

## **Felip Pedrell en el canvi ideològic i estètic de la Barcelona de la darrerria del segle XIX**

XOSÉ AVIÑO A

### **0. Preàmbul**

La ponència prevista gira, tal com resa en el programa, a l'entorn de «Felip Pedrell en el canvi ideològic i estètic de la Barcelona de la darrerria del segle XIX», arriscada proposta tenint en compte l'estat de la qüestió dels estudis sobre Felip Pedrell i l'habitual subtileza i inconcreció dels discursos que, sobre valors estètics, se sol tractar en la major part de fòrums nacionals i internacionals. Com que no és la nostra voluntat fer volar coloms entorn de la figura d'un musicòleg tan insigne i meticulós, posarem els peus a terra per tal d'edificar un seguit de reflexions sobre el pes de Pedrell en els canvis ideològics i estètics de la fi del segle.

Per assolir aquest propòsit disposem de dades, la major part de les quals poden ser de comú coneixement; la tasca de creuament de les dades i certes aportacions puntuals són absolutament noves i aporten certa llum sobre la formació del nostre home, sobre el seu procés intel·lectual i sobre la repercussió de la seva activitat en el món ideològic i estètic del seu camp.

### **1. La formació de Pedrell**

Una de les incògnites que les biografies de Joan Salvat (1922), Luis Villalba Muñoz (1922) i Francesc Bonastre (1977) no desvelen, a desgrat de la preocupació que mostren per intentar-ho, és la de la procedència de la formació de Felip Pedrell. La tasca no resulta encara ara gens plausible, però cal partir del fet que no tot es pot resoldre entorn del mestratge capitular d'Antoni Nin, perquè Pedrell mostrà en les seves obres musicals i musicològiques un nivell d'interessos i de preocupacions que no podia haver pouat en el cercle musical de la catedral de Tortosa. El repàs al seu periple biogràfic ens permet de parlar

d'un home autodidacte, dotat de sensibilitat i empenta suficient per captar informació del seu entorn durant una part important de la seva vida.

1. Mirem per uns moments el croquis biogràfic. A la biografia pedrelliana, podem descobrir etapes clares que indiquen aquesta voluntat d'aprendre; en primer lloc, l'etapa inicial a redós del mestre Nin; en els seus escrits apareix sovint la tenacitat del nen Pedrell per anar més enllà dels ensenyaments del seu mestre, per exemple quan justifica en el *Cancionero Musical Popular Español* el seu interès per la recollida de materials, al caliu de les cançons de bressol de la seva mare. Aquesta innata necessitat de saber més podria qualificar tota la seva vida, però en especial aquesta primera part, que la podríem cloure entorn del 1859, quan va fer el primer viatge a Barcelona.

No ens resulta fàcil de saber amb exactitud quin devia ser el panorama musical tortosí d'aquells anys, amb excepció dels cercles eclesiàstics, sobre el pes dels quals encara hi ha molta cosa a dir. Tanmateix, podem afirmar que Tortosa era una ciutat fàcilment impregnada dels valors musicals de dues capitals relativament properes, València i Barcelona. En un article aparegut recentment<sup>1</sup>, he mostrat el pes específic que la visita de Franz Liszt a Espanya el 1845 va tenir per a la transformació de la sensibilitat musical en allò que hem convingut a anomenar Romanticisme. La ciutat de Tortosa podia molt bé estar amarada dels mateixos valors romàntics que el 1845 Liszt havia portat a Espanya. Si més no, descobrim en les seves primeres obres dues tendències molt clares, l'eclesiàstica (*Stabat mater*, misses, etc.) i l'operística, que eren lloc comú a tota l'activitat musical del moment.

Barcelona liderava aquests mateixos influxos que hem descrit: la tasca teatral del Liceu i del Principal, l'italianisme imperant que generava un repertori secundari de fantasies i d'altres arranaments sobre els temes populars d'òpera, i les incipients aportacions al gènere líric menor, encara incert pel que fa a la consideració genèrica. No és ara el moment de valorar-ne la qualitat musical, sinó només d'anotar el pes d'aquesta pràctica en la formació del nostre home.

2. Des del 1859 a l'estrena de *L'ultimo abenzeraggio*, el 1874, hi van quinze fructífers anys de tasca compositiva, durant els quals Pedrell madurà, es casà i va patir el primer i definitiu xoc a causa de la mort de l'esposa. Cal imaginar que la seva formació continuà intensament en aquells anys, aleshores sense mestre conegut; tanmateix, del caràcter de les obres que componia hem de deduir que, com Liszt el 1845 o fins i tot Wagner a París, el treball de Pedrell en aquells anys, ni que fos de segon ordre, sobre les partitures operístiques ita-

<sup>1</sup> Vegeu: AVIÑO, X., «Aquel año de 1845», *Anuario Musical* 45, Barcelona 1990.

lianes més reeixides, li va proporcionar uns punts de referència vàlids per a la tasca compositiva i per al desenvolupament ideològic i estètic. La producció pedrelliana d'aquells anys insistia de forma obsessiva en aquesta doble faceta d'obres d'aprenent i d'obres en perfecta simpatia amb els gustos *salonniers* del moment.

Des del moment en què Clavé estrenà a Espanya la *Marxa de Tannhäuser* hi va haver coses que van canviar en el plàcid panorama musical del país. Si bé pot semblar un apriorisme imaginar que quelcom tan irrellevant com el cant d'una colla de músics afeccionats el 4 d'agost del 1862 en el context de les festes estivals de Clavé pugui significar un canvi apreciable en el decurs de la història de la música, el fet és que la història, sempre escrita a posteriori, li atorgà una importància cabdal a la llum del pes que Wagner va tenir en les dècades posteriors a Catalunya. També, però, cal recordar que a partir d'aquells anys s'inicià una polèmica entre els germans Tolosa i Clavé sobre la paternitat del cant coral a Espanya que, més enllà de la controvèrsia, il·luminà el camí d'una nova concepció del paper de la música en la vida dels concitadans. Pedrell, que va ser sempre un home polèmic, amant de les discussions i poc dat a justificar les coses per prudència, arribà el 1873 a Barcelona, una ciutat animada per les discussions, on la música s'havia emancipat dels cercles religiosos i estava en procés de distanciació dels cercles operístics, com queda palès en la fundació de la Societat Barcelonesa de Quartets. Podríem assenyalar alguna coincidència entre l'autodidactisme operístic de Pedrell i el interès compositius i didàctics dels barcelonins: si bé el Conservatori del Liceu existia des de feia bastants anys (1838) i es pot documentar una nodrida presència de mestres particulars, no hi havia encara un conservatori públic que no sofrís el pes del món líric, forçant a l'autodidactisme.

3. Del 1874 al 1891 Pedrell va viure una època d'esplendor pel que fa a la maduració intel·lectual i compositiva. Dels trenta-un als cinquanta anys, Pedrell estrenà òperes al Liceu, va escriure la seva gran producció, *I Pirinei*, va fer els viatges a Itàlia i a París que canviarien profundament el seu univers de referents i començà amb vigor una tasca pionera com la de la musicografia i la musicologia, completament desemparada fins aleshores.

Era l'època de l'autonomia, de la maduresa, però també de les primeres adversitats serioses respecte a la seva *Weltanschauung*. Pràcticament deixà la tasca de compositor quan un dels valors que havia considerat més sòlids en les etapes anteriors, el del wagnerisme (fou un dels fundadors de la Societat Wagneriana), començà a estabilitzar-se amb la sistemàtica presència al Liceu del repertori més suau de Wagner. A la seva edat madura, no podia ja parlar-se d'etapa de formació, però sí, en canvi, d'etapa d'influència sobre altres figures; Pedrell assajà en aquells anys el paper de «patum»; el van visitar Albéniz, Gra-

nados, Millet, Vives o Morera; Pedrell era darrere del neguit d'aixecar la música a nivells d'alta cultura, neguit que aprenien els homes abans esmentats a casa del músic, tal com ens explica Millet en el seu article de la *Revista Musical Catalana* de l'any 1922. Però també era l'home discutit pels més clarividents dels joves músics i crítics, com Brossa, Cortada o Morera. Els uns a *L'Avenç*, l'altre a les seves dures memòries *Moments viscuts*, ens pinten un Pedrell de pedra, sòlid però també indeformable. Diu Morera:

Una colla de deixebles d'en Pedrell i condeixebles de quan jo també anava a estudiar com cils amb l'afany (pobres il·lusions) de fer-nos homes conscients, davant de la petulància ignorant d'aquell senyor, tots fracassaren en llur intent, anant-se sostenint més tard, com qui passa la maroma, gràcies a les cançons populars.

4. De 1891 a 1904 Pedrell intentà, com tants d'altres, la fugida de Barcelona cap a Madrid; si bé mai no fou un nacionalista dels de les Bases de Manresa (1892), no era aquesta posició política la que el portà a Madrid, sinó el desencant, motor del viatge d'Albéniz, Vives o Morera. Coincidiren aquests anys amb els de l'eclosió del període modernista, amb el qual un Pedrell d'entre cinquanta i seixanta-tres anys no hauria trobat gaires simpaties. A Madrid va rebre honors i encàrrecs de prestigi, però la seva feina es concentrà en l'edició d'obres musicològiques, ja que no va veure possible col·locar *I Piri-nei* a la capital, molt menys li interessà escriure altres obres. Les possibilitats que li oferien les institucions estatals contribuïen a consolidar la seva vocació científica per sobre de la compositiva.

5. De retorn a Barcelona, Pedrell va viure una aureolada senectut que arribà fins als vuitanta-un anys. La seva posició ideològica, la seva col·laboració estreta amb l'Orfeó Català i algunes adversitats familiars, el situaren a l'altar dels homes intocables, patriarca del pensament musical, però lluny de la vigorosa tasca menada pels darrers modernistes i pels primers noucentistes. (Pensem que no va signar mai cap article a *Juventut* i, en canvi, tenia les portes obertes a qualsevol col·laboració a la *Revista Musical Catalana*.) Va exercir un pes excepcional en l'ambient musical, inicià en la investigació homes com Anglès o Gerhard i es va mantenir distant de la vida musical diària a causa de la solitud en què l'havia deixat la mort de la seva única filla.

Concloem que la formació de Pedrell pot ser considerada autodidacta, dirigida per un neguit de saber que el projectà enllà de les fronteres locals i nacionals, i que durant la primera part de la seva vida (fins als cinquanta anys) la tasca pedagògica directa hi tingué un gran pes específic, mentre que a la darrera part de la seva vida augmentà l'influx indirecte de la seva figura i la seva obra.

## 2. L'activitat compositiva

1. Pedrell començà a escriure de ben jove. Des de l'*Stabat Mater* de 1856 fins a la *Glossa* de 1906 hi van cinquanta anys de tasca compositiva que s'ha volgut reivindicar com un cos valuós. Tanmateix, caldria recórrer novament al croquis biogràfic per redescobrir que fins a la composició de *L'ultimo abbenzeraggio*, la tasca, si bé perfectament paral·lela a la que es realitzava a Barcelona i a altres centres musicals europeus de categoria similar, no deixà de ser de caràcter menor, centrada en dos pols, l'eclesiàstic i el succedani operístic. Coneixia i imitava Donizetti, Bellini, Meyerbeer, Verdi, Mozart, Beethoven i Grétry, que tothom coneixia, i escrivia una gran quantitat de la música que els més ben dotats o més ambiciosos provaven de fer.

2. Del 1868 en endavant, Pedrell mostrà un gran interès per la música teatral. Desconeixent les íntimes inquietuds del compositor per decidir-se a escriure obres líriques en comptes dels arranjaments que havia anat fent, hem de suposar que se sentia capaç de provar un gènere, l'únic en aquells moments que podia assegurar ingressos econòmics que no fossin de gana a un músic vuitcentista; actitud legítima a la qual cal sumar un cert i progressiu interès per la temàtica nacionalista que va desenvolupar en la seva obra magna, *I Pirinei* i el text correlatiu, *Por nuestra música*.

S'ha parlat poc de les nombroses obres líriques menors que va escriure. Entorn del 1870 qualsevol ciutat espanyola havia rebut suficients influències del gènere nascut i alimentat a redós de la vida musical madrilenya. Gènere maleït pels autors saberuts i per ell mateix, que, quan el 1905 lliurà *La matinalada* al pintor Graner per tal que la inclogués en els cicles dels Espectacles-Audicions, feia notar el poc interès que sentia per un gènere tan desprestigiad. Tanmateix, el fet que des del 1869 fins al 1891 escrivís un seguit d'obres líriques d'abast menor, i el fet més assenyalat que, del 1873 al 1878 s'hi dedicués de valent, indica tant el vigor d'un gènere provat en altres autors coetanis catalans i madrilenys, com que la proposta podia ser atractiva, si més no, més atractiva que la de fer refregits de les òperes de moda.

3. Als darrers anys d'aquest període, Pedrell va cedir en la tenacitat de la tasca compositiva; havia anat penetrant la ciutat de Barcelona un wagnerisme creixent i militant en el qual ell tenia un paper significatiu, i la modèstia que imposava l'arquitectura wagneriana li va fer deixar progressivament el paper de compositor. De fet, com és sabut, perquè ell mateix ho deia, es va posar a la feina d'escriure *I Pirinei* més per interès per la qüestió nacional, i per respondre a les propostes de Balaguer, que no pas per un interès específicament musical i creatiu. En el moment en què el Modernisme penetrà amb força a

Barcelona, Pedrell ja havia deixat la tasca d'escriptor de solfes; li quedava encara la d'estrenar partitures.

El pes de la seva tasca musicològica inclinà la balança del jurat format per triar l'obra que havia d'inaugurar amb solemnitat la nova Societat Catalana de Concerts; així fou com una obra escrita el 1877, *Lo cant de la montanya* reapparegué catorze anys més tard, en els concerts solemnes del primer cicle celebrat el 1892. Mostra evident del sentit que tenia en aquells moments la figura de Pedrell i la seva acceptació, entre les joves generacions, fou el fet que, per a la temporada següent, Nicolau triés la *Introducció a l'Atlàntida* de Morera, amb afany d'aconteutar els detractos de l'obra de Pedrell.

4. El 1902 Pedrell va veure, finalment, estrenada la seva magna producció en tres parts *I Pirinei*, segons el títol amb què es va estrenar. Aquesta data ha estat sempre considerada el punt més alt de la consideració de Pedrell com a compositor, sobretot pel fet d'haver estat representada al Liceu, i així ho hem de veure d'acord amb la trajectòria compositiva de l'autor. Tanmateix, valdria la pena repassar les dades de l'estrena per mirar d'esbrinar si això fou així de forma absoluta.

Un cop d'ull a l'esquema adjunt ens permetrà de reconstruir el fet. En aquells moments un wagnerisme galopant havia penetrat el Liceu, establint una rivalitat evident amb l'italianisme més reaccionari, representat per les obres de Puccini. No és fàcil saber per què el senyor Albert Bernis, empresari del Liceu, es decidí per l'obra de Pedrell, però, en qualsevol cas, cal afegir que l'obra rebé el tracte habitual que el Liceu donava a les obres de casa, és a dir, cantada per intèrprets que, en el millor dels casos, estaven preparats per interpretar tota la temporada i, en el pitjor, específicament contractats per a aquesta obra a la baixa.

Observem l'apèndix 2: *I Pirinei* es va representar per les festes de Nadal de l'any 1901 i es combinà en una breu temporada d'hivern que comptà amb les òperes següents: *Götterdämmerung*, *Lohengrin*, *Aida*, *Siegfried*, *Hänsel und Gretel*, *L'Africana*, *Il trovatore*, *La traviata* i *Mefistofele*. Com era costum en el teatre, s'alternaven les representacions de les òperes per tal d'estimular la màxima presència de públic a les llotges; així, des de l'estrena d'*I Pirinei* el 4 de gener, fins a la darrera, el 26 del mateix mes, l'escenari del Liceu tingué un total de vint representacions diverses, amb la combinació de les òperes *L'Africana*, *Hänsel und Gretel*, *Mefistofele*, *Il trovatore*, *La traviata* i *Aida*. És un petit misteri com ho devien fer per combinar en una mateixa tarda de diumenge *L'Africana* o *Mefistofele* amb *I Pirinei*; tanmateix, podem suposar que el resultat era que els espectadors assistien a òperes cantades pels mateixos intèrprets i amb vestits i decorats molt similars, a fi de possibilitar el canvi. Cal tenir en compte també, que de les nou representacions de l'obra de Pedrell, tres van ser en diumenge, seguint el costum de programa doble de tarda i de nit; final-

ment, recordarem que la tradició del moment no atorgava un valor excessiu a una òpera novella que es representés tantes vegades; cal, en aquest sentit, recordar algunes estadístiques:

<i>Lohengrin</i>	(83/84) = 6	(87/88) = 23	(99/00) = 10
<i>Der fliegende Holländer</i>	(92/93) = 12		
<i>Tannhäuser</i>	(91/92) = 10		
<i>Carmen</i>	(87/88) = 19	(88/89) = 18	
<i>Gli amanti di Teruel</i>	(88/89) = 9	(89/90) = 13	
<i>Samson</i>	(96/97) = 23	(97/98) = 16	
<i>Die Walküre</i>	(98/99) = 21	(99/00) = 13	
<i>Tristan und Isolde</i>	(99/00) = 12		
<i>Siegfried</i>	(00/01) = 10		
<i>Hänsel und Gretel</i>	(00/01) = 10	(01/02) = 9	
<i>Götterdämmerung</i>	(01/01) = 8		
<i>Cristoforo Colombo</i>	(02/03) = 9		
<i>Die Meistersing</i>	(04/05) = 15		

Els protagonistes masculins i femenins de la temporada que comentem van ser Josep Palet, Armida Parsi Petinella, Raffaele Grani, Luigi Baldassari, Concepción Bordaiba, Haricléa Darclée, Julián Biel, Luis Iribarne; els directors, Franz Fischer per a les òperes alemanyes, Giuseppe Barone per a les òperes italianes i Joan Goula, director concertador del Liceu.

L'obra de Pedrell fou cantada per Raffaele Grani i Armida Parsi Petinella, protagonistes de certa altura, però també per Josep Escursell, que substituïí Grani en el paper de Comte de Foix; aquest cantant no intervingué mai més en els repertoris del Liceu. Aquesta estranya desconsideració cal sumar-la al fet que les funcions pedrellianes fossin sempre dirigides per Goula, el mestre concertador, la qual cosa ens situa en el context de les queixes que els autors catalans dirigien al Liceu quan s'havia d'estrenar alguna obra de casa, queixes que han estat vigents durant molts anys. (Vegeu, per exemple, l'article de Pena a *Juventut* de 25 de juliol de 1901, titulat «Coses del Liceu o concurs per a un decorat», on es fa palès el desinterès dels responsables.) Només cal fer un repàs de la reestrena de *I Pirinei* el 1938. Aleshores se'n feren tres representacions (12, 15 i 18 de maig) en una temporada de guerra, curiosament plagada d'òperes nacionals: *Samson et Dalila*, *Manon*, *Louise*, *Las golondrinas*, *Marina*, *La Dolores*, *Doña Francisquita*, *El giravolt de Maig* i *Carmen*. Novament, el director fou el mestre concertador, Josep Sabater, i els cantants Manuel Gas, Carme Gombau, Augusto Gonzalo i Mercè Roca, mentre que les altres òperes o sarsueles espanyoles foren cantades per noms tan prestigiosos com

Hipòlit Làzaro, Emili Vendrell, Marcos Redondo, Maria Espinalt, Elena Lucci, etc.

Que Pedrell no gaudí d'una extraordinària dedicació per part dels responsables del Liceu és cosa imaginable, si es té en compte el que sempre ha passat en aquest centre. Giuseppina Borsi de Giulia cantà el 1874, a més de *L'ultimo abenzeraggio*, *Il trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Edita di Belcourt* (Goula), *Maria di Rohan* i *La contessa Amalti*. La temporada següent, la mateixa cantant interpretà *Poliuto*, *Faust*, *Un ballo in maschera*, *Roberto il diavolo*, *Gli Ugonotti*, *Il trovatore*, *Mignon*, *Ruy Blas* i *Quasimodo*.

5. Entorn de l'any 1874 no es podia esperar una reacció en favor de l'òpera nacional; els articles sobre òpera apareguts a *La España Musical* són encara massa primerencs perquè hi pogués haver un estat favorable a la producció operística del seu autor. Entorn del 1902 les polèmiques operístiques es portaven a terme al marge de la producció pedrelliana. Els llargs i emblemàtics articles de crítica operística escrits per Pena a la revista *Joventut* plantejaven la necessitat de rigor en la presentació de les òperes wagnerianes i descrivien un antagonisme entre les obres italianes i les wagnerianes. Cal entendre que l'escàs interès del crític per l'estrena d'*I Pirinei* (vegeu-ne la crítica a *Joventut* de 30 de gener de 1902) es deu a la seva situació marginal en el context de la polèmica, i a la presentació operística excessivament centrada en la veu. El 1938, en una temporada curiosament plena de temàtica operística femenina, l'aparició d'*I Pirinei* pot considerar-se el resultat del voluntarisme nacionalista bèl·lic en el context d'un teatre esdevingut Teatre Nacional de Catalunya. Dos anys abans Morera havia sentenciat:

En el concert de música espanyola donat al Gran Teatre del Liceu la darrera Quaresma, deia un crític parlant d'en Pedrell: «Un fragmento de la escena de los juegos del primer acto de *Los Pirineos*, de Pedrell, se desarchivó. El 'bailable' es de una mansedumbre y ñoñez lamentables. Pedrell, que como musicógrafo nada dejó por ignorar, ¡oh, paradoja! ignoraba mucho de lo que se necesita para escribir música».

Hem de concloure, doncs, que l'empenta compositiva de Felip Pedrell sobrevingué en un període de la seva vida que coincidí amb un estat lamentable del context socio-musical. El posat d'etern disgustat amb les produccions musicals noves i la manca de sensibilitat pels corrents que sorgien a redós del segle XX, es devien a la insatisfacció produïda per la tasca menada; la música religiosa era un gènere decadent malgrat l'esforç fet a l'entorn del *Motu proprio* de 1903 i del paper de defensor que el compositor pogué fer com a musicòleg; la música escènica tenia poc futur en un país adelerat per l'italianisme i encantat pel wagnerisme; no existia estabilitat funcional per a la música



simfònica o de cambra, i en el moment en què s'intentà posar remei a aquesta mancança Pedrell era ja d'una altra generació. Alguna culpa tenia en el seu decantament per la musicografia i la musicologia el desencant de l'autor com a compositor.

### 3. L'activitat musicogràfica i musicològica

Tornem al croquis biogràfic; la primerenca activitat com a musicògraf la incia als vint-i-cinc anys, poc abans de casar-se, i la compaginà amb la de compositor durant els anys més fecunds de la seva producció lírica; però quan la tasca musicològica va prendre més volada va ser a partir del moment en què abandonà la il·lusió compositiva, moment en què, a més, es trobà en una situació biològica propícia. Podríem fer coincidir el final del moment compositiu, que clou amb *I Pirinei* amb la publicació de *Por nuestra música* i l'aureolada cinquantena. Tindríem així una condidència de dates que explica moltes coses: el 1891 començà un nou corrent vigoritzador de la música a Catalunya denominat Modernisme, que va intentar amb força de resoldre les mancances compositives i interpretatives de la ciutat; el Liceu començà a veure's inundat de wagnerisme i Pedrell va poder dedicar-se a omplir una llacuna, quasi un mar, en l'espectre musical del nostre país, el de la recuperació, l'estudi i la reflexió sobre la música. En aquest camp poc pogué ésser contestat perquè no hi havia competència possible. Acceptem, doncs, quelcom que ha estat sempre afirmat, que Pedrell fou pioner en aquesta tasca i que el seu segell continua indeleble en les noves generacions de musicòlegs i pensadors.

1. Quan als vint-i-cinc anys es llançà a publicar *Apuntes para la estética musical*, era prou modest per donar forma d'esbós a una cosa que no podia ser d'altra manera. El tema no era original, ja que apareixia sovint en les revistes i revistetes musicals que s'anaven publicant d'ençà del 1846; la primera plana de la revista *El Barcino Musical* inseria un article de M. Jiménez titulat «Estudio musical - el gusto en música», la mateixa *La España Musical* va inserir en els primers números uns «Ensayos de crítica musical» signats per J. Biscarry, que mostren una preocupació similar; però, a més, era un tema viu arreu d'Europa, i si bé Pedrell encara no havia fet el periple europeu, bé podia ser sensible a una faceta del coneixement que interessava molt en els cenacles musicals d'arreu.

A partir del to i del contingut dels articles sobre estètica de *La España Musical* no sembla gaire arriscat afirmar que el Pedrell jove no pretenia establir les bases d'un tema tan verge i tan nou, sinó exposar el seu confús pensament per tal d'aclarir-lo i aclarir el dels lectors; una tasca expositiva i pedagògica a la

vegada, amb un component de *feed-back* que trobem sovint en els textos de l'època. En qualsevol cas, però, el sentit dels articles, ni que sigui esbossat, mostra un inhabitual interès pels problemes de contingut de la música, pels procediments d'emissió i de recepció d'aquests continguts que pot estar a l'arrel del seu fracàs com a compositor: un esperit sensible a qüestions d'ordre superior com aquestes, mal podria trobar satisfactori el producte musical que l'envoltava o que ell mateix fabricava; vegem, si no, les paraules amb què acaben els divuit capítols dels articles esmentats: «El artista es hijo legítimo del filósofo que busca lo bueno y lo verdadero; éste conoce la belleza y aquél la produce.»

En el número 56 de la mateixa revista, i poc després d'haver acabat els articles suara esmentats, Pedrell proposa una nova sèrie dedicada a l'òpera. Era l'any 1867 i l'autor tenia en el cap la possibilitat de llençar-se a escriure *L'ultimo abenzeraggio*. Tanmateix, en sintonia amb el que acabem de dir, els articles sobre òpera tenen un marcat caràcter historicista que, juntament amb la voluntat de reviure la temàtica popular, van ser dos dels pols de la seva producció lírica. Poc després, publicà un al·legat a favor de Wagner en l'*Almanaque Musical* de 1868 editat per Andreu Vidal i Roger, el propietari de *La España Musical*. Novament hem d'admetre una capacitat analítica en l'autor digna d'elogi segons el que en aquells moments era habitual. Establia classificacions amb molta facilitat i, si bé podien ser aventurades i equivocades, aclareixen poderosament la sensibilitat del moment:

En música no hemos podido dar, hasta aquí, sino con dos clases de crítica, que pertenecen a dos órdenes de escritores. Una crítica, que ignora la música, y apenas gusta de ella. Otra crítica, que habla *ex cathedra*, y no siempre sabe de ella los primeros rudimentos. De estas dos críticas eliminamos muy contadas pero honrosas excepciones. La primera crítica habla del arte como el vulgo, y no manifiesta sino la sensación que el público experimenta, en su forma más grosera: se extasia con los gritos del cantante; es capaz de aplaudir la furia *gimnástica* del pianista, etc. La segunda da a sus juicios un tono pedantesco de *magister* y sabe lucir a veces un juego de expresiones técnicas, que imponen a la masa de los lectores: las más de las veces lo desprecia todo y todo lo aniquila con el peso de su *erudición*.

O bé:

Nunca hemos admitido en música sino dos artes patrimoniales; música del Norte y música del Mediodía. Desmentiríamos con la historia en la mano la creencia que atribuye a Italia el predominio exclusivo de la melodía, desde la formación de su escuela musical. La nacionalidad musical de un pueblo no tiene fecha sabida; la forma en que cada época se la encuentra no pertenece por casualidad a ésta o a aquella, sino a todas.

2. Pioner en aquells anys, Pedrell encapçalà els primers corrents favorables a la creació d'una societat Wagner d'incerta història; publicà el programa de mà per a l'estrena espanyola de *Lohengrin* al Real de Madrid el 1881 i inicià l'aventura de la recuperació del patrimoni musical del país; no tenia el mateix sentit el fracàs de la seva mestria de capella a Santa Anna i el del primer intent del *Salterio Sacro-Hispánico*. El desinterès dels responsables eclesiàstics per les propostes de repertori de Pedrell és, fins a cert punt, justificable atès l'estat de les capelles a la Barcelona del moment i, en canvi, la impossibilitat de trobar suport econòmic per continuar el *Salterio* es devia, tant a l'escàs eco entre els mestres de capella per la seva proposta, com al fet que es tractava d'una tasca estranya en aquells moments; estranya però carregada de sentit. No sembla prudent justificar els fets històrics només a partir del sentit que poden tenir cent anys més tard, però cal acceptar que el sentit que els fets històrics poden tenir més endavant és part del significat que duen en el moment en què es desenvolupen; acceptem, doncs, que Pedrell era prou sensible a aquest significat i que, per això, no intentà ocupar una altra mestria de capella i, en canvi, sí que intentà la recuperació del patrimoni religiós.

3. En els anys del Modernisme van sorgir figures significatives del pensament musical, especialment de la crítica, com ara Cortada, Brossa, Pena o Zanné, desenvolupades a les revistes ideològicament més significatives, com *L'Avenç*, *Pèl & Ploma*, *Juventut* i, per estrany que pugui semblar, *L'Esquella de la Torratxa*. Sembla lògic que un Pedrell de cinquanta anys no s'avingués gaire a escriure en revistes híbrides com aquestes, on predominava la literatura, la pintura o, simplement, la sàtira gràfica; tanmateix, hem de reivindicar una vegada més el pes en el disseny ideològic que van tenir aquestes revistes i anotar la marginació de què era objecte Pedrell, probablement per pròpia iniciativa. El cas més significatiu és el de la revista *L'Avenç*, que milità en contra de certes idees sobre nacionalisme exposades per Pedrell, sempre al marge del contingut puntualment catalanista del terme. A propòsit de la segona conferència de les donades per Pedrell a l'Ateneu, que tractava de Palestrina i Victoria, Jaume Brossa i Roger escriví:

[...] en Pedrell està veient que a Barcelona es comença a entrar «sèriament» per les vies de la música moderna, doncs tot el seu afany està a rebaixar el mèrit i la importància dels grans compositors del temps present, dedicant la seva propaganda a les mòmies de l'art religiós o als «dei minori» [...] també va fer una raquítica al·lusió al jovent modernista que segueix els procediments instrumentals wagnerians. Amb to de fermíssima convicció va exhortar els joves músics d'aquesta manera: «la nostra veritable música moderna nacional està en continuar amb en Victoria» [...] vostè vagi's ubriquant amb la música semítica [...] que nosaltres girarem els ulls

vers el Nord, nosaltres depurarem el nostre gust escoltant els cants que la meditació del geni estampa en el «Venusberg» [...] lo millor que se li pot aconsellar a Pedrell és que en tot lo referent a la música nacional espanyola procuri conquistar l'adhesió de Bretón qui, amb més inspiració que ell i tants coneixements tècnics com ell, podria ser l'únic apte per a donar una embranzida a la quimera que quixotescaament va perseguint<sup>2</sup>.

Hi va haver una progressiva separació entre els ideals que Pedrell predicava anys enrere i la plasmació d'aquells ideals; no pot tenir cap més sentit el menyspreu que Brossa sentia davant la defensa ardida del patrimoni del passat que oposava a la música de Wagner, ni que fos la més sensual, perquè ignorava que Pedrell havia estat un teòric i un pràctic defensor del pensament i l'estètica wagneriana; és clar que havien passat vint anys, i això era molt per coincidir ideològicament.

Tamateix, cal entendre el fet que la naixent Associació Wagneriana li encarregués la primera conferència, que tingué lloc el 13 de gener del 1902, com a senyal que en les seves aspiracions a la nova entitat li anava bé establir un lligam didascàlic amb el pensament i l'estètica pedrelliana, plasmada aquells mateixos dies en l'estrena d'*I Pirinei*. Aquell dilluns 13 de gener significà, doncs, un moment de reconeixement del prestigi del nostre autor a tots els nivells. Pedrell oferí un llarg discurs sobre una de les seves dèries *De música nacionalizada*:

[...] acordáos de nuestra música nacional y popular, oh músicos de nuestro país! ella os aguarda y os llama con voz imperativa y cariñosa. Para vosotros tiene, escondidos a la mirada del vulgo de músicos, tesoros de melodía, de esa melodía materia prima de vuestro arte, que cada día sabéis cincelar mejor, pero que ya no sabéis crear. Acudid a la fuente prístina de su inspiración, y todo os será dado.

4. La primerenca tasca de crític de Pedrell quedà reduïda en els darrers anys a les seves intervencions quinzenals a *La Vanguardia* sota el títol de «Quincenas musicales», la major part de la seva tasca va prendre una embranzida de contingut i d'altura internacionals, base per a ulteriors treballs; tal consideració tenia l'*Opera omnia* de Victoria, els articles de «Músichs vells de la terra» publicats a la *Revista Musical Catalana* o la recuperació de Brudieu. Les escasses intervencions que feia en qüestions de crítica musical puntual ens mostraven ja un Pedrell capaç de proposar solucions peregrines a la pro-

<sup>2</sup> *L'Avenç*, any 1893, p. 295. Cf. així mateix l'article AVIÑO A, X., «Les constants ideològiques en la crítica musical de *L'Avenç* (1881-1884 i 1889-1893)» a *D'Art*, núm. 8-9. Universitat de Barcelona, 1981.

blemàtica musical de l'època, actitud pròpia d'un home de mires altes. Tal és el cas de l'article de la *Revista Musical Catalana* de 1912, on prenia un to parenètic per justificar que tota obra pertany a la humanitat i per suggerir que la millor manera de respectar la voluntat de Wagner fóra crear un teatre ambulant que anés representant amb justesa les propostes escèniques del músic de Bayreuth.

La voluntat classificatòria pròpia del científic sense complexos apareix arreu en les obres musicològiques de Pedrell; especial esment mereix la seva tasca d'etnomusicòleg (folklorista en diu ell), present de forma especial en el *Cancionero Musical Popular Español*, obra que conté un bon repertori de músiques populars trobades arreu d'Espanya; l'estudi introductori és un exemple de voluntat de sistematització, l'esperit del qual continua viu; la dèria de la música popular reapareix en la distinció que fa entre música *artificial* i música *natural*, la qual requereix l'ànima en gràcia i incentius de passió, que roman al pas del temps i que hauria de ser la base de l'altra.

En el capítol autobiogràfic cal anotar les *Musicalerías*, *Jornadas de Arte*, *Orientaciones* i *Jornadas Postreras*, on podem descobrir un Pedrell agut en la crítica, contundent en l'opinió i clarivident en la valoració de la seva tasca musical i musicològica. També en això Pedrell es mostra una persona original, sensible i influent. No deixa, però, de lamentar l'escàs ressò d'algunes de les seves propostes, en especial les musicals, laments que han passat ja a la historiografia del personatge i que cal mirar amb certa distància.

Felip Pedrell fou, en síntesi, un home del vuit-cents: lúcid i tenaç, maltractat per la vida, però convençut del camí que havia de prendre, que llegà un valuós testament fet més de les orientacions que dels productes pròpiament dits, un prohom més que un creador, un punt de partida més que un punt d'arribada.

## Apèndix 1

Fets de la vida de Pedrell	Obres musicals	Musicologia	Entorn
1841 naixement			
1845			Franz Liszt a Barcelona Creació de la Soc. Filharm de B.
1846			Apareix <i>El Barcino Musical</i>
1847			GT Liceu
1848 (set anys) escola			
1850			Teatro Real M. Clavé funda La Fraternidad
1856 (quinze anys)	<i>Stabat Mater</i> (primera obra)		
1857	Coros, tercero y aria <i>Trovatore</i> «Missa» per a duo de tiples		
1858	«Duo de Rigoletto» <i>Carnaval</i> per a pet. orqu. <i>Stabat Mater</i> , cor i pet. orqu.		
1859 (divuit anys) Primer viatge a B.	«Pupurri Lucia di L.» <i>Carnaval</i> per a pet. orqu. <i>La voz de España</i> , cor de lleo		<i>Lucia i Puritani</i> al Liceu
1860	Recreaciones temas de <i>Trovatore</i> y <i>Linda di Ch</i> <i>Carnaval</i> , pet. orqu. «Himno a los vol. cat., guerra Marruecos»		Guerra del Marroc
1861	Col. piezas baile fl. p. «Missa» a 3. v. y org.		
1862	<i>Un pensiero</i> op. 1 Quinteto sobre <i>Luisa Miller</i> 11 trios, temas de Beethoven, Haydn, Mozart, Grétry, etc.		Clavé fa sentir <i>Tannhäuser</i> (frag.) Polèmiques Clavé-Tolosa
1863	Melodía variada sobre <i>Rigoletto</i> Fantasía sobre <i>Sonnambula</i> Siete melodías para canto y p. Seis valeses (imitación alemanes)		
1864	Traso. <i>Profeta</i> , <i>Rigoletto</i> , <i>Trovatore</i> Seis campos. p. «Ecos de Italia» para c. y p. «Sonata» para p. «Missa en sol M» a 3 v. cor y org. Transcripciones i fantas. d'òpera		

Fets de la vida de Pedrell	Obres musicals	Musicologia	Entorn
1865	«Fantasia sobre <i>Lucrezia</i> » Tema variat i Alle. sch. faust		
1866 (vint-i-cinc anys)	«Rigodons sur <i>Mireia</i> » <i>O sacrum convivium</i> <i>Stabat Mater Dolorosa</i>	Apuntes para la est. mus. en <i>La España Musical</i> «La ópera» (LEM)	<i>Don Giovanni</i> (GTL)
1867 (vint-i-sis anys) casament	Fantasías sobre <i>Traviata</i> , <i>Mirella</i> , <i>Ballo</i> , etc. Hojas de álbum temas de óp.		Mor A. Nin
1868 mor l'esposa	«Missa de Rèquiem» a 3v. <i>L'ultimo abenzeraggio</i>	«La música del porvenir» (AM)	
1869	Tres Lamentaciones a 4 v. y arm.	«Revistas musicales» (LEM)	
1870	Fantasia sobre temas del <i>L'ultimo...</i>		
1871	<i>Noches de España</i> «Tres Lieder sobre Goethe»		
1872	Dos tiempos en una Sinfonía en Re <i>Scherzo fantástico</i> para g. org.	«Cartas sobre Wagner» (LEM)	
1873 (trenta-dos anys) viu a Barcelona	<i>Les aventures de Cocardy</i> , op. bufa. <i>El diplomático</i> , opereta <i>La fantasma groga</i> , opereta <i>Els i elles</i> , sarsuela <i>Lo rei tranquil</i> , sarsuela <i>La veritat i la mentida</i> , sarsuela <i>La guardiola</i> , sarsuela Trans. pr. <i>Lohengrin</i> y <i>Rapsodia Liszt</i>		Societat Barc. de Quartets (->1875)
1874 (trenta-tres anys)	<i>L'ultimo abenzeraggio</i> <i>Quasimodo</i>		Mor J.A. Clavé
1875	«Elegía a Romea» para org. «Elegía a Fortuny» para vla. cel. p. y arm. «Missa breve»		Societat Wagner M. Obiols <i>Editto di Belcourt</i> M. Manent <i>Lo pou de la veritat</i> M. Manent <i>El con- vidado de piedra</i>
1876 (trenta-cinc anys) viatge a Itàlia	<i>Orientales-Les consolations</i> «Missa Solemne» a 3v. cor y g. orqu. «Missa de Rég.» a 4 v. y coro a capp.		C. Gomez <i>Il Guarany</i>
1877 viatge a París	<i>Lo cant de la montanya</i> <i>Le roi Lear</i> , ópera	Viajes artístico-mus.	N. Manent <i>Lo cant de la Marsellesa</i> T. Breton <i>Guzmán el Bueno</i>

Fets de la vida de Pedrell	Obres musicals	Musicologia	Entorn
1878 Montpeller- F. Mistral	<i>Cléopâtre</i> «Marche» ded. a F. Mistral «Mazeppa», p. líric <i>Quartet de corda</i> «Il Tasso a Ferrara», p. líric		A. Nicolau <i>Constanza</i>
1879	16 <i>lieder</i>		
1880	5 <i>lieder</i> 12 <i>lieder</i> , «La primavera» «Excelsior», p. simf. «I Trionfi», p. simf.		Societat de Concerts de B. (->1883)
1881 estrena de la SCM	«Leonore», simf. dram.	La óp. <i>Lohengrin</i> en Madrid	Apareix <i>L'Avens</i> (->1884)
1882	Compos. rel para >—>>	<i>Salterio S. Hisp.</i> (un any) <i>Notas mus. y lit.</i> (un any)	<i>Lohengrin</i> al T. Principal
1883 (quaranta-dos anys) dir. S. Anna (un mes)			J. Rodoreda <i>La nit al bosch</i>
1884	«Mignon», Lied c. y p.	«Los músicos en camisa» (LEM)	<i>L'holandès</i> (GTL)
1885	Rapsodias p. temas ópera	Sobre la fundac. EMM en Barcelona	
1886		Intenta refer el <i>Salterio</i>	Nicolau dir. Conc. Quaresma Liceu Creació Escola M. Música
1887	<i>Eda</i> , op. de encargo N. York		<i>Tannhäuser</i> (GTL)
1888	<i>Little Carmen</i> , op. encarg. N. York	«La Ilustración», M. H-A (un ensayo de Bib.m.e.)	Exposició Universal de 1888 <i>Lohengrin</i> (GTL)
1889	<i>Mara</i> , op. encarg. N. York <i>Los secuestradores</i> , zarzuelita		<i>Lohengrin</i> (GTL) <i>Reapareix L'Avenc</i> (->1893)
1890	<i>I Pirinei</i> (primera part i segona)		<i>Lohengrin</i> (GTL)
1891 (cinquanta anys) mor el seu pare	<i>I Pirinei</i> (tercera part)	<i>Por nuestra música</i> crítica a <i>El Brusi</i> (un any)	Orfeo Català <i>Lohengrin</i> - <i>Tannhäuser</i> (GTL)
1892 estrena <i>Lo cant de la m.</i>		conferències a l'Atencu <i>Los músicos anónimos</i>	Societat Catalana de C. Festes modernistes a Sitges <i>Lohengrin</i> (GTL)



Fets de la vida de Pedrell	Obres musicals	Musicologia	Entorn
1893			Bomba del Liceu Garín (GTL)
1894 (cincuenta-tres anys) Madrid		(Dic. Técn. m.) Desapareix l'IMHA Hispan. Sch. M. Sacra	
1895 Cátedra de c. vocal Real Acad. BB..AA.			Soc. Coral Catalunya Nova Lohengrin-Henry Clifford (GTL) Gli amanti di Teruel (GTL)
1896 Congrés m. sagr. Bilbao		La mús. relig. en España edició obres Victoria	Pepita Jiménez-Garín (GTL)
1897 Venècia pròl. I Pirinei		Teatro lir. esp... Dic. B. - Bibl...	Societat Filharm. de B. La fada a Sütges Tanhäuser-Lohengrin (GTL)
1898			Lohengrin (GTL)
1899			Eclosió Wagner al Liceu Walküre-Lohengrin-Tristan (GTL)
1900 cátedra est. mus.		Folklore mus. cast.	Estrena 9 simf. Beethoven Liceu Siegfried-Walküre (GTL) Surt Joventut (->1906)
1901		La Festa d'Elche	Götterdämmerung-Lohengrin (GTL) Siegfried (GTL) Primer intent de TLC Associació Wagneriana
1902 (seixanta-un anys) estrena I Pirinei	La Celestina	De música nacionalitzada (A.W.) Quincenas musicales	Tannhäuser-Lohengrin (GTL)
1903		Trad. La educación musical Col. Musik-Lexikon de Riemann	Walküre-Tristan-Lohengrin (GTL)

Fets de la vida de Pedrell	Obres musicals	Musicologia	Entorn
1904 (seixanta-tres anys) Barcelona	<i>El Comte Arnau</i>	«Musics vells» a RMC	Primera Festa de la Mús. Cat. <i>Garin-Lohengrin-Siegfried</i> (GTL)
1905 <i>La matinada</i> EAG	<i>Visió de Randa</i> , p. sol. cor i orq.	El organ. litúr. esp Proi. a <i>Sonatinas Scalatti</i>	<i>Meistersinger-Lohengrin</i> (GTL)
1906	<i>Glossa</i> , simf. jubilar PMC	<i>Musicalerias</i>	Congrés de la Llengua Catalana <i>Lohengrin-Bruniselda</i> (GTL)
1907		<i>Dos musichs cinchcentistes</i>	<i>Hesperia-Walküre</i> (GTL)
1908 estrena <i>Glossa</i> OC			Inauguració Palau Mús. Cat. <i>Empòrium-Meistersinger</i> (GTL) <i>Walküre-Lohengrin-Tannhäuser</i> (GTL)
1909		<i>Catàlech de la BMDB</i>	Mor I. Alhènz <i>Tristan-Lohengrin</i> (GTL)
1910 Argentina <i>I Pirinei</i>			<i>Tetralogia al Liceu</i> - dr: Franz Beidler <i>Holandès-Rheingold-Walküre</i> <i>Götterdämmerung Siegfried-Tannhäuser</i> (GTL) Orquestra Simfònica de B.
1911 (setanta anys) homenatges <i>Escritos</i> <i>Heortásticos</i>		<i>Jornadas de arte Orientaciones</i>	<i>Meistersinger-Tristan-Rheingold</i> <i>Walküre-Siegfried-Götterdämmerung</i> (GTL)
1912 mor la filla (quaranta-quatre anys)			Qtet. Renaixement <i>Tannhäuser-Titaina-Lohengrin</i> <i>Siegfried-Walküre</i> (GTL)
1913			Ass. Música de Càmera <i>Tristan-Parsifal</i> (GTL)

Fets de la vida de Pedrell	Obres musicals	Musicologia	Entorn
1914			Mancomunitat <i>Walküre-Meistersinger</i> <i>Parsifal-Tannhäuser</i> (GTL)
1915			<i>Lohengrin-Boris Godunov</i> <i>Tristan-Tannhäuser</i> (GTL)
1916			<i>La Dolores-Tassarba-Siegfried</i> <i>Tannhäuser-Maruxa-Walküre</i> (GTL.)
1917			<i>Ballets Diaghilev al Liceu</i>
1918		<i>Cancionero Mus. Pop. Esp.</i>	<i>Lohengrin-Holandès</i> (GTL)
1919			<i>La Morisca-Tristan</i> (GTL)
1920		<i>El P. A. Eiximeno</i>	Orquestra P. Casals <i>Meistersinger-II monaco nero</i> <i>Balada de Carnaval-Walküre-Parsifal-Lohengrin-Tristan</i> (GTL)
1921		<i>Els madrigals i la missa de d.</i>	
1922 (vuitanta-un anys)-mor		<i>Jornadas postreras</i>	

## Apèndix 2

*A proòsit de l'estrena d'I Pirinei al Gran Teatre del Liceu (4-1-1902)*

Desembre de 1901 - gener de 1902

Dilluns	Dijars	Dimecres	Dijous	Divendres	Dissabte	Dimenge
23 Siegfried (6)	24	25 Lohengrin (7)	26 L'Africana (1) Hansel Gr. (5)	27	28 L'Africana (2)	29 L'Africana (3) Hansel Gr. (6)
30	31 Lohengrin (8)	1 L'Africana (4)	2 Hansel Gr. (7)	3	4 I Pirinei (1)	5 L'Africana (5) I Pirinei (2)
6 L'Africana (6) Hansel Gr. (8)	7 I Pirinei (3)	8 I Pirinei (4)	9	10	11	12 L'Africana (7) I Pirinei (5)
13 I Pirinei (6)	14	15 Il trovatore (1)	16 La traviata (1)	17 Mefistofele(1)	18	19 Mefistofele(2) Il trovatore (2)
20 I Pirinei (7)	21	22	23 Aida (9) I Pirinei (8)	24 L'Africana (8)	25	26 Aida (10) I Pirinei (9)

Nota: les quantitats entre parèntesis indiquen el nombre de funció de la temporada.

### Repartiment

	<b>I Pirinei</b>	<b>Lohengrin</b>	<b>Siegfried</b>	<b>Hansel &amp; Gr.</b>	<b>Aida</b>
Comte de Foix	José Escursell	J. Palet	R. Grani	L. Baldassari	J. Palet
	Raffaele Grani	L. Iribarne	M. Picard	U. Bardi	J. Biel
Raig de Lluna	Armida Parsi	C. Bordalba	D. Zucchi	J. Giaconia	H. Popovici
	Pctinelli	A. Arcangeli	W. Borisoff	P. Scheller	L. Rossato
Contessa	Isabella Grassot	A. Parsi-Pet.	A. Arcangeli	M. Chivers	W. Borisoff
Lisardo	Isabella Grassot	A. Calvo	L. Baldassari	Dir. F. Fischer	A. Arcangeli
Bardo	Maurizio Bensusade	L. Baldassari	Dir. F. Fischer		M. Bensusade
Bernardo Sicart	Maurizio Bensusade	Dir. F. Fischer			A. Calvo
Roger de Lauria	Maurizio Bensusade				Dir. G. Barone
Miraval	Luis Iribarne				
Director.	Agustín Calvo	<b>L'Africana</b>	<b>Il trovatore</b>	<b>La traviata</b>	<b>Mefistofele</b>
	Juan Goula	J. Biel	M. Bensusade	L. Iribarne	L. Iribarne
		C. Bordalba	C. Bordalba	H. Darclee	H. Darclee
		A. Arcangeli	J. Biel	I. Grassot	L. Rossato
		M. Chivers	A. Parsi-Pet.	E. Laban	M. Chivers
		L. Rossato	L. Baldassari	L. Rossato	A. Calvo
		D. Zucchi	Dir. J. Goula-F	Dir. G. Barone	Dir. G. Barone
		Dir. G. Barone			