Po eni strani je Schumannov namig, ki ga nakazuje uporabljen moto, stvaren in konkreten. Nedvomno gre za prikrito posvetilo izvoljenki Clari v obdobju njune fizične ločitve. Tipična romantična distanca oddaljene ljubezni je podžigala umetnikovo hrepe-

nenje. O tem se je skladatelj tudi neposredno izrekel v pismu, v katerem je Clari dejal, da je ona »skriti ton mota«: »Kaj nisi ti ta 'ton' v motu?« (Ostwald 127). Nenazadnje je hrepenenje po svoji ljubljeni Clari v omenjeni *Fantaziji op. 17* poudaril tudi z uporabo citata iz Beethovnovega samospeva s pomenljivim naslovom *Nimm sie hin denn, diese Lieder* (*Vzemi si torej te pesmi*) iz ciklusa s prav tako zgovornim naslovom *An die ferne Geliebte* (*Oddaljeni ljubici*). Citat srečamo že v kodi prvega stavka. Poleg tega pa se v Schumannovem opusu pojavlja tudi drugje, tako v zaključnem stavku *Godalnega kvarteta op. 41, št. 2* in ob koncu *Simfonije št. 2 v C-duru*, kjer nastopi na izpostavljenem mestu po fermati ob končnem preskoku iz c-mola v C-dur (Barbo, *Simfonija* 83–102). Schumannova *Druga simfonija* je posebej pomenljiva tudi zato, ker v njej v drugem stavku skladatelj navaja začetek trio sonate iz *Glasbenega darila (Musikalisches Opfer BWV 1079)* Johanna Sebastiana Bacha. Simfonija, ki je sledila obdobju prve resne skladateljve psiho-fizične krize, s svojimi citati predstavlja nedvoumen poklon Schumannovi soprogi. V Schumannovi idealizirani podobi je Clara skladatelju – kljub dejstvu, da sta bila tedaj že nekaj let poročena – še vedno pomenila simbol zanj nedosegljivega oziroma oddaljenega ideala in zato objekt njegovega romantičnega hrepenenja.

Toda skriti »tihi ton« Schleglovega mota v Schumannovi skladbi je mogoče razumeti tudi v kontekstu značilne vere v privzdignjeno poslanstvo umetnosti, v kateri se razodevajo oddaljeni svetovi večne Resnice in Lepote. Ti svetovi so prikriti očem navadnih smrtnikov, zazrtih v običajno, tustransko, zemeljsko in splošno. »Tihi ton« Schleglove pesnitve se zato razodeva le poslušalcu, ki mu zna skrivoma prisluhniti (»für den, der heimlich lauschet«). V njem lahko prepoznamo božansko navdahnjenega genialnega umetnika, ki predstavlja svečenika uveljavljajoče se umetnostne religije (*Kunstreligion*). Samo umetniku, ki se mu odpirajo transcendenčna prostranstva umetnostnega meta-sveta, je omogočen dostop do skrite Resnice, ki jo u-beseduje »tihi ton« umetnosti. Pri tem sta glasba in literatura le njena prizmična loma, vpogled v umetnost, v polno svetlobo Resnice pa omogoča njuno (ponovno) stapljanje oz. vnovično zlitje umetnosti v enovito celoto.

Sredi 18. stoletja pride do prvega pravega poskusa »vnovičnega zlitja umetnosti« (»amalgamation of the arts«), kot to imenuje Fetzer (179). Značilni proces spodbudi Charles Batteux s svojim spisom *Les beaux arts réduits à une même principe*. Glasba se je identificirala z estetskim normativnim sistemom, ki je postavljala za vse umetnosti zavezujočo paradigmo.

Podobno kot druge umetnosti je namreč tudi glasbo v obdobjih pred tem določal zunajestetski referenčni kontekst, zlasti vpetost v takšne ali drugačne ne-estetske funkcije, tako liturgične, plesne, koračniške, socialne,

tudi idejne in ideološke okvire. Predvsem pa jo je opredeljevala njena izmuzljiva substanca, nematerializiran substrat, zaradi katerega se je bistveno ločevala od drugih umetnosti. Če je to še bilo sprejemljivo v sistemu matematičnih znanosti kvadrivija, kamor je kot ena od štirih znanosti o številnih glasba tradicionalno sodila, je to že zgodaj v zgodovini postalo vse bolj nevzdržno breme. Ker je bila glasba kot neoprijemljiva igra tonov kvečjemu samo »dolce«, ne pa tudi »utile«, je zbujala dvome v svojo upravičenost. Šele z utrditvijo zavesti o glasbi kot »opus perfectum et absolutum«, z notnim zapisom utrjenega čvrstega avtorskega dela, katerega objektni značaj ne more biti več postavljen pod vprašaj, si je tudi glasba kot ostale umetnosti postopoma izoblikovala svoj imaginarni muzej klasičnih del in z njim vstopala v sistem lepih umetnosti. Schumannov znameniti citat: »Estetika ene je estetika druge umetnosti, samo material je različen,« (26) lahko tako razumemo tudi kot poziv k povezovanju umetnosti, ki bi tudi glasbi zagotavljalo umetnostni značaj. Izražal je vero v prevlado »poetskega«, torej iste estetske biti umetnosti, v njem pa se je morda zrcalil tudi hrepenec krik glasbe, dotlej odrinjene iz refleksije o umetnosti.

S tem se je zgodil tudi prelom v dojemanju umetnosti in z njo glasbe. Zahteva po estetski avtonomiji umetnosti je prinesla vsaj navidezen odvez od okvirjev, ki so glasbo določali dotlej, čeprav je zares pravzaprav le zamenjala star sistem z novim. Referenčni sistem torej ni bil ukinjen, le drugače se je odslej opredeljeval (Barbo, *System of Values* 21–32).

Uklanjanje zunanjemu referenčnemu sistemu, ki je glasbi določal smisel in pomen do tedaj – bodisi označen z neko religiozno, politično, idejno, ali pa zabavno funkcijo –, je nadomestil estetski okvir, ki je vzpostavil hegemonijo avtonomnega glasbenega jezika. Slednji se po eni strani ni nanašal na nič zunaj sebe, hkrati pa je zato začel postavljati vprašanja notranje referencialnosti, ki jih dotlej glasba ni postavljala. Interpretiranje glasbene »vsebine«, okoli katere se nato vrti estetska refleksija, pred tem torej sploh ni bilo relevantno.

Presojevalni kriterij odslej ni moglo biti uklanjanje semantičnim pomenskim normam, ampak vse izraziteje le povednosti v okvirih (hermetično zaprtega) nase nanašajočega se glasbenega jezika samega na sebi. In če je bilo vprašanje glasbene »vsebine« pred tem povsem irelevantno, saj je opredeljeval zunanji referenčni sistem, v katerega se je glasba vpenjala, je sedaj v ospredje razmišljanja in razpravljanja prišlo interpretiranje glasbene pomenskosti.

Povezovanje umetnosti si je za cilj zadalo, da »znova vzpostavi 'nekdanjo harmonijo' umetnosti« (»to restore the 'preestablished harmony' of the art«), kot pravi v J. F. Fetzer v poglavju *Musicalization of Literature* v svoji knjigi o romantičnem Orfeju. Orfej kot antični pesnik in pevec simbolizira

tovrstno stapljanje umetnosti v enovito celoto. Enako tendenco lahko zaslutimo tudi iz omenjenega Schleglovega (oz. Schumannovega) mota, vzete ga iz Schleglove pesmi *Die Gebiische* (1801). Pesem je za besedilo svojega samospeva pred tem uporabil tudi že Schubert (D646). Hrepenenje po nekdanji harmoniji umetnosti izraža tipično romantično distanco, zaradi katere vzdihuje umetnikova duša, simbolizira pa jo bodisi oddaljena ljubica, v daljni preteklosti potopljen svet nekdanj neskajljenega sožitja človeka z njim samim in z okolico ali pa skrita transcendenčna globina. Novalis v tem duhu pravi: »V distanci vse postaja [...] romantično« (Hoeckner 52).

Schleglov »tihi ton«, ki ga slišijo le posvečeni, torej pomensko opredeljuje Schumannovo glasbo v kontekstu romantične tendence in ji podeljuje nek širši okvir. Če pri Schubertu Schleglova pesem določa »vsebino« samospeva, daje izbrani Schleglov moto pri Schumannu širši referenčni okvir – opredeljuje jo kot izraz hrepenjenja, konkretiziranega v Clari, hkrati pa je izkaz neke splošne značilne romantične oddaljenosti. Moto tako ni »vsebina« *Fantazije*, ampak njen estetski okvir. Glasba pri Schumannu ne »izraža« besedila, ampak izpoveduje neko globljo resnico, ki se oddaljuje od »besede« in sploh vsakega semantičnega pomena. Še več: literarizirana vsebina postaja s svojo konkretnostjo v rokah glasbenih diletantov breme, ki glasbo ovira pri njenem svobodnem poletu v višave brezkončnosti.

V nekem drugem motu, ki ga je Schumann objavil v svoji reviji *Neue Zeitschrift für Musik*, je izbral naslednje besede Jeana Paula iz njegove *Vorschule der Ästhetik* (1804): »Romantičnost je lepota brez meja oziroma lepa neskončnost, prav tako kot obstaja vzvišena neskončnost.«



Izsek iz naslovnice Schumannove revije *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1835), št. 7, 25.

»Lepota brez meja« predstavlja koncept romantičnega pojmovanja umetnosti, v katerem glasba presega literaturo, postane izraz brez besed, brez podob, čisti »izraz občutij« (»Ausdruck der Empfindung«) v sloviti Beethovnovi formulaciji. Glasbeni jezik za razumljivost svojega pomena

ne potrebuje več zunaj-kontekstualne določitve, je avtonomen estetski izraz sam na sebi. Hkrati pa ne potrebuje več niti besed, postane kot pri Mendelssohnu »pesem brez besed«.

Pa vendar pri tem vsaj navidez njen pomen (p)ostaja jasen – celo bolj kot besede. Wackenroder pravi, da »so se mu določeni odlomki v glasbi zdeli tako jasni in živi, kot da bi bili toni besede« (Wackenroder in Tieck, 108).

Schumannov opis Schubertove *Simfonije v C-duru*, »Velike« D. 944, potem ko jo je odkril na Dunaju, pa izpričuje prepričanje, da glasba sama poslušalca celo še globlje nagovarja:

Zunanji svet pa se vendar [...] pogosto razširi v notranjost pesnika in glasbenika, ki jima moramo zares verjeti; in v tej simfoniji se skriva več kot zgolj lepe pesmi, več kot zgolj žalost in veselje, kot jih je glasba že stokrat izgovarjala, zares nas vodi v oddaljeno področje, za katerega se ne moremo spomniti, da smo že bili tam: da bi to spoznali, moramo samo slišati tako simfonijo (Schumann 462).

Pomenljiv je tudi Wagnerjev opis glasbe, s katerim ob zagovarjanju Lisztovega koncepta simfonične pesnitve skuša braniti povedno zgovornost čistega glasbenega jezika:

Pri tem me je predvsem presenečala velika in zgovorna gotovost, s katero je ob mojem poslušanju predmet [neka izbrana vsebina simfonične pesnitve] prihajal do izraza: seveda to ni bil več predmet, kot ga z besedami opisuje pesnik, temveč popolnoma drug, nedosegljiv vsakemu opisu, pri katerem si v njegovi nedostopni lahnosti komaj lahko predstavljamo, kako se znova tako jasno, določeno in razpoznavno prikazuje našim občutjem (Wagner 27–28).

Izključna vsebina glasbe je »poetska«. Tako vsako besedno konkretizacijo daleč presega, saj zajema iz globin neulovljive transcendence. Na drugi strani pa je vendarle ujeta v konkretno igro tonov, motivov, tem, glasbenih strukturnih odnosov in razmerij. Protislovno torej dalje neskončnega in absolutnega določajo meje konkretnega, čistega avtonomnega glasbenega jezika. Še celo hermenevtska interpretacija se tako konec stoletja pri Kretzschmarju izvija iz spoznanja temeljnih tematsko-motivičnih odnosov.

Tako glasba združuje na eni strani poetsko vsebino, na drugi pa njeno »materializirano« substanco. Slednje ne predstavlja (samo) nek konkreten notni zapis na papirju, ampak (tudi) formalizacija osnovnih strukturnih odnosov. Prav ti postanejo odtlej torišče razpravljanja o glasbi. Tako ni čudno, da se sredi 19. stoletja z Adolfom Bernhardom Marxom rodi oblikoslovje. Hkrati pa zavest o formalno-strukturni materializaciji glasbenih oblik postane izhodišče estetskega vrednotenja, po katerem sedaj tematsko-motivično načelo, ki svoj vrh doseže v absolutni glasbeni govorici

sonatne strukture, postopoma vse močnejše opredeljuje tudi druge glasbene zvrsti – vse do opere. Odločilen estetski kriterij tako ni neka muzikalna prepričljivost, merjena po Baumgartnu prek neposredne čutne zaznave, temveč simfonizirana kompleksnost glasbenega stavka, spoznana s pomočjo podrobne glasbene analize.

Na protislovno specifičen način težnja po materializaciji glasbe sproža še večjo abstrakcijo. Liszt se v iskanju soglasja s Heglovim poudarjanjem poetskega v različnih umetnostih loti poskusa neposrednega povezovanja glasbe z ostalimi umetnostmi (z literaturo, slikarstvom, kiparstvom). Lisztu je sicer tuja in zoprna zbanalizirana predstava glasbe kot tiste, ki preliva naracijo semantično določljivejše pripovedi, denimo literature ali upodabljaljoče umetnosti, v tone. Nasprotno torej ostaja zvest Beethovnovemu »izrazu občutij«, ki ga glasba izpoveduje s specifično igro motivov, harmonskih in strukturnih odnosov. Pa vendar je hkrati prepričan, da lahko glasba v prave globine seže šele takrat, ko je njena izpoved usmerjena, ko ji določimo splošni vsebinski okvir. Tega orisujejo na eni strani seveda naslovi skladb, vzeti iz literature, mitologije, slikarstva ... Liszt se zateče celo k tekstu, ki pa ni pét, ampak je v glasbo vstavljen kot nekakšna poetska vrata, ki poslušalcem sicer določajo vsebinski okvir, a jim hkrati odstirajo vstop v globlji, pomensko neopredeljiv svet onstran vseh besed.

The image shows a page from a musical score for Franz Liszt's Symphony No. 9, 'Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia'. The score is in German and includes the title 'Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia' and the subtitle 'für großes Orchester und Frauenchor'. It is divided into movements, with the first movement being 'I Inferno'. The score includes parts for various instruments such as Flutes, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Trombones, and a Chorus. The text of the lyrics is written below the musical notation.

Primer navedka Dantejevih besed na začetku simfonije *Dante* Franza Liszta.

Funkcija teksta je v tem primeru podobna Schumannovemu motu, ki ne opredeljuje vsebine glasbe, ampak ji določa širši referenčni kontekst.

Dejansko tudi Schumann v svoji *Prvi simfoniji* (»Pomladnik«) uporablja podoben postopek s skandiranjem zaključnih verzov pesmi sodobnega pesnika Adolfa Böttgerja: »O wende, wende deinen Lauf – / Im Tale blüht der Frühling auf«. Besedilo deloma sicer tudi strukturno opredeljuje glasbo: določa ji njen ritem, ob koncu navedka pa glasba celo onomatopoetsko sledi zaključnemu »auf« (»gor«) z dvigujočo pasažo v orkestru. Začetno brezbesedno skandiranje Böttgerjevega verza se spremeni v osnovni ritmični motiv, ki v nadaljevanju prežema celotni stavek in postane temeljno vezivo »absolutne« glasbene govornice, katere dramaturgija je povsem neodvisna od vsakega zunajglasbenega modela. Glavni namen izbranega besedila je tako (le) v določanju širšega vsebinskega konteksta simfonije kot romantičnega izraza pomladnega speva razcvetajoče se pomladi, v kateri skladatelj vidi nenazadnje tudi simbol lastne sreče ob poroki s Claro po dolgoletnih zapletih.

Andante un poco maestoso. (♩ = 66.)

Componist 1841.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Corni in B.

Trombe in B.

Trombone Alto e Tenore.

Trombone Basso.

Timpani in B, F, Ges.

Triangolo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Andante un poco maestoso.

Robert Schumann, *Prva simfonija v B-duru*, »Pomladnik«, začetek (z vstavljenim besedilom).

Moto postane torej simbol neke vsebinske materializacije sicer abstraktnega glasbenega jezika, ki se dotika nebeških dalj. Stik glasbe z besedilom torej na eni strani uokvirja glasbeno govorico, da bi jo nato lahko razprl v brez-končno. Tovrsten Schumannov moto postane nekakšno identifikacijsko torišče, ki na način poetskega izraza presega tisto, kar ujame gola vsebina besed.

Navedeno se še izostri v času modernistične stroge zavezanosti glasbeni strukturi, vzvišene nad vsako banalno ilustrativno programskostjo. Celo v tem okviru pomeni uporaba besedila možnost razprtja glasbe prek meja semantično povednega – bodisi zato, ker vsebine ni mogoče ubesediti, ali pa celo zato, ker bi jo hoteli prikriti (neko poetsko besedilo seveda lahko izpolnjuje obe funkciji hkrati). Lebičeva uglasbitev pesmi Daneta Zajca v kantati *Požgana trava* tako denimo prevzema poleg besedilne strukturne ravni tudi prikrito, estetsko privzdignjeno kritiko političnega omejevanja posameznikove svobode v Zajčevi poeziji za svoj širši pomenski okvir.

Literatura, ki nastopa v glasbi ali ob njej, ne določa glasbi le njenih osnovnih strukturnih razmerij in temeljnih formalnih odnosov. Prav tako izbrani tekst glasbi ne opredeljuje (samo) njene vsebinske ravni. Besedilo lahko namreč začrta tudi širši estetski referenčni okvir, znotraj katerega sicer glasba lahko funkcionira celo kot navidez avtonomna umetniška govorica. Slednja se zato zariše kot le ena od utopičnih podob stalno spreminjajočih se referenčnih sistemov, v katere glasba vstopa.

In če si je Schumann sprva še želel, da bi glasbo enakovredno upoštevali v svetu umetnosti, postane postopoma v kontekstu romantičnega metafizičnega koncepta glasba najvišji izraz transcendence, po katerem hrepenijo in ga skušajo doseči tudi druge umetnosti. Ali, kot pravi Schopenhauer: »Cilj vsake umetnosti je, da bi postala glasba.« (159)

OPOMBA

¹ Prek vseh tonov, ki zvenijo / v barvitih zemeljskih sanjah, / oglasi se tihi ton, / za tistega, ki mu skrivoma prisluhne. (Prevod M. B.)

LITERATURA

- Barbo, Matjaž. »System of Values in Diverse Aesthetic Realities.« *Music and Its Referential Systems*. Ur. Matjaž Barbo in Thomas Hochradner. Dunaj: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2012. 21–32.
- — —. *Simfonija v 19. stoletju: Zadrega zvrsti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012.

- Batteux, Charles. *Les beaux arts réduits à une même principe*. Pariz: Durand, 1746.
- Fetzer, John F. *Romantic Orpheus: Profiles of Clemens Brentano*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Hoeckner, Berthold. *Programming the Absolute: Nineteenth-century German Music and the Hermeneutics of the Moment*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2002.
- Kramer, Lawrence. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Kretzschmar, Hermann. *Führer durch den Konzertsaal*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.
- Marx, Adolph Bernhard. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Zv. 1, 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1846, 1847.
- Ostwald, Peter F. Schumann. *The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press, 1985.
- Schopenhauer, Arthur. *Schriften über Musik im Rahmen seiner Ästhetik*. Ur. Karl Stabenow. Regensburg: Bosse, 1922.
- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musikern*. Zv. 1. Ur. Martin Kreisig. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich in Tieck, Ludwig. *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1979.
- Wagner, Richard. *Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt's symphonische Dichtungen*. Leipzig: Kahnt, 1857.

“A Gentle Tone” of the Religion of the Art

Keywords: literature and music / Schumann, Robert / Kunstreligion / semantics of music / musical hermeneutics / motto

Schumann wrote onto the first edition of his *Fantasy in C major* (op. 17) the famous motto of the poem by Friedrich Schlegel. The referred »gentle tone« (*ein leiser Ton*) of the verses is the allusion to the secret dedication of the composition, understandable for those most sensitive listeners only who can listen really carefully. A clue of his motto indicates on one side real and concrete dedication. With no doubt the “secret listener” of Schumann’s work is his dear Clara during their physical separation. A typical romantic distance inflamed the longing for his remote love. Schumann explicitly described Clara as the “tone of the motto” in one of his letters. After all this is also stressed by the use of a quotation from Beethoven’s lieder with a meaningful title *Nimm sie hin denn, diese Lieder*, taken from the cycle with similarly evocative title *An die ferne Geliebte*.

But at the same time the hidden silent tone of the Schlegel’s motto (and Schumanns composition as well) confesses a belief in an elevated mission of the art as a revelation of the remote worlds of eternal Truth and Beauty; worlds that are otherwise invisible to the eyes of ordinary mortals,

rapt with the profane, ordinary, and common concerns. “A gentle tone” of the Schlegel’s poem can be revealed to the secret listener, “who listens in secret” only (*für den der heimlich lauscht*). In the latter we can recognize the divinely inspired genius, the artist who represents the highest priest of the then newly asserted religion of art (*Kunstreligion*). Only to the Artist the open vastness of the transcendency of the meta-world are accessible – the world of hidden Truth, “verbalised” by the “gentle tone” of the art. The music and literature are only rays of its prismatic fracturing. And an insight into the art, into the full light of the Truth can be enabled by the amalgamation of the arts into an integrated totality.

Marec 2015