

FONDAZIONE TEATRO LIRICO
GIUSEPPE VERDI TRIESTE

«Ve' la tragedia mutò in commedia»:
la commistione delle 'tinte' in *Un ballo in maschera*

MICHELE GIRARDI (*)

Difesa del Maestro Cavalier Giuseppe Verdi

[...] c) il Maestro, per accomodare il soggetto alla scena, di Gustavo III Re di Svezia, ch'era il protagonista, ne aveva formato, nella sua *Vendetta in domino* un Duca di carattere amabile, brillante, cavalleresco, che fa tutto il bene possibile al proprio paese.

Scartato il *King Lear*, cupo dramma della paternità originariamente destinato a Napoli per la stagione di carnevale 1856-1857, Verdi rivolse la sua attenzione, l'anno successivo, a un soggetto di carattere brillante, il *Ruy-Blas* di Victor Hugo. Anche in questa circostanza il progetto decadde, com'era accaduto per la *pièce* shakespeariana e, nonostante la diversità del genere, per lo stesso motivo: la mancanza di una compagnia di canto adeguata. Ciononostante, il Maestro mantenne l'intenzione di trattare un dramma che presentasse risvolti spiritosi, e il *Gustave III* di Scribe, già intonato da Auber all'Opéra di Parigi nel 1833, e in seguito da Vincenzo Gabussi (*Clemenza di Valois* di Gaetano Rossi; Venezia, 1841) e Saverio Mercadante (*Il reggente* di Salvatore Cammarano; Torino, 1843), presentava i requisiti adatti. Il grande interesse di Verdi per l'impresa è ulteriormente attestato dal lavoro di riduzione del libretto di Scribe (ma egli tenne presenti anche i due libretti italiani), che compì in prima persona, affidando a Antonio Somma solo il compito della versificazione.

L'argomento offriva, tuttavia, numerosi scorcì che parevano fatti apposta per essere contestati dalla censura teatrale del tempo, tanto che le vicissitudini incontrate dal nuovo libretto costituiscono, dopo *Rigoletto*, un altro doloroso capitolo nei rapporti tra Verdi e l'implacabile meccanismo di repressione della libera manifestazione artistica. I censori borbonici, che respinsero *Una vendetta in domino* (questo il titolo provvisorio dell'opera a loro sottoposto), erano riusciti ad eliminare pressoché tutti gli elementi che per il compositore rappresentavano i nodi cruciali dello sviluppo drammaturgico, come si può constatare in una lettera di Verdi a Somma, del 7 febbraio 1858, dove enunciava le tassative richieste formulate:

- 1° cambiare il protagonista in signore, allontanando affatto l'idea di sovrano;
- 2° cambiare la moglie in sorella;
- 3° modificare la scena della Strega trasportandola in epoca in cui vi si credeva;

FONDAZIONE TEATRO LIRICO
GIUSEPPE VERDI TRIESTE

- 4° non ballo;
 - 5° l'uccisione dentro le scene;
 - 6° eliminare la scena dei nomi tirati a sorte.
- E poi, e poi, e poi!!!

Non c'era dunque alternativa («come supporrete» – prosegue il Maestro nella lettera sopracitata – «questi cambiamenti non possono accettarsi; quindi non più l'opera»), e Verdi, una volta rifiutata la destinazione napoletana, dirottò il nuovo lavoro a Roma. Nonostante lo spostamento dell'azione «a Boston e ne' dintorni» alla fine del secolo XVII (in luogo di una Svezia del secolo successivo), e l'abbassamento del rango del protagonista (da re e conte) i nodi centrali per lo sviluppo dell'articolazione drammatica rimanevano intatti.

Per la prima recita di *Un ballo in maschera* (Teatro Apollo, 17 febbraio 1859) Verdi poteva contare sul tenore Gaetano Fraschini, che gli assicurava la piena riuscita per la parte di Riccardo, conte di Warwick e governatore di Boston. Il ruolo era difficile sotto il profilo interpretativo, anche perché non rispettava l'orizzonte d'attesa del pubblico d'allora verso la piena declinazione del 'tragico' da parte del protagonista che, anzi, proponeva risvolti ironici pressoché inediti.

Del resto era stata proprio l'esigenza di trovare un nuovo e diverso equilibrio tra comicità e tragedia che aveva spinto Verdi a interessarsi al *Gustave III*. Ciò che gli premeva era l'ambiente brillante della corte, dominato dal carattere di Riccardo, certo un riflesso dello storico Gustavo re di Svezia (1746-1792), librettista e mecenate di fama, instancabile promotore del teatro d'opera (e della vita mondana) nel suo paese. Abile nel proporre le novità, Verdi stava scrivendo l'ultima delle sue opere dei cosiddetti «anni di galera» (come lui stesso ebbe a definire l'arco di tempo iniziato nel 1842, quando debuttò il *Nabucodonosor*), che si sarebbe naturalmente situata, quindi, alla fine di un periodo dove un nutrito calendario d'impegni gli imponeva schemi drammatici più rigidi, e nel contempo all'inizio di una sostanziale fase di approfondimento degli stessi schemi, tesa soprattutto a sperimentare nuove soluzioni.

Già il compositore aveva più volte usato come sfondo per i suoi drammi l'atmosfera fatua di una corte, come quella rinascimentale di Mantova per il *Rigoletto* dove il Duca, tuttavia, si limitava all'espressione di una frivolezza tutta superficiale, da signore assoluto, e tra le pieghe di abiti lussuosi riparava una mancanza pressoché totale di interiorità. Ciò rispondeva alla tradizionale distribuzione dei ruoli vocali: al baritono andava la parte di maggior profondità psicologica, sia che impersonasse la figura del padre, sia quella dell'antagonista, mentre al tenore restava o il ruolo di amoroso, o quello dell'eroe romantico, impulsivo e genericamente brillante. Sola eccezione di rilievo a questo schema il personaggio di Stiffelio, tenore dal carattere serio, estraneo ad ogni leggerezza, che fu interpretato, alla prima di Trieste nel 1850, proprio da Gaetano Fraschini: anche questa circostanza deve aver influito sulle intenzioni di Verdi, che lo riteneva perfettamente adatto a sostenere anche un ruolo brillante, dopo avere

FONDAZIONE TEATRO LIRICO
GIUSEPPE VERDI TRIESTE

avuto una prova del suo talento nel rendere un carattere dominato da frequenti e dolorosi momenti d'introspezione psicologica.

Il compositore si trovava quindi nelle migliori condizioni per poter sperimentare una nuova tinta drammatica, tale da inglobare in un'unica cifra l'elemento serio e quello brillante. Ripensando ai numerosi scorci della successiva *Forza del destino* (1862), in cui ampi scorci comici, di cui sono protagonisti personaggi come fra' Melitone, Trabuco, Preziosilla, permeano la tinta dell'opera intrecciandosi con quelli tragici, su su fino a *Falstaff*, meta di tutta la vasta produzione teatrale di Verdi, in cui l'elemento serio è un risvolto di quello buffo, o viceversa, non si può che constatare come il modello proposto da *Un ballo in maschera* assuma una posizione centrale, sia per le premesse che pone, sia per la compiutezza con cui Verdi vi realizza gl'intenti drammatici che s'era prefissato.

«E tu m'appronta un abito / da pescator»

L'impianto drammaturgico-musicale del primo quadro dell'atto primo è scopertamente brillante. Vi si descrive l'ambiente di corte al mattino, mentre tutti attendono l'arrivo di Riccardo. L'alto profilo etico dell'uomo di stato, sorretto da una natura amabile e curiosa dell'umano sentire, si rivelano appieno nella sua prima considerazione sulla gestione dello stato:

Bello il poter non è, che de' soggetti
le lagrime non terge, e ad incorrotta
gloria non mira.

L'immagine pubblica di Riccardo, nonostante il pedale continuo dei cospiratori Samuel e Tom, è talmente forte da indurre i sudditi a scambiare per un privato pensiero di giustizia verso il suo popolo («con generoso affetto, / entro se stesso assorto / il nostro bene oggetto / de' suoi pensier farà») persino il suo momentaneo, ma intensissimo trasporto amoroso per Amelia, espresso nell'a solo iniziale «La rivedrà nell'estasi / raggianti di pallor» (suggestiva sinestesia, come la tanto criticata, a sproposito, «sento l'orma dei passi spietati») – Introduzione, *Poco meno mosso*, cifra 9 della partitura d'orchestra (Milano, Ricordi, © MCMXIV). Ed è proprio nella contraddizione tra sfera pubblica e privata che risiede l'ambivalenza di questo personaggio: la sua vita è turbata da una felicità amorosa impossibile da raggiungere, l'amore per Amelia, che è moglie di Renato, vale a dire il suo migliore amico, oltre che il più fido tra i suoi consiglieri. Tale infelice condizione ombreggia la sua vita sociale e mina sottilmente, dall'interno, la sua posizione. Renato, che fa la sua uscita in scena entrando nella stanza dove Riccardo si è ritirato per reprimere il turbamento causatogli dal pensiero di Amelia, non sospetta minimamente la vera natura dell'infelicità dell'amico.

FONDAZIONE TEATRO LIRICO
GIUSEPPE VERDI TRIESTE

In questo quadro s'inserisce, e in modo determinante, la figura di Oscar. Paggio dal carattere brillante, affidato alla voce di un soprano lirico d'agilità, è uno dei personaggi dell'opera a cui Verdi teneva di più. Egli spalleggia con disinvoltura Riccardo nella vita pubblica, e ne ingigantisce, al confronto, la profondità dei sentimenti, quasi come uno specchio che riflettesse un'immagine solo a metà. Viene chiamato scherzosamente dal conte a fungere da avvocato difensore di Ulrica, un'indovina «dell'immondo sangue dei negri», per cui il primo giudice, palesemente razzista, ha richiesto l'esilio. La sua ballata, «Volta la terrea / fronte alle stelle» prefigura, nelle sue parti d'agilità, il canto di Preziosilla e s'inserisce nella partitura come una sorta di lieve risata musicale.

Riccardo propone a tutta la corte di recarsi «alla magion d'Ulrica», per constatare di persona l'effettiva consistenza delle accuse formulate dal giudice. In questa situazione nasce l'esilarante insieme che sigilla questo quadro, un brano che coinvolge tutti i presenti e anticipa la scatenata *joie de vivre* collettiva che animerà il veglione mascherato dell'indomani. Riccardo invita i presenti a travestirsi, per non essere riconosciuti, ed egli stesso chiede che gli venga preparato un abito da pescatore. Questo sprezzo del protocollo, un sincero e umano tentativo di eliminare le distanze tra il potere e la realtà sociale, trova il suo esito nel brillantissimo pezzo concertato che inizia con la quartina di Riccardo:

Ogni cura si doni al diletto
e s'accorra nel magico tetto:
tra la folla dei creduli ognuno
s'abbandoni e folleggi con me.

Dietro questo messaggio di allegria c'è anche la precisa indicazione 'politica' di uno dei pochissimi grandi artisti 'laici' del panorama culturale dell'Italia ottocentesca qual era Verdi – ma anche oggi egli sarebbe probabilmente un isolato –, che avrebbe dovuto far riflettere chi, in quello stesso momento, stava per accingersi a governare un'Italia in via di unificazione: il potere non può essere distaccato dalla realtà, né agire ignorando le condizioni reali di un popolo. Anche se la magia è riservata ai «creduli», inoltre, non va repressa da chi amministra credendo nella forza della ragione.

«Di' tu se fedele / il flutto m'aspetta»

Il secondo quadro dell'atto primo si svolge interamente nell'«abituro dell'indovina» il cui nome, Ulrica, è una palese eredità delle origini nordiche del soggetto, ma la cui pelle, nera, e la condizione sociale di oppressa è aggiornata alle condizioni di vita nelle colonie europee del nuovo mondo. In questo gruppo assai articolato di scene, Verdi riesca a incorporare una profezia in una dram-

FONDAZIONE TEATRO LIRICO
GIUSEPPE VERDI TRIESTE

maturgia di solide relazioni narrative. La magia descritta da Verdi è di cartapesta, e dissimula semmai le doti umane di Ulrica, osservatrice implacabile e capace di scorgere, dopo la tragica predizione, le facce tremanti dei congiurati tra la folla che la circonda. Riccardo domina la scena con agilità, e favorisce l'indovina che annuncia a un suo servo fedele, Silvano il marinaio, «dell'oro e un grado», infilandogli in tasca un sacchetto di monete e il foglio della promozione, vergato all'istante: l'asseconda, quindi, non perché la magia debba trionfare ad ogni costo, bensì perché Silvano è stato un buon suddito, e meritava una ricompensa.

Dopo la parentesi privata dovuta alla visita di Amelia «nell'antro dell'oracolo», Verdi affronta, infine, uno dei nodi drammaturgici cruciali della vicenda: il vaticinio sul futuro di Riccardo. Il conte si rivolge a lei con una ballata malinconica in La bemolle minore («Di' tu se fedele / il flutto m'aspetta»), screziata da qualche lieve insistenza della voce nell'ambito di sesta napoletana, ma con una svolta giocosa nel ritornello in maggiore, un leggerissimo staccato di crome che dietro la grazia dell'ironia («Sollecita esplora / divina gli eventi») dissimula anche un certo impaziente nervosismo del protagonista. Questa situazione costituisce una delle trovate più importanti di tutto il soggetto di Scribe: fin qui Ulrica ha centrato la prima predizione, ma solo in virtù della collaborazione attiva di Riccardo, mentre ora giunge invece a prevedere per lui la morte, e «per man d'un amico».

La reazione di Riccardo sposta, ancora una volta, la caratterizzazione musicale in direzione dell'elemento brillante. «È scherzo od è follia / siffatta profezia» è un brano vivace in Si bemolle maggiore, tonalità brillante per la voce del tenore, per cui Verdi prescrive l'indicazione «con eleganza». Ma Riccardo, pur ostentando un certo disprezzo verso la «credulità» di chi lo circonda terrorizzato, è inquieto. Verdi rende questa condizione alternando semifrasi cantabili e sincopate, che riescono a dipingere allo stesso tempo l'inquietudine del personaggio e la sua natura brillante e razionale, che lo porterebbe a non dar peso all'oracolo:

ESEMPIO 1, I, 71

Riccardo (guardando intorno)
con eleganza

È scherzo od è fol-li - a sif-fat-ta profe-

Viol. *pp leggeriss.*

V. Ie *pp leggeriss.*

Vc. *pp leggeriss.*

Cb. *pp leggeriss.*

FONDAZIONE TEATRO LIRICO
GIUSEPPE VERDI TRIESTE

Andante mosso quasi Allegretto ♩ = 72

Ott.

Ricc. - zi - a, è scherzo od è fol - li - a si - fat - ta pro - fe - zi - a: ma co - me fa da ri - de - re la lor cre - du - li -

Viol.

v.le

vc.

cb.

Ancor più agghiacciante la conclusione del vaticinio, dopo il concertato: il primo a stringere la mano di Riccardo sarà quello che lo ucciderà. Nessuno degli astanti gliela tende, com'è prevedibile. E la predizione trova compimento con l'arrivo dell'ignaro Renato, che stringe la mano del conte. L'effetto di questo colpo di scena è enorme, e la prospettiva suggerita da Verdi risulta solo apparentemente ambigua: la profezia si limita a riflettere le condizioni umane che sono i presupposti della tragedia conclusiva. Del resto lo stesso Renato, nella sua prima aria, aveva affermato che

Dell'amor più desto è l'odio
le sue vittime a colpir.

I fili che reggono la drammaturgia dell'opera sono quindi resi chiari, e l'elemento 'sovranaturale', la magia, è solo un paravento che maschera il gioco delle passioni in atto.

«Ve' la tragedia mutò in commedia»

Anche nell'atto secondo, dominato nella sua prima parte dalla grande aria di Amelia («Ma dall'orrido stelo divulsa») e dall'appassionante duetto d'amore con Riccardo, si riaffaccia l'elemento brillante. Dopo l'arrivo di Renato, accorso sul luogo dell'incontro fra il conte e sua moglie per salvarlo dall'agguato dei congiurati, il governatore si allontana, non potendo sfidare i suoi nemici perché «d'amore colpevole». Prima però chiede all'amico di scortare Amelia, che si è coperta il volto con un velo per non essere riconosciuta dal marito, fino alle porte della città.

FONDAZIONE TEATRO LIRICO
GIUSEPPE VERDI TRIESTE

Giungono i cospiratori, capeggiati da Samuel e da Tom, che, vedendo fallita la loro missione, vogliono almeno scoprire il viso della sconosciuta compagna di Renato, per provocarlo. Egli risponde snudando la spada e Amelia fa cadere il velo, per evitare guai peggiori.

Proprio quando sta per esplodere un sanguinoso duello, Verdi affronta la situazione più scabrosa di tutto il suo teatro fino a quel momento (l'adulterio consumato era al centro di *Stiffelio*, ma il nodo veniva risolto in una cornice seria e con lieto fine). I cospiratori assistono alla grottesca agnizione fra marito e moglie, e da mondani uomini di corte si rendono conto della difficile situazione: la loro risata è quasi un sogghigno. Nel quartetto fra Amelia, Renato, Samuel e Tom – in Si bemolle maggiore come «È scherzo od è follia», segno di una continuità strutturale fra i due momenti – Verdi riesce tuttavia a mantenere ad alto livello l'espressione, e a suggerire con mezzi musicali tutto il clima di brillante pettegolezzo che regna nella corte. La risata di Samuel e Tom è leggera, e per questo ancor più crudele:

ESEMPIO 2, II, otto dopo 46

Sam. E che baccano sul caso strano e che commenti per la cit-tà! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

Tom E che baccano sul caso strano e che commenti per la cit-tà! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

Coro E che baccano sul caso strano e che commenti per la cit-tà! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

E che baccano sul caso strano e che commenti per la cit-tà! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

«Ah di che fulgor, che musiche ...»

L'elemento brillante s'insinua anche nel primo, cupissimo quadro dell'atto terzo e conclusivo, che si svolge in casa di Renato il mattino seguente. In base al codice dell'onore infranto, il baritono è divenuto il maggior nemico di Riccardo, e ha stipulato un patto di morte con gli stessi congiurati che l'avevano deriso nella notte precedente. Ad eseguire personalmente la sentenza lo ha chiamato la sorte: la mano della moglie ha estratto dall'urna il bigliettino con il suo nome. In questo modo viene ad avverarsi la profezia di Ulrica.

In questa situazione fa il suo ingresso Oscar, recando un invito dell'esorcato governatore per Renato e la moglie al «ballo in maschera splendidissimo» della sera. L'occasione è ovviamente accolta con feroce entusiasmo, e nel conclusivo quintetto tra Amelia, Oscar, Renato, Samuel e Tom – luogo deputato, come pezzo d'insieme, per esprimere simultaneamente sentimenti contrastanti, accrescendone così i significati emotivi – Verdi realizza un momento di sintesi drammatico-musicale tra i più pregnanti. Egli riesce a fondere l'elemento brillante, espresso da Oscar, al dramma interiore di Amelia, e al feroce desiderio di vendetta da parte degli uomini:

FONDAZIONE TEATRO LIRICO
GIUSEPPE VERDI TRIESTE

ESEMPIO 3, III, tre dopo 32

Osc. 

a tempo

Ott. 

Am. 

Osc. 

Ren. 

Sam. 

Tom. 

a tempo

Viol. 

V.le 

Vc. 

Cb. 

Il barbaglio dell'ottavino fa rilucere il canto di Oscar, e calamita i neri commenti degli altri personaggi: la tonalità di Si bemolle maggiore, qui nuovamente di scena, allunga la catena dei brani che, sotto la scorza dell'allegria, celano nuovi tasselli per lo sviluppo della tragedia.

«Veste una cappa nera, con roseo nastro al petto»

A precedere la scena finale sta, come un suggello, la riflessione pessimistica di Riccardo, solo nel suo studio, che sta decidendo di far partire Amelia e Renato per l'Inghilterra. Al termine della romanza in Do minore «Ma se m'è forza perderti», dalla sala adiacente gli giunge il suono della banda che accompagna le danze, e per qualche istante lo coglie la tentazione di recarsi al ballo per rivedere Amelia. Subito il governatore scarta l'idea, ma viene stimolato nel suo onore dal foglio che gli porta Oscar, in cui un'«ignota donna» lo preavvisa dell'attentato alla sua vita: per non mostrarsi vile (ed è pretesto dolorosissimo), Riccardo risolve di raggiungere gli invitati.

Con effetto emotivo d'enorme impatto, Verdi riduce le proporzioni di un'eventuale cabaletta per la romanza a un semplice gesto musicale: l'accesa perorazione da parte del tenore della melodia di «La rivedrà nell'estasi», che per tutta l'opera, citata dall'orchestra, lo aveva perseguitato, simboleggiando il suo amore per Amelia, e che, fedele come un'ombra, introduceva anche il suo cupo monologo:

FONDAZIONE TEATRO LIRICO
GIUSEPPE VERDI TRIESTE

ESEMPIO 4, III, quattro dopo 45

(rimasto solo, vivamente prorompe)
con entusiasmo

Ricc.

Dopodiché, con un folgorante effetto stereofonico fra banda sul palco e orchestra in buca, la festa fa il suo travolgente ingresso direttamente nel buio studio del conte, che viene riccamente illuminato, mediante la semplice apertura dei tendaggi sul fondo.

L'effetto illusorio è fortissimo, e la tinta brillante predomina su ogni fronte: unica eccezione la musica dei congiurati, affidata alla banda, nella relativa minore, Sol, della tonalità principale dei cori di giubilo, ancora una volta quel Si bemolle maggiore che incarna il divenire del tragico sotteso a attimi ironici di spensieratezza (perché «la vita / è solo un sogno lusinghiero»). Così facendo Verdi riesce ad isolare con chiarezza le differenti situazioni. Anche l'unico brano solistico della scena, la canzone di Oscar «Saper vorreste», all'insegna del trionfo del fatuo, diviene in realtà un veicolo drammatico tra i più importanti, poiché il paggio sa come si sia mascherato Riccardo, informazione necessaria per Renato e congiurati.

Dopo l'ultima ripresa del coro di festa che caratterizza l'allegria collettiva («Fervono amori e danze»), Verdi rivolge tutte le sue attenzioni all'ultimo incontro tra Amelia e Riccardo. La piccola orchestra d'archi sulla scena, visibile agli spettatori, intona un'elegante mazurka, sulla cui melodia inizia il dialogo tra i due, mentre i passaggi più appassionati vengono rinforzati dall'orchestra in buca. L'ultimo grande effetto drammaturgico dell'opera, dopo che Renato ha trafitto la sua vittima, accolto da un coro d'esecrazione generale, è la ripresa della danza, da parte dell'orchestra d'archi sulla scena, Come se i musicisti avessero continuato a suonare senza rendersi conto di quello che accadeva, e smettessero improvvisamente, facendo risuonare le quinte vuote delle corde:

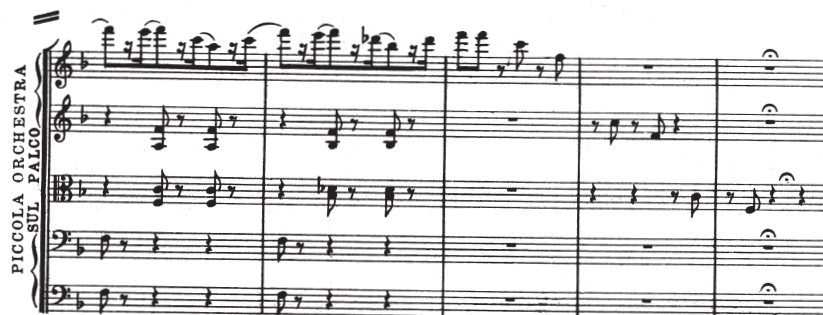
ESEMPIO 5, III, cinque dopo 72

PICCOLA ORCHESTRA
SUL PALCO

Ricc.

(a Renato, e tratto il dispaccio, fa cenno a lui di accostarsi)

FONDAZIONE TEATRO LIRICO
GIUSEPPE VERDI TRIESTE



In quest'ultimo momento di straniante leggerezza, la tragedia di *Un ballo in maschera* trova il suo pieno compimento. Ancora una volta con un gesto realistico, quasi di commedia, Verdi consegna alla sua futura drammaturgia, sempre più tesa alla ricerca di equilibri diversi e di ulteriori approfondimenti psicologici, di 'tinte' sempre più miste, il primo capolavoro stilisticamente compiuto.

MICHELE GIRARDI, veneziano, insegna Drammaturgia musicale nella Facoltà di musicologia dell'Università degli studi di Pavia. Le sue ricerche vertono principalmente sulla musica del secoli XIX e XX, e in particolare sul teatro musicale *fin de siècle* (saggi su Puccini, Berg, Verdi, Boito e altri). La sua opera più rappresentativa è la biografia critica *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (Venezia, Marsilio, 1995, 2000²), che ha vinto il primo premio letterario "Massimo Mila" nel 1996, ed è apparsa in traduzione inglese (versione riveduta e ampliata) con il titolo *Puccini: His International Art* (Chicago, The University of Chicago Press, 2000, 2002²). Dirige la rivista "La Fenice prima dell'opera" (2003-), ed è socio fondatore del Centro studi GIACOMO PUCCINI di Lucca (1996-). Il suo ultimo libro, in collaborazione con Anna Laura Bellina: *Il teatro La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa* (Venezia, Marsilio, 2003).