

Fantezia simfonică op. 5

Compoziția era domeniul în care Marțian Negrea se concentra cu cea mai mare forță. Prima lucrare orchestrală compusă de el este *Fantezia simfonică* op. 5. În arhiva familiei Negrea se află partitura de orchestră, manuscrisul, fără dată, și un extras al acesteia datat Viena, primăvara 1921.

Inițial autorul intenționa să compună o lucrare de mare anvergură, drept pentru care scrie un prim *Allegro*, în formă de sonată. Odată încheiată această parte, compozitorul „a simțit împlinit cercul trăirilor pe care dorea să-l exprime”¹¹² și, în consecință, s-a oprit aici. *Allegro*-ul se va intitula *Fantezia simfonică*, dar în unele concerte, cum este cel organizat de Societatea Compozitorilor Români din 7 decembrie 1924, la Ateneul Român, figurează cu titlul *Poem simfonic*¹¹³.

Lucrarea începe cu o introducere, *Molto tranquillo* de 21 măsuri; celesta - harpa - viorile și viola deschid formula acompaniatoare a întregii secțiuni introductive. Pe acest fundal se proiectează succesiv, în terase, notă cu notă, acordul treptei I al tonalității principale *Re* major, începînd cu contrabasul, clarinetul bas, clarinetul, cornul englez, flautul, la care se adaugă acordul de cvarte *fa#-si-mi-la*. Astfel, măsura 6 reunește într-un acord două lumi armonice contrastante, ca în „fețele lui Ianus”¹¹⁴, una privește spre funcțiile armonice și tonalitate, iar cealaltă spre un orizont deschis, ale cărei funcții esențiale sînt culoarea și atmosfera.

Tema introducerii *TI*, ca dealtfel întreaga piesă, se plasează în sfera „romantismului culminant” pentru a-i prelua sintagma lui G. W. Berger. *TI* va avea o considerabilă importanță în desfășurarea discursului muzical. Ea va apare ca un contrapunct al ambelor teme ale formei de sonată, *A* și *B*. În

¹¹² Marțian Negrea, Eugen Pricope, *op. cit.*, p. 57.

¹¹³ În programul concertului au mai fost înscrise *Poemul* pentru vioară și orchestră de G. Enacovici, *Cinzece populare* armonizate de D. G. Kiriac, solist George Folescu, *Marsyas* de A. Castaldi, dans din opera *Oedip* de George Enescu. Exceptînd poemul *Marsyas*, toate celelalte lucrări au fost prime audiții (*Fantezia* de Marțian Negrea fiind primă audiție bucureșteană). A interpretat orchestra filarmonică dirijată de George Enescu, George Georgescu, D. G. Kiriac și A. Castaldi.

¹¹⁴ Franz Josef Tondorf, *R. Wagner, Preludiu la Tristan* în *Werkanalyse in Beispielen*, S. Helms Regensburg, 1986, p. 175.

expoziție și repriză ea se expune și combină cu tema a II-a *B*, iar în codă cu tema I *A*. *T*/se împarte în trei fraze.

ex. 13



Fraza I este intonată de violoncel, cea de a doua are la bază o unitate motivică compusă din sinteza a două elemente desprinse din prima frază, arpeggiu și un motiv pregnant ritmic.

ex. 14

Fraza a II-a, prin variațiile melodice, ritmice, timbrale pe care le înscrie noua unitate motivică, are mai degrabă un caracter de *Durchführung*, decât de ceea ce în mod curent numim frază. Fraza a III-a și ultima a temei introductive (*T*/ ex. 14), cântată ca și prima de violoncel, parcurge o amplă linie cromatizată descendentă, nostalgică, expresivă, care se încheie rămânând în suspensie pe acordul de septimă de dominantă a lui *Re* major.

Așa cum menționa autorul, *Fantezia op. 5* este construită după „toate regulile formei de sonată amplu dimensionată”. După introducerea lentă, a cărei temă va deveni parte integrantă a grupului tematic secund, tema *T*/ *A* (măs. 22-28 *Moderato con anima*)

ex. 15



cunoaște trei expuneri succesive, ultima constituind primul segment al punții. În contextul punții se întâmplă mai multe „evenimente”. Mai întâi viorile prime înscriu, începând cu $do\#_2$, un motiv cu accente și turnuri wagneriene

ex. 16



condus înspre registrul grav de viole, violoncel, contrabas. Acest motiv al punții, susținut pentru început de acordul dominantei cu septimă al lui $Do\#^{115}$, intonat de coarde, plus harpa în *pp*, urmează un traseu ascendent, în alte veșminte timbrale: corn englez, oboi, flaut și din nou vioara întâi. Ascensiunea dinamică, *sempre crescendo* (reper măsurile 43-41) care începe în *La* major, pare o melodie infinită care culminează cu revenirea în forță a motivului inițial al temeii întâi, simplificat și cu o aură eroică (trompete *marcato*).

ex. 17



Intervenția trompetelor în întregul orchestrei cu această temă, pe care o numim convențional tema α ($T\alpha$), marchează o primă culminație a secțiunii expozitive (52-57 *ff*).

¹¹⁵ Acordul *sol# si# re# fa#* nu se rezolvă cum ar fi de așteptat în *Do#* major, astfel acesta se poate considera mai degrabă o dominantă tranzitivă din sfera lui *La* major, tonalitate care se afirmă pe parcursul mai multor măsuri.

Tema secundă este precedată de un moment surpriză, un fel de *Klangfarbeninsel*¹¹⁶ care se detașează armonic, timbral.

ex. 18

The musical score for example 18 is written for celesta and harp. It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The score consists of three measures. The first two measures show chords in the right hand and rhythmic patterns in the left hand. The third measure features a more complex rhythmic pattern in the left hand. The instrument 'pauken' (drums) is indicated below the score.

Cele două acorduri cîntate de celestă – harpă, afirmă prin cadența contradominantă – cu *nonă*, *undecimă* și *terțiadecimă*, *dominantă* cu *septimă*, tonalitatea *Fa#* major în care se desfășoară tema secundă B_7 .

Acestor acorduri cu sonorități transparente li se adaugă ritmul anapest al timpanelor, sporind astfel misterul ce planează asupra acestei „insule de culoare”.

Tema a II-a B_7 , *Sehr ruhig u. ausdrucksvoll*, este o temă lirică „de alură folclorică românească” (Marțian Negrea, Eugen Pricope, *op. cit.*, p. 30).

ex. 19

The musical score for example 19 is written for oboe. It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'p' (piano). The score consists of two staves. The first staff shows a melodic line with a trill (tr) and a dynamic marking of 'p' (piano). The second staff shows a more complex melodic line with various rhythmic patterns. The instrument 'oboi' (oboe) is indicated below the score.

B_7 articulează o perioadă simetrică deschisă, modulantă (*Fa# Sol#*). Faza precedentă este cîntată de oboi, iar în contextul consecvenței, oboiul este dublat de corn, timbrul acestuia din urmă fiind dominant. Perioada se reia amplificată, transformată armonic, contrapunctic și timbral.

În cea de a treia expunere a temei secunde, cîntată de flaut, clarinet, corn englez (reper nr. 79-83), tema introducerii ce devine B_2 , parte integrantă a grupului tematic secund, se aude simultan cu B_7 , *La* major fiind tonalitatea care se impune. Formulele intonaționale care compun tema B sînt de sorginte folclorică; nucleele modale cuprinse în cantilena temei secunde se continuă și

¹¹⁶ Hildegard Finger, *Werkanalyse in Beispielen*, p. 278.

în finalul expoziției, unde linia melodică a viorilor prime relevă o structură modală complexă. Astfel se succed, conjunct sau disjunct, tetracorduri de tip minor, frigid, cromatizat, pentatonic, gama hexatonică.

ex. 20

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The first system is divided into three sections by vertical dashed lines, labeled 'minor', 'pentatonic', and 'tetr. frigid'. The second system is divided into two sections, labeled 'cromatizat' and 'gama hexatonic'. The notation includes various accidentals and rhythmic values.

Expoziția se încheie cu coralul trombonilor în *pp* (m. 100)

ex. 21

The image shows a single system of musical notation in a bass clef. It features a melody with slurs and a piano accompaniment. The dynamic marking 'pp' is visible at the beginning of the piece.

susținuți discret de harpă, celestă, violoncel; intervențiile timpanului cu același ritm și nuanțe, și nu numai ele, reeditează, coloristic și expresiv, finalul secțiunii tranzitive spre tema *B* (reper m. 60-61). Ultimul „cuvînt” aparține violoncelului care cîntă motivul incipit al temei *IA* augmentat, după alte apariții, imediat anterioare.

Dezvoltarea, primul ei segment *D*₁, *con anima vivo*, debutează prin citarea textuală a temei *IA*, în forma în care apare ea în prima culminație a secțiunii expositive (*Tα*). Atunci era cîntată de trompete (*fff marcato*) cu orchestra completă. Acum ea apare pe o „singură voce” încredințată violei, dublate de violoncele, în piano.

În continuare, în contrast dinamic (*p-f*) și sintactic (monodie-omofonie) urmează o succesiune acordică de un rafinament special. Relația de terță¹¹⁷ I-VI din *La* major devine modelul secvenței la secunda mică

¹¹⁷ Relația de terță și secundă are un aport stilistic deosebit (vezi G. Firca, *Structuri și funcții în armonia modală*, București, 1988, p. 201).

Rapsodia română nr. 1 op. 14 pentru orchestră*

În perioada șederii la Cluj, alături de Ana Voileanu, cei mai buni prieteni ai lui Marțian Negrea erau Veturia și Onisifor Ghibu. Ei au sprijinit pe tinerii artiști care se lansau în cariera de cântăreți, de instrumentiști sau de compozitori. Printre aceștia s-au aflat Marțian Negrea, Mircea Popa, Sigismund Toduță, Dinu Bădescu, Tomel Spătaru, Adam Teleki și alții. Iată ce scria Veturia Ghibu în *Amintirile despre George Enescu*²⁰⁹: „Casa noastră devenise oarecum protectoarea tinerilor artiști. Mi-aduc aminte de solitudinea cu care o frecventa, printre alții, Marțian Negrea care, sînt sigură că n-a uitat că de acolo și-a luat avînt spre sferele spre care s-a ridicat mai tîrziu. Eram sigură că Marțian Negrea – care mă ținea la curent cu *Rapsodia*, care era în curs de elaborare și pe care mi-a dedicat-o mie cu cuvintele următoare: *Dnei Veturia Ghibu pentru rîvna cu care știe să promoveze muzica românească*²¹⁰, va face o strălucită carieră de compozitor. De aceea m-am simțit datoră chiar să încunoștiințez de ivirea acestui mare talent al Ardealului nostru, pe maestrul George Enescu. I-am scris deci o scrisoare pe care i-am trimis-o prin Cella Delavrancea”. Scrisoarea de răspuns a Cellei Delavrancea, datată 11 octombrie 1935 cuprindea printre altele următoarele: „Am scris chiar azi lui P.S... i-am trimis și scrisoarea pentru Enescu. Bineînțeles că i-am dat și opinia mea despre Marțian Negrea, pe care-l apreciez ca pe un compozitor. Să dea Dumnezeu să-i fi purtat noroc. Bine ai făcut că mi-ai scris...”.

Tot în *Amintirile* Veturiei Ghibu, manuscris inedit, se află episodul celei dintîi întîlniri a lui Marțian Negrea cu George Enescu: „Cu maestrul ne-am văzut la un ceai după masă, la noi acasă. Nu-mi aduc aminte de toată lumea care era poftită, dar văd și acuma clar tabloul: maestrul stînd de vorbă cu Marțian Negrea. Era rezemat de bufetul cel mic din sufragerie, iar Negrea, timid în fotoliu. Acolo le-am servit și ceaiul și s-au întreținut multă vreme.

* Vezi anexa nr. 5

²⁰⁹ Veturia Ghibu, *op. cit.*, p. 49.

²¹⁰ Manuscrisul autograf al partiturii pentru pian a *Rapsodiei române* nr. 1, p. 20, se află la arhivele statului – București, Fondul Veturia Ghibu.

Probabil că mi-a povestit Marțian convorbirea. Am înregistrat-o dar e mult de atunci și am uitat-o. Dar Marțian și-a întipărit-o în minte, mai ales că era pentru prima oară în viața lui când stătea de vorbă cu genialul maestru. Cred că asta s-a întâmplat înainte de a fi fost Premiul Enescu pentru *Rapsodie* de care am vorbit mai înainte“.

După opera *Păcat boieresc* Marțian Negrea a compus *Rapsodia I* pentru orchestră op. 14 pe care o încheie în anul 1935. Trei ani mai târziu, în anul 1938 ea va fi distinsă cu premiul I *George Enescu*, ceea ce-i confirmă valoarea de excepție. În realizarea ei, rapsodiile ungare de Listz, rapsodiile de Ravel, Rachmaninov, dar mai ales cele două rapsodii enesciene au constituit desigur modelele inspiratoare.

Rapsodia I de Marțian Negrea se bazează pe un număr relativ mic (cinci la număr) de melodii populare românești. Cu excepția unei singure melodii evocatoare de doină, predominante sînt jocurile populare românești. Nu toate melodiile²¹¹ au egală importanță în desfășurarea discursului, cea mai de seamă fiind *Balta la șase*²¹², o amplă melodie de joc popular românesc pe care compozitorul o citează integral, abia la sfîrșitul lucrării (reper *Allegro con spirito*). Se impune observația următoare: în contextul Rapsodiei I deslușim, în linii mari și cu unele amendamente, forma de temă cu variațiuni pe dos, contrară formei obișnuite, deoarece mai întîi se expun variațiunile și abia la urmă tema întregă.

Dansul popular românesc *Balta la șase*

ex. 99

♩ = 192

²¹¹ Convențional le numim *teme*, pentru a le numerota, identifica și a le urmări mai ușor traseele (temele 1, 2, A₁, A₂ sînt extrase din jocul popular *Balta la șase*, tema 3-B este o doină, tema 4-C este un dans popular, tema 5-D este o horă).

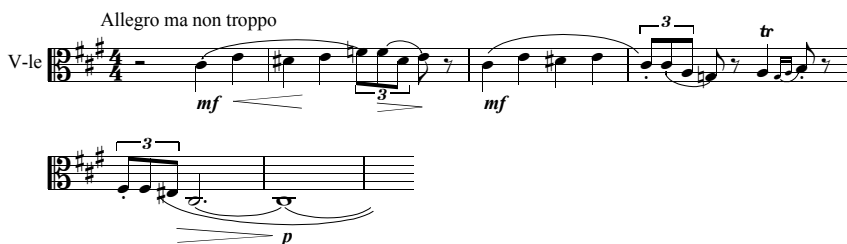
²¹² Colecția Fira-Kiriach, B.A.R. nr.8, p. 86.



are o structură tripartită *A B C*, strofele fiind în principal delimitate de formațiunile scalare deduse din cuprinsul jocului. Acestea sînt *hexacord lidic* cu o cădere pe cvartă descendentă, în formula de cadență (*A*), un mod eolian cu sensibilă și o extensie descendentă în sens plagal (*B*) și un mod eolian cu treapta IV urcată și cadență finală pe treapta a V-a (*C*). Principiul constructiv al acestei melodii de dans popular îl constituie repetarea, multiplicarea unor motive simple, pregnant ritmice. Motivele generatoare ale celor trei segmente principale se înrudesesc melodic, dar mai ales ritmic.

Rapsodia începe cu o frază de patru măsuri intonată de viole și violonceli.

ex. 100



Cele două motive care o compun sînt măsurile 3-4 și 7-8 din dansul *Balta la șase* (vezi exemplul precedent) cu unele transformări, cum sînt augmentarea ritmului, dar mai ales înlocuirea sunetului *mi* cu *sol*, care imprimă succesiunii melodice o mai mare forță, *do# - la - sol* alcătuiind împreună un acord de septimă de dominantă, care solicită o rezolvare pe *la*, ornamentată cu tril.

Tema *A*₇ a rapsodiei apare în această formă (ex. 100), motivele care o compun fiind antrenate într-un subtil dans al binomului, variant-invariant. O analiză paradigmatică relevă transformările motivelor temei I.

*Recviemul parastas pentru soliști, cor și orchestră**

În anul 1957 Marțian Negrea a încheiat compunerea *Recviemului parastas pentru soliști, cor și orchestră*, la care a lucrat, cu intermitențe, aproape 20 de ani. Din scrisoarea adresată lui George Breazul (din 9 martie 1939) rezultă că *Recviemul* a fost început în perioada în care era profesor la Conservatorul din Cluj: „Mă întreb la ce lucrez - la multe. Totuși lucrarea mai de seamă îmi este un *Parastas* (la care catolicii îi zic *Requiem*) și din care două părți (din vreo șapte) sînt aproape gata. Această lucrare este pentru cor mixt, soliști și orchestră. Paralel, lucrez la o suită românească, tot pentru orchestră (*Poveștile din Gruj*, n.n.)“.

În cartea sa *De Zamolxis à Gengis-Khan*, Mircea Eliade, comentînd pasajele din Herodot privitoare la geto-daci, care erau glorificați pentru calitățile lor morale și eroismul lor, pentru noblețea și simplitatea vieții, afirmă că Zamolxis a descoperit nemurirea de-a lungul unei inițieri, care comportă „o moarte și o renaștere“. Disparația și apariția unui zeu, semizeu, rege mesianic, profet etc. este un scenariu mitic frecvent lumii mediteraniene și asiatice. Esențialul doctrinei lui Zamolxis era credința în nemurire și într-o existență fericită după viața terestră. Mitul zeului păgîn Zamolxis s-a pierdut în primele secole ale erei noastre fiind asimilat de creștinism, el pretîndu-se mai mult ca oricare divinitate păgînă la o creștinare aproape totală.

Mitul lui Zamolxis exprimă o concepție autohtonă, străveche, despre viață și o anume atitudine în fața morții, care se poate descifra și în balada *Miorița* („suspin al brazilor de pe Carpați“ – Eminescu), în bocete și chiar în cîntece rituale funebre românești. Această idee atestă teza privind continuitatea spiritualității noastre din vremuri străvechi pînă în prezent, teză la care popoarele luminate țin cu venerație.

Cinstirea și plîngerea morților este la români un act tradițional și obligatoriu de bună cuviință. Monumentul de la *Adamclisi* sau piatra de mormînt a lui Radu de la Afumați – capodoperă a sculpturii funerare din Țara Românească – ce-l reprezintă pe voievodul călare, cu mantia fluturîndă,

* Vezi anexa nr. 7

într-o apoteoză de glorie, avînd inscripții care amintesc numeroasele lui bătălii, sînt ofrande *pro defunctis* și inscripții ale eternității în piatră.

În această sferă tematică, omagiu pentru defuncți, se înscrie recviemul. După Jacques Chailley, cel mai vechi recviem aparține lui Ockeghem, urmat de o serie de compozitori mai mult sau mai puțin importanți. Mozart prin *Recviemul* său, simfonie neterminată și cîntec de lebădă, a dat un model strălucit de *Messa pro defunctis*. Berlioz, Verdi, Fauré și, mai aproape de noi, Ligeti, Britten cu *Simfonia da requiem* și *War Requiem*, sau Penderecki au perpetuat într-un lanț neîntrerupt noi și originale expresii ale recviemului.

Marțian Negrea prin *Recviemul* său, pornind de la tradițiile muzicii europene și de la cîntecul de strană, a împlinit fuziunea între două culturi. Astfel, formele și genurile muzicii europene, în acest context, fuga, liedul și genul vocal simfonic, primesc o inevitabilă remodelare și interpretare în funcție de detaliile specifice ale culturii muzicale românești și exigențele artistului, sau, inversînd datele problemei, etosul românesc se fixează în formele mari simfonice dezvoltătoare, proprii muzicii europene. La fel ca oratoriile bizantine ale lui Paul Constantinescu, *Recviemul parastas* se situează pe linia unui neoclasicism, cu dublă implicație, în tradiția marilor forme ale barocului și ale muzicii bizantine.

Manuscrisul – titlul complet este *Requiem-Parastas pentru soliști, cor și orchestră* – cuprinde o notă explicativă în care autorul precizează ce anume a determinat compunerea acestei opere: „Frumusețea cîntărilor funebreale din Arhidieceza Sibiului m-a impresionat adînc din cea mai fragedă copilărie, iar azi, impresii și mai puternice m-au determinat să valorific aceste cîntări funebreale într-o formă vocal-simfonică mai mare, într-un *Requiem-parastas*. Textul l-am luat, cu ortografia timpului, din *Molitvelnicul* tipărit în tipografia Arhidiecezană din Sibiu, în anul 1874. Am grupat acest material în șapte părți, așa cum prescrie învățătura, cum trebuie a se cînta parastasul“.

Textele cîntărilor funebreale românești de rit ortodox nu conțin secvența teribilă *Dies irae, dies illa* - când oracolele sibiline se vor împlini, pe malul Cedronului. *Dies irae* este expresia muzicală a mitului escatologic; dacă acest mit lipsește din textele mai sus-amintite, el există în frescele mănăstirilor românești, dintre care cea mai expresivă este cea pictată la Voroneț.

În analiza noastră am cercetat textul literar și structura melodiei psaltice care în Transilvania are particularități distincte, comparativ cu cea din Țara Românească sau Moldova.

Partea I are la bază troparul glasului VIII, așa cum apare în *Cântările bisericești* de Dimitrie Cunțanu (ediția autorului, Sibiu, nedată).

Marțian Negrea a operat unele modificări în melodia originală, investind-o cu atributele unei perioade, compusă din trei fraze simetrice, pătrate. Unele structuri intonaționale ale acestei teme, ca motivul incipit și formula de cadență, le regăsim într-un manuscris din secolul XI, aflat la *Grottaferrata*, manuscris transcris de I. D. Petrescu și publicat în *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965. Filiația, manuscris *Grottaferrata*, troparul glasului al VIII-lea și *Recviemul* compozitorului Marțian Negrea atestă vechimea milenară și unitatea muzicii bizantine, muzică asimilată de poporul nostru, prin filtrul sufletului său și transformată într-o proprie valoare spirituală.

ex. 168

The image displays three staves of musical notation. The first staff is titled "Manuscris Grottaferrata" and shows a melodic line in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is titled "Troparul glasului VIII" and shows a similar melodic line in a treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is titled "Recviem de Marțian Negrea" and shows a melodic line in a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). This staff includes a triplet of eighth notes in the final measure.

Tema structurată astfel ca perioadă *trifrazică* va genera partea I a lucrării. Ea cunoaște o serie de expuneri succesive. Primele trei apariții ale temei, intonată mai întâi de corni, clarineți și fagoți, preluată de corul bărbătesc, și apoi prelucrată contrapunctic de corul mixt, alcătuiesc prima secțiune a părții întâi (măsura 1-45).

ex. 169

Secțiunea a II-a, *Tranquillo a tempo*, debutează cu o temă romantică de natură brahmsiană, cântată mai întâi la violoncel, apoi la viorile secunde și prime.

ex. 170

Ea conduce discursul muzical, printr-o scriitură polifonică densă, spre culminația părții întâi, culminație rezolvată prin preluarea parțială a melodiei bizantine, troparul glasului al VIII-lea. Alăturarea unei structuri melodice eminentemente romantice, cu tema bizantină nu creează impresia de eclecticism sau de conflict ci, dimpotrivă, ele conviețuiesc într-o „perfectă armonie”.

Partea a II-a a lucrării are la bază o podobie a glasului V, troparele morților. Ca și în prima parte, melodia psaltică prefigurează întregul edificiu sonor.

Cuprins

| | |
|---|-----|
| Preliminarii | 7 |
| Capitolul I. Anii 1893-1914 | 11 |
| Vorumloc–Valea Viilor | 13 |
| Copilăria | 16 |
| Elev la Seminarul Andreian din Sibiu (1910-1914) | |
| Primele încercări de compoziție | 20 |
| Capitolul II. Anii 1914-1921 | 25 |
| Ofițer în armata împăratului | |
| (10 august 1914 – 1 noiembrie 1918) | 27 |
| Student la <i>Akademie für Musik und darstellende Kunst</i> | |
| Viena (1918-1921) | 29 |
| Caietele vieneze | 32 |
| Capitolul III. Anii 1921-1940 | 51 |
| Profesor la Conservatorul din Cluj | 53 |
| Fantezia simfonică op. 5 | 64 |
| Suita pentru pian <i>Impresii de la țară</i> op.6 | 77 |
| <i>Păcat boieresc</i> – dramă muzicală în două acte | 130 |
| Rapsodia română nr. 1 op. 14 pentru orchestră | 147 |
| Trei schițe românești pentru pian | 157 |
| Suita simfonică <i>Povești din Grui</i> | 160 |
| Capitolul IV. Anii 1941-1973 | 181 |
| Cvartetul de coarde op. 17 în Mi♭ major | 188 |
| Suita simfonică <i>Prin Munții Apuseni</i> | 202 |
| <i>Simfonia primăverii</i> | 216 |
| Recviemul parastas pentru soliști, cor și orchestră | 230 |
| <i>Concertul pentru orchestră</i> | 257 |
| Anexe | 279 |