Núm. 58 *Volum XVI*

QUADERNS D'ESTUDI

SUMARI

JOSEP BARBERÀ : L'educació musical en l'escola primària. (Acabament.) Pàgs. 1-42.

J. MASSÓ TORRENTS : L'antiga Escola poètica de Barcelona. (Continuació.) Pàgs. 43-48.

A. FARINELLI : Aspectes de l'Obra del Boccaccio Pàgines 49-64.

REPRODUCCIONS : Un parlament de Giovanni Gentile. Pàgs. 65-73.

BIBLIOGRAFIA : LEA ROSSI, *Saggio sui «Cinque Canti» di Ludovico Ariosto*. Reggio d'Emilia, 1923, per R. d'A. — *Miscel·lània Prat de la Riba*, vol. I, Institut d'Estudis Catalans, per R. — HAEBLER, Konrad, *Geschichte des spanischen Frühdruckes in Stammbäumen*, per J. R.—Pàgs. 74-80.

FULLETÍ : Assaig de Geografia humana de la muntanya.

PUBLICACIÓ DEL CONSELL DE LA MANCOMUNITAT

TRIMESTRAL PEDAGOGIA DE DE CATALUNYA

Gener - Març 1924

CONDICIONS

Aquests QUADERNS es publiquen trimestralment en fascicles d'un mínimum de 96 pàgines.

Els preus de la subscripció anual són:

Catalunya, València i Mallorca.	5 pessetes
Resta d'Espanya	7 »
Estranger	9 francs

NÚMERO SOLT 1'50 PESSETES

Per a anuncis, i tota correspondència en general, adreçar-se al Secretari dels QUADERNS D'ESTUDI, *oficines del Consell de Pedagogia*, Urgell, 187; Barcelona.

Per a subscripcions adreçar-se a l'*Editorial Políglota*, Petritxol, 8; Barcelona.

S. A. I. G. Seix & Barral, Germans

Editors. - Provença, 219 : BARCELONA

Publicació de llibres graduats per a escoles, i d'educació, compostos segons els principis psicològics que constitueixen la base de la moderna pedagogia científica - Joguines instructives i treballs manuals

Trametem els nostres catàlegs sobre demanda

QUADERNS D'ESTUDI

N.º 58 BARCELONA, GENER-MARÇ 1924 VOL. XVI

Diputació de Barcelona Arxiu General
R. 3.806

L'EDUCACIÓ MUSICAL EN L'ESCOLA PRIMÀRIA

(Acabament)

Amúsies fòniques

Amúsia transmissivo-gràfica. — Com ja és de suposar, és la que ens ofereix el major contingent; dels vint-i-sis individus que consten en el quadre, dinou, en ésser examinats per nosaltres, es varen mostrar incapaços d'anar marcant en la pissarra les pujades i baixades d'una successió de sons.

Clar que havem de tenir en compte la novetat que per als escolars significava l'exercici que, de bon segur, no havien vist practicar mai, però per la prova de la gràfica s'acusava que quan l'individu tenia una clara percepció de les diferències i de les direccions que prenien els sons, si tenia facilitat en els moviments propis de l'escriptura, gairebé sempre ha estat capaç de grafiar la sèrie de sons. Recerques posteriors ens ho han comprovat, i constitueix una dada interessantíssima, ja que ve a posar de manifest la necessitat d'una educació dels centres de la motilitat que vinguin a coordinar els moviments dels muscles del braç per tal que l'agilitat de la mà favoreixi la transmissió.

Amúsia transmissivo-fònica. — És la que segueix a l'anterior en ordre al contingent.

Els 16 casos que es troben en el quadre es descomponen en els següents : 4 casos que no es presenten combinats amb altra amúsia fònica (n.s 23, 17, 10 i 11); 2 que es presenten combinats amb amúsia transmissivo-gràfica (n.s 9 i 11); els altres casos corresponen a amúsia fònica total (n.s 1, 2, 3, 4, 5, 14, 15, 6, 7 i 12).

Aquesta descomposició del número total de les amúsies trans-

missivo-fòniques és una indicatriu de què, segurament, no existeix un principi fixe de combinació, per la qual cosa podem deduir que l'amúsia que tractem és independent, al menys, de la transmissivo-gràfica, i potser, també, de la receptiva, car és lògic pensar en un individu que malgrat percebre clarament la imatge auditiva, inclús trobant-se capacitat per representar-la gràficament, el seu aparell o orgue de la fonació es manifesti en un estat d'educació endarrerida que li impideixi la transmissió dels fonemes amb justa afinació.

Però si l'amúsia transmissivo-fònica no prejutja ni la transmissivo-gràfica ni la receptiva, aquesta última pot influir en les altres.

Amúsia fònico-receptiva. — En el quadre se'n manifesten 14 casos.

De primer antuvi, l'amúsia receptiva sembla que pot arribar a determinar l'amúsia transmissivo-fònica, o, almenys, pot tenir una influència damunt la transmissió.

Tornem a remarcar el que havem deixat dit abans que l'amúsia fònico-receptiva determina i porta aparellada *sempre* la transmissivo-gràfica; però el fet de presentar-se amúsia transmissivo-fònica sense amúsia receptiva (n.s 23, 19, 17, 11, 10 i 9), i els casos recíprocs d'amúsia fònico-receptiva sens trasmissivo-fònica (n.s 18, 16, 13 i 8), no ens ve a delatar pas un principi d'aparellament forçós. Però si tenim en compte que d'aquests 14 casos d'amúsia fònico-receptiva, 10 corresponen a amúsia absoluta, ens trobem que no es pot negar ni afirmar la possibilitat d'arribar a descobrir aquell principi d'aparellament, sobre tot si no es prescindeix del tipus i de les característiques individuals.

En veritat, i pel que es desprèn de l'examen del quadre i del que s'ha raonat tractant de les altres amúsies fòniques, pot deduir-se:

a) Que l'amúsia transmissivo-gràfica no porta aparellada ni prejutja la transmissivo-fònica ni la receptiva.

b) Que l'amúsia transmissivo-fònica no prejutja ni la transmissivo-gràfica ni la receptiva.

c) Que l'amúsia fònico-receptiva es presenta *sempre* aparellada amb la transmissivo-gràfica.

La deducció lògica que es desprèn d'aquestes tres proposicions és que, ara com ara, no podem afirmar ni negar que l'amúsia fònico-receptiva sigui independent de la transmissivo-fònica.

Aquesta manca de precisió prové de què no disposem d'elements de judici i de comprovació prous per poder deixar ben raonada una categòrica afirmació o negació, ja que és obra d'investigació complementària mitjançant la qual es pugui descobrir en quines condicions l'amúsia fònico-receptiva pot ésser l'exponent de la transmissivo-fònica.

Però, si bé mirant en el quadre es demostra que no hi ha possibilitat de deixar ben precisada una norma o guia per a poder judicar en quines condicions un cert estat amúsic pot presentar-se combinat amb un altre, no és aquesta una raó prou forta per a fer-nos creure, sense altre fonament, que les nostres amúsies siguin independents entre si, la qual cosa donaria lloc a què, en judicar d'un estat amúsic, hauríem de prescindir dels altres que es poden presentar conjuntament.

Cal fer el raonament apartant la mirada del quadre i dirigir-lo envers el fonament psico-fisiològic de les amúsies fictícies, que, a la vegada que ens podrà donar la comprovació de les amúsies independents, ens pot assenyalar un límit o un condicionament d'aquesta mateixa independència.

Es comprèn que entre les amúsies transmissivo-gràfica i transmissivo-fònica pot existir una completa independència, car el mecanisme fisiològic de la gràfica dels sons podem considerar-lo com independent del de l'emissió fònica.

Per a la transmissió gràfica dels sons no és precisa la intervenció de l'aparell de la fonació, i, recíprocament, per a l'emissió fònica no és precisa la representació gràfica dels sons.

Pot ésser tramesa una imatge sonora, sense que sigui indispensable associar-la a una representació gràfica, com també pot ésser tramesa una imatge sonora en forma de representació gràfica sense que sigui indispensable associar-la a una sèrie d'articulacions fòniques.

El fet de representar una sèrie de sons per mitjà d'una línia, ens dóna a comprendre l'existència d'un centre d'ideació gràfica, mentre que el de l'emissió de viva veu d'una sèrie de sons ens

dóna a comprendre que existeix un centre d'articulació fònica. Un d'aquests centres pot trobar-se en un estat d'endarreriment respecte a l'altre, però com que es tracta de funcions gairebé autònomes — car obeeixen a un desdoblament de les funcions d'un centre comú (centre d'ideació) —, no influint el defecte de l'un en les funcions de l'altre, se'ns demostra, evidentment, que les dues amúsies, la transmissivo-gràfica i la transmissivo-fònica, són ben independents entre si.

La independència ja no és possible d'acceptar-la quant es tracta de l'amúsia receptiva respecte a l'amúsia transmissivo-gràfica.

Per a reduir a representació gràfica una agrupació o una sèrie de sons, és precís que aquests sons hagin estat ben percebuts i *ben vista* la diferència que hi ha de l'un a l'altre; és a dir, és precís que la intel·ligència els hagi distingit, segons una de les seves qualitats específiques, l'altura. Si dels sons no ha estat compresa la direcció que prenen en la successió, si pujen o si baixen, és impossible que puguin ésser representats gràficament; la possibilitat de reduir la successió de sons a una representació gràfica depèn de la percepció clara dels sons que la constitueixin, distingint-los l'un de l'altre.

Es comprèn, doncs, en aquest cas, que el centre de les representacions o imatges gràfiques es troba condicionat pel centre d'ideació musical i pel de les imatges auditives; qualsevulla deficiència o anormalitat, per lleugera que sigui, que aquests centres experimentin, es reflexarà damunt la imatge gràfica. Se'ns explica perfectament, doncs, el cas que sempre que hi hagi amúsia receptiva hi haurà amúsia gràfica.

Es presenta ara l'altre cas, que és el de l'amúsia receptiva respecte a la transmissivo-fònica.

La dependència o independència d'aquestes dues amúsies no és tan fàcil de veure ni de tan lògica explicació.

L'amúsia receptiva ve a posar-nos de manifest una manca d'organització en els centres cerebrals corresponents, que serien el de les imatges auditives i el de la ideació musical.

Els grups de sons, mena de mots musicals, com també els simples fonemes, són percebuts, sensorialment, sense que d'ells

se'n distingeixin les diferències més elementals. Els sons, o bé són percebuts com iguals o bé com a diferents, sense, però, que de la igualtat o de la diferència se'n distingeixi cap de les qualitats específiques respecte a la manera d'alternar, del greu a l'agut o de l'agut al greu (direcció ascendent o direcció descendent). En el centre d'ideació no es concreta la imatge d'aquest moviment, la qual cosa ens ve a evidenciar un estat d'organització endarrerida. Per això l'individu que es troba en aquest cas, quan se li exigeix que faci acte de judici, s'equivoca infaliblement, car no pot judicar d'una cosa que, segurament, no comprèn, puix que la imatge que ve a representar-nos una juxtaposició de dos sons diferents no és *vista*.

Ara bé : per a emetre de viva veu un grup de sons, el centre que entra en funcions és el de l'articulació fònica que en rebre l'excitació la tramet als muscles de l'orgue de la fonació, es transforma en moviment, i aquest moviment en sons. Aquest centre de les imatges d'articulació fònica, pot ésser considerat com independent del de les imatges auditives?

És lògic que per emetre un mot musical és precís posseir abans la seva imatge auditiva, i, en aquest cas, el centre en el qual es localitza aquesta imatge ha d'entrar en funcions perquè el centre motor corresponent la trameti en forma de mot musical o en forma de simple fonema.

És lògic, també, suposar que si els centres d'ideació funcionen anormalment, és a dir, es presenten amb un funcionalisme deficient, aquesta anormalitat ha de reflexar-se i posar-se de manifest en els centres de la transmissió, puix que si una cosa o una idea és entrevista borrosament, borrosament serà, també, expressada.

Aquesta solidaritat que s'estableix entre els centres de recepció, els d'ideació i els de transmissió (tot el complex funcional de les vies sensitives de funció centrípeta conectades amb les vies motores de funció centrífuga), pot explicar-nos la raó de l'existència dels tipus negatius i de les amúsies fòniques totals, com també la del tipus receptiu (defectiu XII, representat en el quadre pel noi R. S., n.° 19), però no ens explica prou clarament la raó ni tan sols la possibilitat d'existir un tipus motor transmissiu tal com el trobem en la realitat (tipus defectiu XIII, representat

en el quadre per la nena L. M., n.° 13, i en la part fònica pels números 16 i 18).

Per a poder-nos explicar aquesta mena de paradoxa havem de remarcar el que havem dit en la pàg. 309, del número anterior, recorrent al raonament que en l'estudi de les amúsies patològiques es dóna en considerar el predomini d'un centre cerebral per damunt els altres, d'on deriven els tipus *motors*.

Havem d'entendre que cada grup de sons que és tramès de viva veu suposa un sistema d'articulacions. Un individu pot posseir una gran facilitat en l'articulació fònica sense que tingui consciència de les diferències que entre si presenten els sons; l'exercici continuat, en aquestes condicions, fa que el centre de les imatges motrius del cant funcioni sense associar-se imprescindiblement al centre d'ideació; les imatges sensorials no són transformades en imatge mental, o sigui en idea; la imatge sensorial es transforma en imatge motriu, la qual cosa dóna lloc a què aquest centre vagi desenrotllant-se mentre els altres queden endarrerits, i un individu pot arribar a perdre la força o puixança de la funció ideogràfica i la ideofònica perquè són substituïdes per la ideomotriu; tota imatge percebuda serà entesa com una manifestació muscular, és a dir, l'agrupació de sons serà compresa, no com a tal agrupació, sinó com a un sistema d'articulacions; el mot musical no serà, doncs, altra cosa que una acció, un moviment muscular.

Sols aquesta raó pot explicar-nos l'existència de l'amúsia fònico-receptiva no combinada amb la transmissivo-fònica. El centre de les imatges de l'articulació, mitjançant una pràctica reiterada, arriba a adquirir un grau d'educació que li permet de cantar allò que hagi practicat, sense desafinar notablement, mentre el centre de les imatges auditives i els centres d'associació es trobaran notablement endarrerits, la qual cosa implica que sempre que a l'individu se li ofereixi un grup de sons del qual desconeixi el sistema d'articulacions, li serà difícil de cantar-lo mentre no hagi practicat reiteradament l'exercici d'aquestes articulacions. El grup, segurament, no és percebut immediatament com imatge sonora, sinó com una successió de moviments musculars productors de les articulacions fòniques.

Aquest mecanisme psico-fisiològic ens pot servir, amb més o menys versemblança, per justificar, fisiològicament, l'existència del tipus motor transmissiu, però no ens serveix per explicar-nos si en els casos d'amúsia total és o no és causa d'ella l'amúsia receptiva, o, quan menys, que aquesta pugui ésser causa de l'amúsia transmissivo-fònica.

Pot suposar-se que un individu tingui el centre motor corresponent i l'aparell de la fonació en condicions de funcionar amb tota normalitat (veu clara, ben timbrada i facilitat d'entonació), però si els centres de recepció i els d'ideació no es troben prou organitzats, les imatges auditives són *vistes* borrosament, no es concreten en sa genuïna forma i vénen a experimentar una mena de deformació, la qual cosa sembla que ha de donar lloc a què els centres motors en transmetre aquesta imatge, ho facin tal com ha estat vista, això és, tota alterada, deformada.

Nosaltres, examinant les capacitats musicals dels nois, n'havem trobat alguns amb força facilitat d'entonació i amb veu ben timbrada, però sense poder discernir la diferència que hi ha entre dues sèries de sons fetes en direcció contrària l'una de l'altra, però, malgrat aquesta manca de discerniment, la facilitat d'adaptació en què es trobava l'òrgan de la fonació era tan remarcable que podien entonar — gairebé amb afinació justa — tot so isolat que se'ls demanés indicant-lo de viva veu; en canvi, quan es tractava d'una agrupació de sons, la confusió era tan marcada que ni un sol so eren capaços d'entonar, i aquesta manca de perceptibilitat del grup de sons, considerat globalment, i la facilitat de comprensió d'un so isolat se'ns ha manifestat amb tanta de força que, moltes voltes, d'un grup de tres o quatre sons que els marcàvem en el piano i de viva veu, n'entonaven sols l'últim so, degut, segurament, a què era el que millor els quedava en la memòria. Es comprèn que sigui així, ja que un grup de sons suposa un sistema d'articulacions, o sigui una successió de moviments musculars del qual no es té adquirida la pràctica, mentre que un so isolat no suposa cap articulació, sinó únicament un simple moviment muscular.

Totes aquestes consideracions que acabem de fer per posar-nos de manifest les intervinculacions indispensables que han

d'establir-se entre els centres de recepció, d'ideació i de transmissió, ens serveixen com de fonament per deduir:

Que les funcions dels centres de recepció i d'ideació és indispensable que estiguin associades per a la transmissió gràfica del mot musical.

Que la funció del centre de les imatges motrius és independent de la funció del centre de les imatges gràfiques de les agrupacions o successions de sons.

Que la funció del centre d'ideació de les imatges auditives, *potser no és indispensable* per a la transmissió fònica del mot musical quan la seva funció vingui substituïda per la del centre de les imatges motrius (cas en el qual es troba el tipus motor transmissiu), i *potser és indispensable* la seva funció quan no sigui substituïda per un altre centre (cas en el qual es troba el tipus de l'amúsia fònica total).

Aquestes deduccions vénen a donar-nos una comprovació de les que havem deixat fetes en la pàg. 2.

Per damunt, però, d'aquestes premises i deduccions, havem de tenir en compte que pot influir, qui sap si ben marcadament, el tipus mental de cada individu, cosa que, per ara, havem hagut de deixar de cantó.

Independència de les amúsies rítmiques i fòniques

La independència que havem fet remarcar com existent entre les amúsies rítmiques i fòniques té la seva demostració si ens fixem en què per trametre en forma de moviment corporal, sigui el que es vulgui, una agògica musical, no és indispensable la funció eficient dels centres d'ideació musical pròpiament dita. És a dir, una agògica musical pot ésser tramesa sense que de la corba musical ens sia necessari determinar-ne, anticipadament, ni el moviment ascendent o descendent, ni la valoració de cap dels elements sonors que la constitueixen.

La divisió mètrica. o sigui la manera de succeir-se les unitats

temporals, és l'única cosa indispensable perquè el moviment corporal concordi amb una agògica musical.

Els centres d'ideació que entraran en funcions per a la transmissió mètrica, no seran, segurament, els mateixos que entren en funcions per a l'emissió i transmissió del mot musical. Els sistemes musculars que han de posar-se en moviment per trametre la imatge rítmica no tenen res que veure amb els de la fonació ni amb els de la gràfica dels sons ni amb els de l'execució instrumental, de mode que per a la transmissió rítmica no és indispensable la intervenció de cap altre centre, sinó d'aquells de la motilitat que poden prescindir en absolut de tota ideació de caràcter musical.

El moviment de les cames, dels braços i de tot el cos, no porten aparellat el coneixement ni de l'altura dels sons, ni de la successió, ni de l'emissió fònica ni de la gràfica, pot ésser un moviment totalment silenciós musicalment.

La mateixa categoria de la successió rítmica o, més pròpiament parlant, de la successió mètrica, ja sigui regular com irregular, ens porta una idea de moviment en el temps que serà compresa i tramesa en forma de moviment en l'espai, el qual, en excluir tota possibilitat d'aparellament forçós de les dues menes d'amúsia, la rítmica i la fònica, ve a demostrar-nos, evidentment, l'absoluta independència entre una i altra.

Demés, havem de remarcar una realitat que es desprèn del quadre al qual venim referint aquesta part del nostre estudi, i és que el tipus que havem denominat *fònic pur*, amb exclusió de tota capacitat rítmica, no existeix, és un tipus hipotètic, mentre existeix realment el tipus *rítmic pur*, amb exclusió de tota capacitat musical pròpiament dita, el qual sembla, talment, com si vingués a indicar-nos que tot individu que tingui capacitat o aptitud musical posseeix, també, capacitat rítmica.

EL MÈTODE

Orientacions inicials

Si la nostra idea hagués estat la d'assolir a la confecció d'un mètode més o menys raonat, més o menys aplicable a les necessitats musicals d'una escola, aquest mètode podria tenir una valor intrínseca, el que no tindria, segurament, seria aquella valor substantiva que representa la situació justa i la determinació feta dintre la realitat viva que ens representen els escolars.

Si de les dades exposades, si dels raonaments fets i de les recerques, experiències i constatacions portades a cap no n'havíem de recabar-ne una conclusió sintètica que ens servís d'indicatriu de les diverses necessitats en què es poden trobar els escolars en el començ de la seva trajectòria educativa, qualsevol mètode que confeccionéssim vindria a ésser un mètode més amb el qual, per molt que fos l'enginy que haguéssim posat, no se subvindrien ni quedarien satisfetes, segurament, aquelles necessitats.

Tenim una dada importantíssima que, d'avui en avant, no pot ésser desconeguda ni negligida sota cap concepte, i és la de què, inclús suposant que els escolars es trobin orfes de tot coneixement, aquesta absència d'activitat mental no suposa una identitat entre ells, car no té iguals característiques per a tots, i de bell començ s'evidencierien notabilíssimes diferències específiques que tan poden provenir del tipus mental com de predisposicions congènites de caràcter hereditari, com de les influències que l'ambient ha pogut exercir damunt l'individu.

Aquestes gradacions diversificatives havem de conèixer-les abans d'intentar sotmetre als escolars a un exercici o pràctica d'ensenyament qualsevol que sigui.

En començar les nostres recerques portant a cap els exàmens individuals per a ben orientar-nos i conèixer bé com devíem desplegar el nostre estudi, no sospitàvem la importància que aquests exàmens podien revestir per a la definitiva actuació futura. El fet que se'ns anés establint i concretant una classificació automàtica ens feia veure la possibilitat d'agrupar tots els escolars

segons llurs característiques i semblances, cosa que ens representava una valor pedagògica de grandíssima importància en el nostre entendre; més endavant no sols ho havem considerat com una valor, sinó que considerem una veritable necessitat aquesta classificació i la prèvia formació de grups ben caracteritzats.

Ens era indispensable, no obstant, precisar, definir concretament aquestes característiques per tal que cap escolar es trobés desplaçat del lloc que lògicament li correspon, i aquesta precisió ens l'ha donada el transportar al nostre terreny les dades que l'estudi de les amúsies ens ha facilitat. Reduint a estats amúsics tot caire defectuós i tota deficiència que en els escolars s'observi, ens és possible determinar el tipus de cada un, i així, en ésser inclòs en un grup, no ho és jamai per raó d'edat ni per raó de classe ni d'agrupació escolar, sinó que ho és per raó de la seva característica que no pot ésser alterada perquè no és un concepte ni una cosa opinable, sinó cosa evident, una viva realitat.

Ens trobem, doncs, en què no ha de mirar-se què és el que ha de fer-se fer als escolars collectivament, sinó allò que ha de fer-se fer a cada un d'ells mirat individualment; per la coincidència dels tipus caracteritzats, diversos escolars es poden trobar sotmesos a unes mateixes pràctiques i exercicis. Per això és que, avui, estem convençuts que l'examen individual s'imposa abans de començar en cada curs els quefers d'escola.

Si establim distintes agrupacions reunint en cada una d'elles tots els individus que presentin una característica igual i, segons sigui aquesta característica, practiquin un exercici o disciplina adequada, és equivalent a ésser tractats individualment. Sols queda a la cura del professor o professora saber veure quan algun dels nens ha avençat lo suficient i es troba en condicions de passar a altre grup. Cada nen, en aquestes condicions, anirà seguint la seva trajectòria educativa en un sentit de progressió quasi rectilínia.

L'educació que han de rebre els nens i nenes que integrin els grups que corresponen a estats amúsics ha d'estar fonamentada en exercicis adequats per tal que, a poc a poc, es vagin especialitzant els centres cerebrals de cada funció. És a dir, el procés ha d'ésser igual o almenys similar al que se segueix per a la curació de les

amúsies patològiques; en aquestes, gairebé sense excepció, es recorre a la reeducació, mitjançant la qual, si la lesió del centre cerebral no és tan greu que pugui determinar la seva pèrdua, és readquirida la funció; en el nostre cas, doncs, en què el veritable fet és que els centres especialitzats per a una funció no han arribat a formar-se o a especialitzar-se, és l'educació la que ha de fer adquirir a l'escolar la funció dotant-lo d'unes aptituds i d'unes coneixences que abans no posseïa.

Basats en aquest raonament, trobem que el màxim rendiment dintre un mínim esforç depèn de no fer perdre temps als escolars sotmetent-los a exercicis i pràctiques que no necessitin, cosa que succeiria, indefectiblement, quan desconeguéssim quines són les necessitats individuals de cada un d'ells i quins són els caires defectuosos que han d'ésser corregits o educats per tal que en el complex intel·lectual es manifesti un perfecte equilibri entre totes les activitats.

Una cosa observada multitud de voltes és la resistència oposada per alguns escolars, que es trobessin relativament avençats, de fer col·lectivament amb els altres les pràctiques pròpies del grup, judicant-los, potser, de grau inferior i indignes d'ells. Aquesta resistència sols podia ésser vençuda fent-los treballar individualment en coses més avençades. De la mateixa manera, i com a recíproc de l'anterior, havem trobat, particularment en fer dictat musical, l'enuig i l'avorriment que d'alguns s'apoderava perquè l'exercici era superior a la seva capacitat i preferien estar-se sense fer res, amb totes les conseqüències pertorbadores que això porta aparellades.

La conversió en amúsia de qualsevol defecte o deficiència que un escolar pot presentar, permet de separar netament l'una de l'altra cada funció, la qual cosa ens ha fet veure que en lloc de rumiar quin era o podia ésser el mètode que s'adoptés en conjunt, era més qüestió de rumiar què havia de fer-se en cada cas particular. Sense necessitat, doncs, de mirar a cap més altra raó, aquests mateixos estats amúsics, netament definits en cada un dels tipus observats, són prou, per si sols, per a dar-nos a comprendre que el fonament racional del mètode el trobaríem considerant que la qüestió principal és fer entrar en exercici aquelles naturals capacitats o pui-

xances psico-fisiològiques que l'escolar posseeix per organitzar-se, però que resten en estat latent per no haver estat subjectes a un procés educatiu que les hagi guiades al llarg d'una trajectòria normalment ascendent, procurant un desplegament equilibrat de totes elles, la qual cosa és causa que un individu, inclús en arribar a edat major, es manifesti defectuós i sense una veritable equanimitat en l'acte de fer judici estètic.

La mateixa existència de les amúsies ens serveixen com d'indicatriu del defecte que un escolar pugui presentar, o, dit altrament, en quina necessitat es troba i en quina direcció, almenys inicialment, ha d'ésser portada la seva educació.

Un estat d'amúsia ens significa absència de funcions, que és equivalent a dir-ne manca d'organització del centre corresponent. El primer quefer, doncs, a què s'ha d'atendre, és de procurar la desaparició d'aquest estat de deficiència i que l'escolar adquireixi la funció. Això ens senyala una fase, fase que podem anomenar-la d'organització.

Una volta assolida la funció, una volta posseïda l'aptitud o capacitat, és precís educar-la, conduir-la a través dels fets i de les coses perquè vagi adquirint la coneixença i experiència de tota una sèrie de casos concrets fins que, en establir-se la intervinculació indispensable amb altres funcions, altres coneixences i experiències, la intel·ligència es trobi preparada per passar de la particularització dels casos a la generalitat d'ells. Això ens assenyala una segona fase que podem anomenar fase educativa, i el seu límit superior està indicat per l'assoliment de la intel·ligència.

En rumiar, ara, quins han d'ésser els mitjans que es posin en joc per assolir una i altra fase, és on es troba la impossibilitat de poder sotmetre a un mateix tractament tots els escolars que presentin un defecte en un caire determinat, ja que les combinacions o concomitàncies que, com ja havem vist, poden presentar-se entre diferents amúsies ens aconsella el contrari.

Si de bones a primeres pretenguessin que tots els escolars afectats, per exemple, d'amúsia fònico-receptiva, prescindint de les altres amúsies que també poden presentar-se combinades, han d'ésser sotmesos a exercicis i pràctiques idèntiques, adoptades en un mateix concepte i una mateixa finalitat, potser ens equi-

vocaríem, car les mateixes combinacions entre diversos estats amúsics poden ésser motiu de variants educatives.

Clar que, en un mètode educatiu, perquè sigui pràctic i aplicable en l'escola, és impossible d'establir una gran pluralitat de grups escolars, però aquesta impossibilitat ha d'ésser vençuda cercant una sèrie d'exercicis adequats que siguin d'aplicació i perfectament adaptables a les diverses variants típiques que es poden presentar. La coneixença íntima que el professor pot posseir de les característiques individuals de cada escolar, vindrà a completar allò que en el mètode es dóna sols com a norma general, particularitzant o modificant, en determinats moments, un exercici, un detall, o una cosa qualsevulla, perquè la ment de l'escolar no divagui ni es pugui perdre; d'aquí és d'on procedeixen les variants educatives fonamentades en un mateix exercici, variants que no poden ésser previstes en un mètode, però que poden i han d'ésser resoltes en el moment de presentar-se els casos excepcionals que les determinin.

Per a donar a comprendre aquest criteri ho concretarem en un cas.

Dos escolars, per exemple, es troben afectats d'amúsia transmissivo-fònica, però un d'ells la presenta combinada amb amúsia receptiva i l'altre no. Ambdós poden practicar un mateix exercici d'entonació o de vocalització; com que amb aquest exercici, encara que sigui el mateix, es persegueix una finalitat distinta per a cada escolar, obliga a què en la seva aplicació hi hagi aquella diferenciació oportuna. A l'escolar que no pateix d'amúsia receptiva, se li estimularan les imatges de l'articulació fònica, fent-li comprendre els moviments que han de verificar-se per pujar i abaixar els sons; posant-li l'exemple de l'articulació fònica fet de viva veu perquè es doni compte, en reproduir-lo, de quin és el moviment muscular que ha de portar-se a cap. En canvi, a l'altre escolar se li han d'estimular les imatges sonores perquè es doni compte que no tots els sons són iguals, que hi ha diferències, donant-li a entendre quins són els sons aguts i quins els greus, perquè, en reproduir els fonemes o els grups de sons que constitueixin l'exercici, el seu judici tingui una guia i sàpiga quins han d'entonar cap amunt i quins cap abaix. Al pri-

mer escolar se li enraona en nom del moviment que és precís verificar per pujar o baixar l'entonació de la veu i per entonar fonemes més aguts o més greus; al segon se li enraona en nom de les diferències que hi ha entre fonemes i si els sons es dirigeixen envers l'agut o envers el greu. Al primer se li suscita un problema d'emissió, mentre al segon se li suscita un problema de diferenciació.

Per si es podia trobar el mode de prevenir aquestes variants és pel que procuràvem veure si existia algun principi d'aparellament entre els diversos estats amúsics, car de trobar-lo o no depenia el poder reduir a un comú denominador diferents tipus en els que es manifestessin amúsies combinades, cosa que en qüestió de pràctiques i exercicis hauria portat una relativa simplicitat en la seva aplicació, ja que, si l'absència d'una funció portava aparellada, forçosament, l'absència de l'altra, adquirint la primera s'adquiria, també, la segona. Però els aparellaments dels estats amúsics, tal com se'ns presenten entre els escolars, no obeeixen, segurament, a una regla prou fixa perquè ens en podem fiar, per la qual cosa creiem que lo més just i més correcte, pedagògicament, és mirar individualment cada estat per tractar-lo segons siguin les concomitàncies que amb altres ens ofereixi.

Una volta orientats en el sentit que acabem de raonar respecte a la doble utilitat que ens havia de representar cada exercici dels que vénen a constituir la part de pràctiques escolars, va suscitar-se'ns altra qüestió en considerar-los en son conjunt, i era si havíem de dar la preferència a la receptivitat o a la transmissivitat.

Clar que la transmissió és la demostració externa d'una cosa que es coneix interiorment, però l'haver-se'ns presentat els tipus defectius XII (receptiu pur) i XIII (transmissiu pur) ens va fer dubtar que, almenys en materia musical, la transmissió pugui ésser l'exponent demostratiu que la comprensió de les coses ha estat assolida.

Resolent, doncs, aquesta qüestió, havem optat per no donar la preferència ni a la percepció ni a la transmissió, car sospitem que si concedíem preponderància a l'una o a l'altra, correríem perill de crear tipus deficients.

Clar que d'una prèvia formació de grups, segons siguin les defectuositats que presentin els individus, ha de provenir-ne que un d'aquests grups haurà de practicar, amb preferència, ja sigui la transmissió o ja la recepció, però la intensificació que ha de rebre l'individu, en un o altra caire, ve indicat per les deficiències que presenti, i té un límit ben marcat indicat pel moment en què s'ha assolit l'equilibri entre la capacitat adquirida i aquella que ja es posseïa; partint d'aquest moment, una i altra han de desplegar-se paral·lelament per tal que l'una sigui el coadjuvant i el complement de l'altra.

Això ens ha portat a què, sense haver de donar una preferència a cap de les dues formes de transmissió, fònica i gràfica, procurem que en trobar-se l'escolar de ple en les pràctiques, la seva receptivitat no s'estanqui; per a assolir-ho procurem un desplegament, conduït paral·lelament, de les dues formes de transmissió; si per intensificació de la fònica podria corre's el perill de determinar un endarreriment intel·lectual, aquest perill deixa d'existir quan, mitjançant l'aprenentatge i el desenrotllament de la transmissió gràfica, l'escolar es troba obligat a fer acte de judici d'allò que percep; per tant, la seva capacitat receptora es va engrandint i vigoritzant-se a mesura que es va desenrotllant la capacitat transmissiva, puix que, en últim terme, sempre hauríem de reconèixer que l'exponent de la capacitat de comprensió i d'assimilació assolida per la ment del noi, ha de valorar-se per la puixança transmissiva.

Per totes aquestes raons havem cercat afanyosament el que a la fi de la trajectòria educativa es trobin perfectament equilibrades la receptivitat i la transmissivitat, per tal que la ment de l'escolar no hagi de restar, fatalment, a la perifèria de les coses, sinó que es trobi preparada i en condicions immillorables per, més endavant, poder-se endinsar en el fons d'elles.

En aquest criteri ens havem fonamentat en formular el mètode educatiu aplicable que es troba constituït per una pluralitat de pràctiques i exercicis, l'aplicació del qual no ha de portar-se en forma rectilínia i inflexible, sinó al contrari, el professor encarregat de l'educació musical ha de posar gran cura en saber seguir a cada escolar en l'evolució que en ell es vagi determinant,

per tal que no es trobi sotmès a pràctiques que no hagin de ser-li profitoses per al seu natural avenç.

Pràctiques i exercicis

Havem de distingir d'entre aquestes pràctiques i exercicis aquelles que tenen per objecte *organitzar*, de les que tenen per objecte l'educació pròpiament dita, o sigui l'avenç gradualment progressiu de la intel·ligència.

Les pràctiques i exercicis d'organització, en el nostre pla educatiu, tenen per finalitat el fer desaparèixer els estats amúsics, ja que si un qualsevol d'aquests estats persisteix és símptoma que el centre funcional no està prou especialitzat ni suficientment organitzat.

Demés, mitjançant aquestes pràctiques d'organització, pot ésser controlat en qualsevol moment si es manifesta una preponderància d'alguna aptitud per damunt les altres, com també poden servir-nos per veure les resistències i les inclinacions de l'escolar envers un o altre sentit, si envers la transmissió o envers la recepció, el qual pot ésser un coneixement interessant per determinar el tipus mental de cada escolar.

Per altra part, les pràctiques i exercicis que es dirigeixen a l'avenç en la trajectòria educativa, tenen per objecte l'assolir un màxim rendiment, associant l'un amb l'altre coneixement, per tal que cada un sigui un coadjuvant dels altres. La finalitat que amb ells es persegueix és la de què puguin arribar a dar-nos un tipus equànime intel·lectuament i espiritualment considerat; que la receptivitat no sigui passiva, sinó tota activa, que serveixi per elaborar les idees i que aquestes siguin ben vistes i ben trameses; que els centres de funció centrípeta estimulin els de funció centrífuga; que quan l'escolar hagi ben comprès una idea sigui capaç de ben expressar-la; tota idea ben compresa es troba en condicions d'ésser ben expressada.

Per a assolir aquest resultat és precís demanar auxili, i fer-la intervenir a tota valor musical, des de la simple projecció dels sons en el temps, fins a les alternàncies dels sons en erigir-se

en corba musical, des de la diferenciació de les agògiques fins a l'audició de música selecta.

Si la desaparició dels estats amúsics podem dir que depèn de l'aplicació de reactius seleccionats, l'avenç de l'escolar, en trobar-se comprès en una trajectòria educativa, dependrà d'un règim.

Una volta desaparegut un estat amúsic, una volta adquirida la funció, es precís que aquesta funció es vagi desplegant i que pel seu desplegament es trobi en contacte, o en relació, amb altres funcions i altres activitats que així aniran complementant-se mútuament.

En entrar a raonar els exercicis i pràctiques que han de fer-se fer als escolars, havem de fer constar que la nostra pretensió no ha estat pas la de crear un mètode educatiu, sinó la de subvenir a una necessitat, i aquesta necessitat els mateixos escolars ens l'han posada de manifest.

Per això és que abans d'establir un exercici qualsevol, concedint-li, apriorísticament, una valor, ens ha preocupat més el saber si aquest exercici era necessari que els escolars el practiquessin, com també ens ha preocupat el conèixer quina finalitat es podia assolir amb ell.

A dir veritat, no som nosaltres els que havem determinat el mètode, són els propis escolars, els quals, en posar-nos de manifest llurs necessitats, llurs capacitats, aptituds i inclinacions, ens l'han vingut a crear i ens l'han ofert perfectament establert i clarament definit.

Pla educatiu

Tot el pla educatiu a seguir per a l'«educació musical» el constituïm per mitjà de tres trajectòries, que són:

I. Percepció i transmissió de l'agògica musical, traduïda en forma de marxa corporal.

II. Transmissió fònica dels sons i educació de la veu.

III. Percepció, distinció i transmissió gràfica dels sons.

Cada una d'aquestes trajectòries, a sa volta, es divideix en tres fases, la primera correspon a lo que en diem organització; la

segona a l'educació pròpiament dita, i la tercera al desplegament de les aptituds i coneixements adquirits.

En forma breu, i com a mena de qüestionari esquematitzat, aquestes tres trajectòries es constitueixen com segueix:

Primera trajectòria

Agògica musical

Primera fase. — Subordinació de la marxa corporal adaptant-la a l'agògica musical:

a) En marxa lenta.

b) En marxa natural.

c) En marxa ràpida.

Distinció entre agògiques.

Alternàncies de les tres menes de marxa anteriors.

Acceleracions i retencions.

Comprovació de l'adaptació i de la distinció entre agògiques per mitjà de la marxa en ritme logaèdic.

Segona fase. — Transmissió en marxa corporal de totes les formes d'agògica musical i de realització rítmica.

a) Fórmules ternàries (jàmbics, troqueus i logaèdics).

b) Acceleracions i retencions.

c) Transformacions rítmiques obtingudes per acceleració i per retenció d'una fórmula primària.

d) Agrupacions d'unitats rítmiques.

e) Distintes formes de marxa corporal obtingudes damunt una mateixa fórmula rítmica.

f) Alteracions, retencions, acceleracions, transformacions agògiques de tota mena.

g) Diverses distribucions de les unitats rítmiques.

Tercera fase. — Aplicació de la marxa corporal a la mensuració temporal dels sons.

a) Acumulació i divisió.

b) Agògiques alternades obtingudes per acumulació i per divisió.

c) Successions rítmiques irregulars (agrupacions disimètriques).

d) Valoració temporal de les unitats i agrupacions rítmiques.

e) Pauses o silencis. Sentit de la successió i de la continuïtat musical.

f) Alternància de formes obtingudes per acumulació, divisió, i combinacions amb pauses de tota mena.

Segona trajectòria

Transmissió fònica i educació de la veu

Primera fase (d'organització). — Entonació de:

a) Sons isolats.

b) Intervals de 2.ª fins als de 8.ª.

c) Grups de sons en moviment disjunt i en una sola direcció.

d) Grups de sons en moviment conjunt i en distintes direccions.

e) Grups de sons en moviments i direccions mixtes.

f) Vocalís en forma d'arpegi-trada.

Segona fase (educació de la veu).

Educació de la respiració.

Exercicis de vocalització:

a) Arpegis-tríades.

b) Arpegis sèptimes.

c) Notes tingudes.

d) Notes filades.

e) Intervals filats.

f) Destacats en moviment conjunt i disjunt.

Cant. Cançons fàcils (en preferència populars).

Tercera fase. — Cant en tota la seva extensió.

En aquesta fase s'hi comprèn, exclusivament, el cant en totes les manifestacions que siguin apropiades als escolars.

Cants a una sola veu.

Cants a dues veus.

Tercera trajectòria

Relacions dels sons i transmissió gràfica

Primera fase. — Organització de la perceptibilitat.

Percepció i distinció dels sons:

a) Noció del greu i de l'agut.

b) Noció de les direccions del moviment sonor.

c) Pràctica auditiva de les direccions.

d) Percepció i distinció de les direccions amb grups de sons i amb intervals de tota mena.

e) Alternància de direccions en una mateixa sèrie.

f) Ondulacions.

g) Comprovació per mitjà de la gràfica.

h) Trobar unísons damunt algun instrument.

Segona fase. — Educació de l'audició i de la transmissió per la gràfica musical.

Formació de la intel·ligència musical:

a) Principi de la gràfica dels sons.

b) Noms de les notes musicals.

c) Grups de 4, de 5 i més sons, amb supressions i modificacions.

d) Gràfica de sèries de sons en moviment conjunt i distintes direccions.

e) Repeticions de sons. Intervals de tercera.

f) Memòria auditiva.

g) Lectura musical.

h) Trobar agrupacions de sons dades en una sèrie grafiada.

Tercera fase. — Desplegament de la intel·ligència musical.

Aprenentatge i pràctiques de lectura musical per la gràfica al dictat.

Mesuració temporal dels sons.

a) Sèries de sons amb intervals de tota mena.

b) Principi de la mesuració demostrada per l'agògica musical.

c) Mesuració temporal dels sons. Principi del compàs.

d) Representació gràfica dels sons segons el seu valor temporal.

e) Gràfica diastemàtica al dictat musical.

f) Lectura musical.

g) Compassos diversos.

h) Alteracions dels sons (diesi-bemoll-bequadre).

i) Silencis.

j) Alteracions temporals (puntillos, lligadures).

k) Pràctiques de lectura musical.

Pràctiques de solfeig a vista.

Intervals (denominació).

Transposició.

Aquestes tres trajectòries que vénen a formar el cos o nucli del mètode que exposem, fàcilment és comprès que no suposen una coincidència ni una justa dependència entre elles; l'una no prejutja l'altra, i poden considerar-se independents.

En la realitat dels fets pot dar-se molt sovint el cas que un escolar es trobi endarrerit en una d'elles i avençat en les altres; els tipus i les característiques individuals poden influir molt i donar lloc a insospitats estats d'endarreriment o d'avenç en qualsevol de les tres branques en què es fonamenta el present mètode.

De tota manera, havem de tenir present, car és una realitat que se'ns demostra amb una sola mirada que donem al quadre de la pàg. 304 del número anterior, que el contingent menor correspon a les amúsies rítmico-receptives. Aquesta dada és prou per indicar-nos que en els nostres infants existeix, encara que sigui en estat latent, un sentit mètric que els dóna una facilitat de distinció de les agògiques musicals malgrat que no sàpiguen tots subordinar el seu pas sincronitzant amb elles.

Això ens aconsella de començar per l'adaptació de la marxa corporal a l'agògica musical amb absoluta independència de tota altra cosa. És a dir, creiem que la qüestió d'aquesta adaptació ha d'ésser el primer que ha de fer-se fer als escolars, sense fer-los practicar res més, sempre que l'edat i altres circumstàncies siguin les adequades.

Així ens trobem que el curs normal de la triple trajectòria

educativa és el de portar els escolars avençats en la part corresponent a l'agògica musical respecte a les altres.

* * *

Exposades les línies generals del nostre pla educatiu, ens resta raonar-lo sota l'aspecte de la seva aplicació i el seu objecte en cada cosa particular que en ell es comprèn.

Agògica musical

Marxa rítmica. — La marxa rítmica té per objecte el relacionar determinats centres motors i sistemes musculars amb els centres de percepció. La percepció i conseqüent diferenciació de les agògiques musicals, és més forta si és controlada per la reacció muscular que suposa la transmissió en marxa corporal.

La valor educativa, musicalment considerada, de la marxa rítmica, s'evidencia quan trobem que amb ella els escolars es troben submergits en la successió musical desenrotllant-se en el temps.

Aquesta primera noció de la successió muscial és la més elemental, la més simple i, per tant, la més fàcil d'ésser compresa per una tendra intelligència.

Primera fase. — L'ascendent primer ve a constituir-lo l'adaptació de la marxa corporal a les agògiques musicals, que en aquesta primera fase, han de basar-se en fórmules rítmiques simples (spondeus i dàctils), per tal que l'estructuració rítmica de la línia musical no vingui a pertorbar la clara percepció de l'agògica musical, cosa indispensable si es vol que l'individu vagi adaptant-se amb relativa facilitat.

Una volta l'escolar es trobi adaptat, és a dir, sigui capaç de sincronitzar la sèrie de reaccions de la marxa corporal amb les de l'agògica musical, aleshores l'estructura rítmica pot anar-se fent més complexa, per tal que en la successió musical el noi es vagi familiaritzant amb la multiplicitat de realitzacions rítmiques que una mateixa fórmula mètrica pot comportar.

Ha de distingir-se en la seva realització, la marxa rítmica segons s'apliqui a individus afectats, solament, d'amúsia receptiva o d'amúsia transmissiva.

Per a l'amúsia receptiva, el procediment a seguir és el de presentar a l'escolar tipus de marxa en forma la més simple possible, per tal que li siguin fàcils de comprendre, començant pels de marxa lenta i sense canviar-los gaire sovint, car l'atenció de l'escolar es perdria al llarg de les diferents realitzacions rítmiques, sense tenir temps de localitzar-se en una d'elles per arribar a capacitar-se de l'agògica particular de cada cas.

Per a l'amúsia transmissiva, el procediment es fonamenta en la utilització de distintes formes de realització rítmica dintre una mateixa agògica o tipus de marxa, per tal que la ment de l'escolar, essent sensible a les diferències entre agògiques distintes, aprengui a conèixer els diversos casos d'estructuració rítmica dintre una mateixa agògica o successió temporal. Els tipus de marxa hauran de canviar-se sovint per tal que l'agilitat en la comprensió estimuli l'agilitat en la transmissió.

Segona fase. — En aquesta fase la marxa corporal s'adapta a tota mena d'agògica musical, tant en alternàncies com en retencions i acceleracions, acostumant-se l'escolar a veure i comprendre amb lleugeresa els canvis i tota mena de matisació factible.

A més, fem intervenir-hi les *distribucions* i *agrupacions* diverses a què una realització musical pot donar lloc, ja sigui en formes simètriques com en formes disimètriques.

Tercera fase. — Es fonamenta, gairebé tota ella, en pràctiques d'agògica musical fetes per mitjà de l'acumulació i de la divisió.

Tenen per objecte aquestes pràctiques el que els escolars es familiaritzin amb la mesuració temporal dels sons, la qual cosa implica l'adopció d'una unitat mètrica que en la successió musical es pot presentar ja en sèrie, ja en acumulació, ja en divisió. L'escolar es familiaritza en saber reconèixer els sons segons la seva duració temporal i també la valor relativa, per referència a la unitat mètrica adoptada, de sons de diferenta duració.

Així assolim el que els nois en entrar a fer exercicis al dictat en gràfica diastemàtica, portin dintre seu l'essència del *compàs* sense necessitat de produir-los la preocupació i el cansanci que su-

posa per a tot estudiant de solfeig la qüestió del compàs. Aquest element mesuratiu, mitjançant les pràctiques d'acumulació i divisió, el portaran, com qui diu, dintre d'ells mateixos, i en un moment de qualsevulla dificultat o de dubte en els dictats, es disposa d'un element de demostració i de comprovació pràctica sobre les duracions relatives dels sons eficacíssim i extraordinàriament senzill.

Quina i com ha d'ésser la marxa rítmica? — És aquesta una qüestió que no pot ésser resolta damunt el paper.

De res servirien, encara que es fessin expressament, una sèrie de marxes destinades a ésser seguides en la classe, puix que d'una utilització constant en pervindria un envelliment i una mena de monotonia que les hi treuria tota valor educativa perquè no podrien portar aquella inacabable diversitat que és indispensable que posseeixin.

Aquesta necessitat, si bé no és difícil d'ésser proveïda, exigeix, no obstant, qualitats en els professors encarregats de l'educació musical.

La marxa rítmica no pot ésser una marxa qualsevulla de les que corren impreses ni pot ésser escrita. La marxa rítmica, encara que la seva estructura mètrica obeeixi a una forma determinada, no pot ésser sempre la mateixa, sinó que ha de poder rebre tota una infinita sèrie de variacions i diversificacions que la facin modificar en cada moment que es cregui oportú. Lo que deu d'ésser fixe és l'estructura mètrica de cada tipus; pel contrari, l'estructuració rítmica i musical ha de poder ésser variadíssima.

Per a assolir aquesta condició és indispensable que el professor sàpiga improvitzar-les, únic mode que la marxa doni un màxim de rendiment educatiu.

La marxa rítmica, destinada a ésser seguida pels escolars, no pot ésser, musicalment considerada, sempre la mateixa o amb poca variació per a un mateix tipus, car els efectes serien contraproduents i els nois quedarien estancats, perquè en lloc d'una educació progressivament conduïda, en lloc d'un natural avenç, adquiririen una habitud, assolida la qual no passarien més enllà; coneixerien i transmetrien l'agògica de diverses marxes, el que no coneixerien seria l'agògica musical pròpiament dita.

Transmissió fònica i educació de la veu

El gran contingent que trobem d'escolars afectats d'amúsia transmissivo-fònica ens fa veure la importància que havem de concedir a l'educació de la veu per al fi que es proposa l'educació musical. Aquest caire és indispensable atendre'l amb molta cura si volem assolir un resultat plenament satisfactori, per tal que els escolars surtin de l'escola sense deficiència en l'emissió de la veu i en l'afinació en el cantar.

El fi que ens proposem en aquesta segona trajectòria del nostre pla educatiu té diferents aspectes, i les pràctiques que la integren, particularment en les dues primeres fases, hi vénen a exercir distintes funcions.

La primera fase — la que en diem d'organització — té per principal objecte l'educació dels centres de recepció i els de transmissió. Els exercicis d'entonació que hi han d'ésser practicats, a la vegada que ens serveixen per determinar a l'escolar la clara percepció de les diferències específiques dels sons, afinant-li la perceptibilitat, ens serveix per produir la incitació de les vies motores que posen en moviment l'aparell de la fonació.

La transmissió, en aquestes condicions, és un acte immediat a la recepció. La perceptibilitat de l'individu sotmès a aquest exercici o mecanisme no pot restar passiva, car l'haver de reproduir tot seguit els fonemes que se li assenyalen, vénen a situar la seva atenció, localitzant-la damunt coses simples i suficientment concretes per ésser compreses; per això partim de sons isolats, d'intervals i de petites agrupacions de sons.

Les defectuositats que poden presentar-se, tant en la recepció com en la transmissió, són vistes de seguida i corregibles immediatament.

En aquesta prinera fase, vénen a organitzar-se els centres i vies de recepció, els centres i vies de transmissió i, a la vegada, s'hi comença l'educació, no precisament de la veu, sinó de la manera d'emetre justament els sons.

En la segona fase, pot dir-se que en sa totalitat va destinada a l'educació de la veu, fonamentant-la en el mecanisme o exercici

anomenat «vocalís» per una part, i, per altra, en l'educació de la respiració.

El «vocalís» presenta l'avantatge, sobre tot altre element, de que, sense perdre la seva característica representativa d'una imatge sonora, pot ésser allargat o escursat i modificat segons convingui, adoptant d'ell, quan la resistència mental o fisiològica de l'individu ho exigeixi, aquells intervals que siguin més assequibles, tals com els de segona, quinta, quarta i octava.

Aquells escolars que havem considerat com afectats d'amúsia receptiva, una volta hagin passat el període preparatori (distinció dels sons) i trobar-se en condicions de practicar les lliçons de veu, l'educació dels centres receptius continua, contribuint el vocalís a afinar les seves percepcions i començant amb ell el període de l'educació pròpiament dita dels centres i òrgan de la transmissió.

Demés, el vocalís ens ve a representar una valor que no trobaríem, segurament, en altra cosa, i és que a la vegada que adapta en tots conceptes a qui el practica, va seguint-se sempre un camí ascendent, perquè és riquíssim en formes, és variable a l'infinit, i l'adaptació pot ésser feta contínuament damunt formes diferents, car ve a representar-nos un problema de percepció i de realització immediata, sempre nou, i que cal resoldre sempre de diferent mode.

El nen, sotmès a aquest exercici, recull infinitat de sensacions sonores que poden ésser variades a cada moment i, en provar de transmetre-les, porta a cap una sèrie de tanteigs, una multitud d'inflexions de la veu que, a la vegada que li eduquen la sensibilitat, li afinen i ductilitzen les vies de la motilitat i els òrgans transmissors, que així es fan àgils i adquireixen una gran facilitat d'expressió.

El cas de nois i noies que abans eren incapaços d'entonar ni un sol fonema (Sansalvador, Aragay, Josefina Chalaux, Joana Farré, Pepet Agell, Teresa Elias i alguns altres) i al cap d'un parell de mesos d'haver practicat la vocalització cantaven afinant correctament, ens ha vingut a demostrar l'eficàcia del vocalís aplicat a l'educació musical; tan convençuts n'estem que avui, després de les experiències portades a cap, admirablement secundats per la professora auxiliar Srta. Pilar Rufí, després d'haver

vist com els nois s'adapten i responen a l'ambient educatiu que al seu voltant troben establert, després d'haver presenciat la modificació profonda que alguns d'ells han experimentat, no dubtem en afirmar que si el ben cantar és un dels signes que pot servir per acusar una acurada educació, estem persuadits que aquest ben cantar no depèn, exclusivament, de les condicions de veu dels escolars, sinó de l'assenyada direcció que hagin rebut i de la força educativa que damunt d'ells hagi tingut l'exemple viu de l'emissió fònica.

La tercera fase d'aquesta part del mètode, com es veu, tota ella ve dedicada al cant, amb la qual cosa pretenem d'assolir la formació d'aquell ambient musical que amb el temps i la persistència en l'esforç ha de venir a constituir una tradició dintre l'escola.

El vocalís educatiu de la respiració

L'interès que en una escola pot tenir tot element d'educació fisiològica no cal que el remarquem, car és cosa per tothom acceptada. Cal, però, fixar l'atenció sobre la vocalització quan és ben conduïda i feta practicar amb just coneixement de la seva transcendència.

Si el mirem sota el punt de vista d'element educatiu de la respiració, això és, en la seva valor fisiològica, només ha de considerar-se les relacions que s'estableixen entre els muscles dels llavis (orbiculars) i el diafragma; la cavitat bucal, la glotis, la larinx, les cordes vocals i els pulmons en relació a la respiració; les modificacions de diàmetre en tots sentits que determina en les cavitats toràcica i abdominal cada moviment aspirador i inspirador per les contraccions i dilatacions del diafragma; a més, tenint en compte que el diafragma modifica en cada moviment l'orifici de l'esòfag, té una acció reflexa amb tots aquells òrgans que amb l'esòfag es relacionen : la tràquea, el bronqui esquerra, els neumogàstrics, etc.

De mode que per mitjà del vocalís obtenim una gimnàstica respiratòria eminentment activa, ja que posa en moviment gairebé tots els òrgans continguts des de la cavitat bucal fins el diafragma,

contribuint poderosament a l'eixamplament de la capacitat pulmonar i al consegüent augment de diàmetre del tòrax que tant pot beneficiar l'organisme.

L'educació respiratòria, tal com és practicada en les classes de cant, encara que no es relacioni directament amb el fi de l'educació musical, estem convençuts que l'havem d'acceptar amb tota amplitud, incorporant-la al nostre mètode, per tal que amb ella pugui evitar-se la intromissió de «gimnàstiques respiratòries», que si no destrueixen, almenys poden portar una pertorbació lamentable al bo que ha costat el seu temps i el seu esforç per assolir-ho,

Aquesta educació de la respiració consisteix en fer l'aspiració per les vies nasals procurant omplenar els pulmons totalment i, en fer la inspiració, l'acte d'expellir l'aire que contenen els pulmons, ha de fer-se de la manera més lentament possible, per la qual cosa el qui practica l'exercici ha d'anar comptant en veu alta i a intervals de temps iguals : un, dos, tres, quatre, etc.

Els nois i noies de l'escola varen fer algun temps aquest exercici amb veritable dalit i amb un interès tan extraordinari com insospitat, i vàrem poder constatar l'avenç notable, car alguns d'ells que al començ no podien aguantar més enllà de tres o quatre temps, els que més, als quinze dies podien comptar fins a dotze.

Si bé pot ésser reputada una veritable gimnàsia respiratòria susceptible de rebre un gran desenrotllament, del qual no havem d'entrar a enraonar-ne perquè no és aquest el lloc ni el moment oportú, aquesta educació de la respiració l'adoptem com elemental i preparatòria per al ben cantar.

Amb ella perseguim l'objecte d'evitar tota fadiga i cansament als petits cantaires i, a la vegada, que en cantar collectivament, les aspiracions se sàpiguen fer en un mateix moment per tots, la qual cosa dóna una gran homogeneïtat al conjunt de les veus, sense que les corbes musicals es trenquin ni es manifestin amb solucions de continuïtat per l'aparició de debilitaments i reforços que es produeixen quan tothom respira allí on li sembla bé.

El vocalís educatiu de la veu

La veu blanca dels escolars és educable i susceptible de rebre un ensenyament, així en l'emissió, com en el timbre, com en la dicció i expressió musical, tal com ho pot ésser la de les persones adultes.

Si no fos aquesta educabilitat que ens aconsella no abandonar ni mirar amb indiferència un dels més importants coadjuvants a l'educació musical com és la transmissió fònica aplicada al cant escolar, ens ho aconsellaria la raó de què, si els nens, en l'escola, han de cantar, cal que ho facin, bé, i per a fer-ho bé és indispensable que les tendres veus rebin una acurada educació.

Sota aquest punt de vista es comprèn que el vocalís és la única cosa que pot ésser adoptada per a l'educació de la veu.

És precís, no obstant, tenir present que la vocalització, en el nostre cas, no ha d'ésser la mateixa que és aplicada a les persones grans que han de posseir una veritable formació tècnica i extensa del cant.

Aquesta vocalització, en l'escola, ha d'ésser adaptada a la capacitat i aptitud dels escolars; refusant aquelles formes que podríem dir-ne de virtuosisme perquè són inadequades i inadaptables a les tendres larinxs.

Les característiques del vocalís que podem anomenar «escolar» han d'ésser : estar comprès dins un àmbit d'octava adaptat a la veu natural de l'escolar; alternància de tots els intervals en moviment ascendent i descendent : successions en arpegi; successions en escala i successions mixtes, arpegi-escala i escala-arpegi; successions en intervals alterats i successions bitonals.

Àdhuc el vocalís ha de servir per igualar el timbre de la veu, des de l'agut al greu, tenint cura que els nois, en vocalitzar, es desprenguin de la propensió que tenen a cridar a tota veu, mantenint-los, sempre, dintre la mitja veu, que no cantin, deixats a son propi impuls, en forma cridanera, la qual cosa, en determinar un excés inútil de treball i d'energia gastada, a més d'ésser anti-musical és causa i origen de moltes afonies i ronqueres; el costum de deixar cantar els nois a tota veu, porta, les més de les vega-

des, la pèrdua definitiva del timbre i de la boniquesa de la veu blanca.

Relacions dels sons i transmissió gràfica

Si el signe extern d'una depurada educació musical pogués constituir-lo exclusivament la perfecta transmissivitat fònica evidenciada per un ben cantar, no caldria que ens preocupéssim d'altra cosa sinó de què als nois se'ls ensenyés aquest ben cantar. Però la transmissió fònica, per si sola, no pot acusar-nos altra cosa que una facilitat o una agilitat de moviments en els òrgans de la fonació, a la qual cosa pot assolir-s'hi, per un procés auto-educatiu, mitjançant una pràctica continuada, sense, però, que aquesta facilitat i, inclús, boniquesa en l'entonació i emissió dels sons pugui servir-nos ella sola per evidenciar l'existència d'un ascendent intel·lectual.

Aquest ascendent no pot constituir-lo pas la sola transmissió fònica si no és conjugant-se amb altra forma de transmissió que ocupa un lloc més avançat, un pla superior al de la reproducció de viva veu, i és la transmissió gràfica.

Mitjançant la gràfica dels sons, la receptivitat experimenta un perfeccionament i ens serveix per amidar el grau de comprensió assolit; la sensació rebuda i la consegüent imatge sonora és intel·lectualitzada perquè ha d'ésser compresa en la seva estructura i, aleshores, en l'acte de grafiar els fonemes que constitueixen el mot musical, es posa de manifest si han estat ben percebuts i ben entesos.

La importància de la pràctica del dictat musical és evidentíssima si tenim en compte que és acte de realització personal d'una cosa percebuda de l'exterior o sentida en l'interior, realització mitjançant la qual la ment es capacita de quins són els elements que la constitueixen i de quina és la disposició que han d'adoptar perquè es transformin en música. Si per l'oïda percebem i per la larinx reproduïm un mot musical, això no vol dir que hàgim reconegut la seva estructura fònica; aquesta estructura la coneixerem quan, mitjançant la utilització dels signes gràfics que pu-

guin representar-la, es patenti l'existència d'una línia sonora que pot oferir-nos marcades angulositats o suaus ondulacions.

Si la lliçó de solfeig ens representa una mena d'instrucció dogmàtica, tota encarcarada i monòtona, al llarg de la qual l'estudiant es perd, car no hi posa l'atenció perquè no s'hi sent atret per la raó de què per sa pròpia sequedat no hi troba una valor musical ni se li proposa la solució d'un problema que furgui amb força dintre el seu esperit, sempre inquiet i inquiridor, l'acte de grafiar una línia musical, de la qual tot seguit se li pot fer veure la significació musical, ens representa un moment de fort interès i d'eficiència educativa assolit en forma plaent i agradable, perquè és feta en íntim contacte de la realitat, sobre tot si per part del professor es té cura de fer cantar les sèries de sons escrites acompanyant-les al piano amb armonitzacions correctes i interessants musicalment.

El coneixement de l'estructura fònica d'una línia musical, és l'instrument per mitjà del qual es penetra en l'essència i en la manera d'estar constituïdes les coses, i, musicalment, no hi ha dubte que el saber comprendre l'estructuració fònica d'una corba i el reconèixer sa valor expressiva és la causa eficient de la cultura musical tal com havem de desitjar i fer els possibles per establir-la entre els infants d'avui que han d'ésser els homes de demà.

Ara bé : no s'ha de creure que l'aprenentatge del dictat musical, el saber grafiar una sèrie de sons musicalment disposada sigui cosa que pugui ésser assolida sense una preparació adequada; pel contrari, des de bon començament no ha de negligir-se que amb tot el que s'ha dit, des dels primers passos que el nen efectua en una marxa rítmica fins a la lliçó de veu, no fem altra cosa que dirigir-nos a una objectivitat ben concreta i és, precisament, la de la gràfica musical.

Per això, com ja s'haurà observat, les trajectòries segona i tercera (transmissió fònica i transmissió gràfica) vénen a complementar-se mútuament, ja que si en una exigim de l'escolar que ens entoni de viva veu sons isolats i grups de sons, en l'altra li exigim que aquests mateixos sons o grups ens els distingeixi, segons llurs diferències qualitatives, una volta es troben en relació uns amb altres; si per l'emissió fònica capacitem l'escolar per reproduir

una agrupació de sons, en la transmissió gràfica el capacitem per comprendre-la en la seva constitució i en la disposició que en ella han adoptat els elements components.

En aquesta part del nostre mètode, fonamentada, gairebé tota ella, en pràctiques de gràfica musical feta al dictat, es persegueix el que els escolars aprenguin de solfeig sense haver de sotmetre'ls a la migrada lliçó de solfa. Provatures fetes i assaigs d'aplicació de sèries de sons practicades al piano i grafiades pels nois ens han demostrat el fàcil que és assolir aquest resultat; i si tenim en compte que el saber escriure suposa el saber llegir, trobarem que és equivalent a posseir un altre centre d'ideació musical que venint a complementar els altres es compleix tot un cicle en el qual havem procurat que hi intervinguin totes les capacitats i s'hi posin en exercici totes les activitats individuals perquè, trobant-se vigoritzades, en desplegar-se, vagin seguint el seu natural moviment ascensional i ens donin establert el mode més adequat perquè l'individu pugui portar a cap un total aprofitament del seu rendiment espiritual, ja que l'haurem preparat perquè no hagi de restar estancat i perquè aquelles coses apreses no se li esborrin tot seguit de la seva memòria.

Coadjuvants i complements

Exposades que havem les línies generals del mètode, les finalitats que es persegueixen, i explicades les raons del seu origen i del seu fonament, ens resta enraonar, breument, d'algunes coses que vénen a ésser coadjuvants i complements indispensables perquè en la ment i en l'ànima de l'escolar s'hi gravi ben fortament l'empremta de l'educació rebuda fent-la inesborrable.

Observacions relatives a l'educació de la veu

Les característiques particulars que l'educació de la veu i l'ensenyament del cant presenta entre els escolars, prejutja, per

endavant, certes condicions que ha de reunir la persona encarregada d'aquest quefer.

Si de les lliçons de veu i de l'ensenyament dels cants desitgem recabar-ne un positiu profit, i a la vegada volem que si els escolars canten ho facin bé i doni goig d'escoltar-los, és precís que siguin conduïts en forma irreprotxable. Atenent-nos a aquest voler, que més que un simple voler és una necessitat, no s'ha de pensar en què la persona encarregada de la realització d'aquesta part pugui ésser un professor, sinó que, forçosament, ha d'ésser una professora.

La veu masculina, per ses pròpies característiques, es troba incapacitada per donar a comprendre als nens la manera de fer un vocalís, una flexió, una nota tinguda o filada, car la trasposició a l'octava inferior en què la veu masculina es troba respecte a la del nen, la impossibilita per a emetre els sons a l'unison amb els que emet la veu blanca dels escolars.

Un grup de sons cantat per veu masculina és reproduït pels escolars a l'octava alta, la qual cosa determina que, essent una pròpia inclinació dels nens imitar el model que se'ls ofereixi, la seva veu no pot lliurar-se de la perniciosa influència que la gravetat i consegüent feixuguesa que la veu de l'home ve a exercir damunt la veu blanca dels tendres cantaires. No val invocar la possibilitat que un professor canti, en veu de *falset*, a l'octava alta equissonant amb la veu blanca; seria una absurditat, car, aleshores, els mateixos escolars es trobarien ésser víctimes del fenomen de la trasposició : ells veurien com el professor canta, amb veu atiplada, a l'octava alta del seu registre natural, i la conseqüència lògica seria la de respondre, així mateix, a l'octava alta, lo qual seria una pertorbació grandíssima que produiria un endarreriment gros. Demés, no podem desconèixer que la veu de l'home, cantant en falset — deixant de part la impossibilitat en què moltes veus masculines es troben per a cantar-hi — té un timbre dolent, un color sonor ingrat, tot escardalenc i desprovist de tota agilitat en l'emissió dels sons. La veu del nen, de per si àgil, necessita poder-se emmirallar en una altra veu similar a la seva, que es trobi dintre ses pròpies característiques, i aquesta veu sols pot ésser femenina, de timbre bonic i d'emissió clara, que en tot moment,

en una flexió, en un portament com en una declinació musical qualsevulla, sigui el bell model que, en ésser copiat pels nois, doni per resultat l'exteriorització d'un veritable sentit de boniquesa i d'expressivitat musical.

El procediment de la improvització en la marxa rítmica

La improvització d'allò que els nois han de traduir en marxa corporal té una finalitat i una valor educatives que, per ésser interessants de conèixer, exposarem les raons en què ens havem fonamentat en adoptar-lo gairebé com a mètode o procediment exclusiu.

Si adoptéssim una sèrie de marxes rítmiques destinades a ésser seguides pels nois, l'ús constant d'elles ens portaria, en un espai de temps relativament curt, a què els nois les aprendrien de cor i seguirien sentint-les, però no escoltant-les; és a dir, no localitzarem la seva atenció damunt una realització rítmica perquè en dedueixi la seva agògica, sinó que l'acció de la marxa, inclús en el cas de resultar ben administrada, no correspondrà a una funció intel·lectualitzada, sinó simplement a un acte d'habitud, i si volem que l'acte de seguir una marxa tingui una valor educativa, havem de canviar els termes, o sigui, que l'acte d'habitud es transformi en acte d'intel·ligència; això ens condueix a formular una proposició fonamental : el noi no ha d'aprendre el ritme d'una marxa, sinó la marxa d'un ritme.

Si el noi posseeix el coneixement de tota una sèrie de marxes destinades a l'exercici de l'agògica musical, la intel·ligència ve a quedar, com qui diu, tancada dins un cercle restringit sense que la seva tendre ideació pugui ésser capaç de sobrepassar els límits d'aquest cercle; cal, doncs, que a cada moment de la marxa es trobi amb una forma musical inconeguda, cal suscitar-li una dificultat, estimular-lo a què cerqui la solució d'un problema que, bo i essent sempre el mateix, a cada moment se li ofereix amb els factors disposats en forma distinta.

Si la marxa rítmica és coneguda dels nens que la segueixen

per haver-la sentida i practicada moltes voltes, el procés obeeix a la repetició d'una acció portada a cap assats voltes, o sigui una memorització, i, aleshores, és la costum, l'habitud la que fa marxar el nen sense equivocar-se; i aquest fet dóna la sensació que és un signe extern que ens demostra que l'educació segueix el seu normal desenrotllament, quan, en realitat, no és així, car el que se'ns ofereix és la substitució de l'acte mental per un acte de costum adquirida en la contínua reproducció d'una mateixa cosa, i, en aquestes condicions, els nois no poden fer altra cosa que seguir la marxa mecànicament, inconscientment, sense que se'ls pugui oferir ni la possibilitat d'una comparació entre coses distintes ni una associació entre coses semblants o iguals.

Cants i cançons

Una volta els escolars posseeixin una bona emissió de veu i afinin correctament, es troben en condicions de poder entrar a formar part dels grups que cantin. Aquests grups han d'ésser, almenys, dos : el primer grup aprendrà cançons fàcils i que no exigeixin gaire esforç; el segon grup aprendrà cançons de més volada.

Per al primer grup, creiem que el repertori ha d'ésser format a base de cançons populars seleccionades per tal que els àmbits i l'estructuració melòdica siguin perfectament adaptables a les condicions de la veu dels nois, és a dir, la cançó ha d'estar condicionada per la capacitat de transmissió fònica, per la qual cosa no pot passar més enllà d'un àmbit de sèptima comprès del do central fins al si, per tal que la larinx no s'hagi de trobar sotmesa a esforços desproporcionats, sempre inoportuns; dintre aquest àmbit de sèptima la veu blanca dels petits cantaires pot desenrotllar-se amb naturalitat.

De les cançons adoptades després de feta la selecció dintre les condicions musicals, ha de fer-se una segona selecció per tal que les lletres siguin apropiades per a ésser cantades pels nois.

En el segon grup, constituït pels escolars ja més avençats, els cants poden ultrapassar l'àmbit de sèptima assenyalat pels

del grup anterior, sense anar, però, més enllà de l'interval de novena comprès entre do i re, car si s'admetia una major altura les veus es trobarien sotmeses a esforços de fonació extraordinaris que, a més d'enlletgir l'emissió i el timbre de la veu poden donar lloc a ronqueres, veladures i afonies que és precís evitar per tots els mitjans possibles.

No deuen ésser cantades pels nois aquelles cançons que es mantinguin a una altura fora del registre central de la veu blanca comprès dintre la quarta central fa-sib, car seria causa de cansament amb totes les dolentes conseqüències.

Ha de quedar a la discreció de la professora el classificar les veus en tiples i contralts, per tal que cada grup tingui les seves cançons apropiades i perfectament adaptades així en extensió com en altura d'àmbit, a més que aquesta divisió en tiples i contralts és indispensable tenir-la establerta pels cants a dues veus.

Les cançons, bo i reunint les condicions anteriors, han de posseir una veritable valor musical i han de refusar-se tots aquells cants que, uns per excés de tecnicisme, altres per poca musicalitat i altres per un excés d'infantilitat, no siguin apropiats per als escolars o no representin una valor educativa del sentit musical dels nois.

Audicions de música

La utilitat que per a l'educació musical reconeixem a una audició musical, ens obliga a fer-la intervenir com una part integrativa de tot el nostre pla. Sense l'audició de música no creiem que pugui ésser completament modelada la sensibilitat estètica dels nois ni determinar en ells un veritable gust per la música.

Hauria, almenys, de donar-se en l'escola una audició mensual de música selecta.

Els programes d'aquestes sessions han d'ésser confeccionats a base de música clàssica i música moderna, no admetent-hi aquelles obres que sols poden exhibir una valor de realització tècnica i no una valor essencialment musical, com també deuen refusar-se aquelles obres que exhibeixin un cromatisme intens, obres de

musicalitat passional, com, per exemple, moltíssimes pàgines de Wagner i altres músics, car porten una mena de morbositat que les fa inadaptables i fins inadequades a l'ambient de lluminós optimisme que ha de regnar en una escola.

En aquestes sessions ha d'haver-hi una gran variabilitat, tant en les formes de música que s'executin com en els instruments que en elles intervinguin.

Dintre una forma fàcil i de poc cost, podria ésser organitzat un cicle d'audicions de diversos aspectes, com per exemple:

Cant; piano sol; violí amb acompanyament de piano; violoncel i piano; oboè; clarinet; guitarra; trio de piano, violí i violoncel, i trio de piano, violí i armònium.

Els nois en recabarien un profitós coneixement dels instruments vistos i escoltats en tota la seva magnificència d'expressivitat musical, a la vegada que la gran riquesa i diversitat de música que en aquestes audicions anirien coneixent portaria al seu esperit aquella agilitat de comprensió i l'equanimitat en la percepció i en l'assimilació musical tan necessària en els temps moderns d'avui dia.

CONCLUSIÓ

Fins aquí havem arribat amb el nostre estudi. No ens fem pas la ilusió d'haver resolt definitivament el problema plantejat de la «educació musical». Cal continuar recollint dades que, potser, se'n poden presentar de força interessants; de totes aquelles que nosaltres havem trobat i constatat, en convertir-les en elements de judici, se n'ha recabat un auxili profitós fent-nos veure quines eren les característiques especialíssimes del terreny en el que ha de desplegar-se l'acció educativa per tal que es pugui caminar per viaranys ben definits i amb un previ coneixement de cap on ens poden conduir.

La nostra pretensió, doncs, no ha estat resoldre definitivament, sinó estudiar els factors que podien intervenir en la qüestió; per això ens havem esforçat en separar i definir concretament cada cosa, per tal que es pogués veure clar en el fons i poder-ne deduir quin era el pla de fonament que en l'escola primària havia

d'ésser constituït per assolir la finalitat que en l'educació musical ha d'ésser perseguida.

Després d'haver explicat l'origen i l'objecte de les coses que vénen a constituir el mètode suara exposat, creiem que serà compresa la nostra idea que en l'escola ha d'ésser format un pla de fonament que deixi a l'escolar preparat per a un ulterior i més complet desplegament de les aptituds i coneixements adquirides.

Per a assolir-ho és precís conduir al petit estudiant de faisó tal que les coses apreses no se li esborrin fàcilment del seu esperit ni de la seva memòria. Per això havem posat tota la cura a fer possible i fàcil l'educació de la receptivitat i la transmissivitat, obeint a l'impuls que ens ha donat la visió d'una necessitat que havia d'ésser satisfeta peremptòriament.

A la fi de la trajectòria educativa ens havem de trobar amb un perfecte transmissor, per tal que ell ens garanteixi l'existència d'un perfecte receptor. De res ens serviria el que els nois sabessin llegir un solfeig ni saber fer la transposició d'una sèrie melòdica si això hagués d'ésser el produït d'una memorització reiterada d'una cosa en lloc d'ésser el produït d'una coneixença intel·lectual d'un principi d'estructuració. Per això és que, per damunt de tot, coloquem el receptor, perquè no volem arribar a la transmissivitat obtinguda per memorització, manifestant-se incompletament i sense una intervenció positiva de la intel·ligència; a ella volem arribar educant paral·lelament, i tot el complet possible, la receptivitat, car si ens havem mostrat enemics irreductibles de la lliçó de solfeig i de l'ensenyament rutinari de coses que corresponen a la teoria elemental de la música, és, precisament, perquè amb aquests ensenyaments no s'educa ni es conrea, pròpiament parlant, ni la receptivitat ni el sentit musical, i menys es depura i s'estimula el gust per la música, la qual cosa porta, irremissiblement, l'oblit immediat de les coses que han estat mal apreses, car ni la intel·ligència s'hi ha sentit atreta ni el judici ha pogut entrar en funcions eficients, perquè ni l'una ni l'altra s'han trobat amb el guiatge que els calia per ésser conduïts envers un objectiu concret que, creiem, ha d'ésser el de fer possible la cultura musical.

L'ascendent primer d'una veritable cultura musical ha d'ésser constituït en l'escola primària.

Molt ha fet enraonar i fer la magna qüestió de la «cultura musical», però malgrat aquesta deficiència que s'observa en les nostres generacions, malgrat la vida musical catalana avui un xic intensa, no s'ha arribat a l'entranya del problema d'aquesta cultura que resideix, precisament, en la formació del substràtum individual que més tard ha de florir en forma de mòdul estètic collectiu. En l'escola ha d'ésser format aquest substràtum, una mena de pla de fonament susceptible d'ulteriors desplegaments.

La cultura musical no és efectiva mentre no es trobi capacitada per valorar. Les generacions actuals no saben valorar. Els que vivim de ple la vida activa de la música ho sabem prou bé i sols ens queda el recurs de lamentar amb un deix d'amargor aquesta manca de justa valoració i l'absència de judici equànim. És qüestió d'educació, i, per tant, de cultura musical? Segurament que sí, car la cultura no consisteix, senzillament, a assistir a una conferència o a embadalir-se escoltant a Bach i altres clàssics, sinó en saber valorar tant allò dels clàssics com el dels ultra-moderns, car la música, com tota altra de les belles arts, no pot estratificar-se ni estancar-se; està subjecte a la inevitable i imprescindible evolució progressiva, i no serà mai un signe de cultura la regressió del gaudi estètic envers obres i fesomies musicals que no pertanyen a la nostra època; el signe d'una positiva cultura l'ha de constituir l'amor als bells models del classicisme junt amb l'amor a les belles coses produïdes en els nostres dies.

Obeint a aquesta idea és pel que en rumiar com devíem desplegar la nostra acció en l'escola per fer-la intensa i perquè l'educació musical fos efectiva i constituís el pla de fonament de la veritable cultura musical, havem cregut era indispensable fer-hi intervenir les audicions de música selecta, per tal que aquella receptivitat i sentit estètic musical que havem tingut ocasió de constatar en els escolars, no es malmetin ni es desviïn del seu curs normalment ascendent. Aquest sentit, tot inconscient avui, ha de complir la llei de la progressiva evolució envers la plena consciència; per això cal fortificar-lo, cal conduir-lo per bons viaranys,

cal juntar-lo amb bones companyies, ajudar-lo bo i intensificant-lo per a quan sigui arribada l'hora beneita de la seva eclossió.

L'acció educativa, i, per tant, l'acció pedagògica han de dirigir-se dretament cap a les deus de l'esperit; sols així es presenten diàfanes les coses que es miren intel·lectualment.

Si l'amor als infants, els homes que han d'arribar després de nosaltres, ens ha de moure a fer en ells i per a ells alguna cosa bona, aquesta bona cosa ha de portar no la fredor d'una intel·lectualitat enciclopèdica, sinó aquell germen de llibertat i d'equilibri de cada facultat i aptitud que fa de l'enteniment una cosa viva i àgil i no una cosa estàtica. El desplegament de cada una d'aquestes facultats i aptituds ha de correspondre, en l'escola, a una mena de desenrotllament de l'home que, en la infància, se'ns presenta en estat embrionari; l'home no pot ésser sols una intel·ligència, sinó que, junt amb el cervell, hi ha un cor, i entre aquest i aquella trobem un esperit, i a la calor de l'esperit l'home viu la vida en sa plenitud i aquesta plenitud de vida no pot ésser assolida si cada aptitud, cada activitat no és dirigida i educada envers un fi i de faisó tal que sigui un coadjuvant de les altres i que, proporcionalment, ens vinguin a formar la intel·ligència que es desenrotlla a l'escalf d'una espiritualitat noble, enlairada, expansiva i ben orientada; així és quan l'home se sent lliure perquè es troba ferm damunt sos propis peus.

Aquest és el més gran bé i la més amorosa cosa que podem fer pels nostres petits estudiants; nodrir-los dintre unes normes que posseeixin aquella garantia d'higiene espiritual i que permetin sempre un auto-control, per tal que totes les activitats es trobin desenrotllades i estimulades i esdevingui aquella intervinculació equilibratòria que produeix l'equanimitat més absoluta, atribut substantiu el més admirable de l'home dotat de seny en judicar, en obrar o en assimilar-se tot ordre i tota llei de coses.

Siga'ns permès, abans de terminar, de fer constar en aquest «Report» el nostre més coral agraïment envers la professora senyoreta Pilar Rufí, per la seva entusiasta col·laboració en el nostre estudi, facilitant-nos, en la part que correspon a l'educació de la veu i l'ensenyament del cant, tota mena de dades aclaratòries

i comprovatòries que el seu esperit, finament observador, ha anat recollint, i amb les quals ens ha estat possible el completar les que, per la nostra, part, teníem reunides per a ésser estudiades, arrodonint-se, així, tota aquella part d'aplicació pràctica i experimental en què ens havem fonamentat.

Barcelona, diada de sant Andreu de 1922.

JOSEP BARBERÀ

L'ANTIGA ESCOLA POÈTICA DE BARCELONA

(Continuació)

V

Relació dels principals poetes de l'Escola de Barcelona en el xv.n segle. — Els poetes forans. — Catalanització gradual de la llengua poètica. — La cort d'Alfons el Magnànim a Nàpols.

No és fàcil empresa el destriar entre la vuitantena de poetes que pot dir-se que formen l'escola de Barcelona, quins són els millors i de quines obres més inspirades són autors; perquè d'una manera general totes les poesies i tots els poetes s'assemblen : les qualitats que eren en el temps llur més admirades solien ésser, com hem dit, purament formals. No obstant, convé declarar que es produïren algunes obres en el xv.n segle que són ben dignes d'esmentar, ja sia com a poesia amorosa, ja sia com a poesia ocasional. Serà, en bona part, l'objecte d'aquesta lliçó i de la vinent i darrera, examinant-ne, però, només dos aspectes : el de la desprovençalització gradual, o millor dit, catalanització, i el de la poesia patriòtica.

Si haguéssim de considerar la producció més nombrosa, guanyaria a tots els poetes catalans el cavaller Mn. Joan Berenguer de Masdovelles, que se'ns presenta amb un bagatge literari de cent setanta dues obres. Ens cal recordar que de l'excels Auzias March només se n'han conservat cent vint-i-vuit, seguint l'edició Pagès. És ben cert que de J. B. de Masdovelles ne podem llegir el cançoner original, això és, el *M* (ms. núm. 11 de la Biblioteca de Catalunya), en el qual posa a les seves composicions epígrafs i notes les més suggestives i d'un gran interès per a la història literària. En el seu temps degueren plaure les seves poesies, perquè sis altres dels més notables cançoners catalans

contenen abundosa col·lecció d'obres de J. B. de Masdovelles. Es coneixien sis obres del seu germà menor (que no s'anomena mai mossèn) Pere Joan, però hem d'agrair principalment l'havernos presentat les obres del seu «car oncle» Guillem de Masdovelles, totes elles prou notables i originals, i al qual el nebot professava el més gran respecte, talment com si li degués el títol de cavaller i potser alguna altra herència; corresponia també en Guillem un veritable afecte envers el nebot lletraferit. J. B. i G. s'agradaven de tençonar sobre diverses qüestions; per exemple, en J. B. fa un maldit de les velles; el seu oncle el reprèn i «per qu'ieu suy vielhs, en favor de les velles» les defensa; per l'estil d'aquest hi han tres debats més entre oncle i nebot. Però el mateix J. B. és amic de tençonar amb altres companys poetes, amb el barcelonès Joan Boscà, amb els lleidatans Andreu d'Espens i Francesc Martí Gralla, amb Lluís de Requesens. De vegades les data, i en 1439 decideixen, tres forasters, fer novellament aimies, a Barcelona, i observa al peu d'una cobla : «lo brandó en la present cobla dit és a Nostra Dona de la Mar, hi está al costat de l'altar en un bastiment de fusta, e del dit brandó veya m'aymia»; en 1438, fa una poesia en nom d'un seu cosí enamorat, que no sabia de trobar; en maig de 1443, escriu una poesia indiscreta «lo jorn que feu bodes» Mn. Guerau de Cervelló, a la torra de Mossèn Çacalm. I és autor de moltes obres ocasionals, també datades o de bon datar. Les dates estremes de la seva producció literària semblen oscil·lar entre els anys 1435-1470.

En comparança amb el precedent, la quantitat d'obres conservades d'altres poetes va entre set i vint-i-cinc. N'esmentarem només dos de cavallers : Mn. Lleonart de Sors i En Pere Torroella, que promiscuava català i castellà, famós sobretot per aquesta darrera llengua, va escriure un «Maldezir de las Donas». En diversos cançoners se'n continuen obres, però especialment al *P* (ms. de la Universitat de Saragossa), que formen un conjunt de vint poesies, sense comptar el poema *La Nau*, presentat al rei Alfons el Magnànim en 1448; deu anys més tard, el rei, des del camp de la Font del Choppo, li agraeix certs serveis. En Lleonart havia exercit càrrecs públics a Barcelona, i més tard en la cort de Nàpols. En Pere Torroella, que quan escrivia en cas-

tellà en mudar de prosòdia es mudava també el nom, en Pero Torrellas, ens és conegut per trenta una obres catalanes, que tenen alguna originalitat, exceptuada una, que és una imitació servil d'Auzias March, justament en ocasió de la mort del seu fill Ivo, que no és gaire pròpria. Alguna obra catalana, de caràcter collectiu, interessa les literatures provençal, la nostra, la francesa i la castellana, pels poetes dels quals retreu cobles. Promiscuant amb el castellà té, també, onze obres en aquesta llengua, una de les quals va donar-li notorietat, a judicar pel nombre de mss. on es copia i per les rèpliques a les quals va donar lloc. Es coneixen, també, tres lletres en prosa, sobre qüestions amoroses endreçades o responent a Francesc Ferrer, el comanador Rocaberti i en Romeu Lull, tots tres de Barcelona. La producció d'aquest poeta (que havia ocupat càrrecs cortesans) pot conceptuar-se que va de l'any 1435 al 1490, havent d'haver arribat, potser, a gran vellesa. Un altre poeta cavaller era Mn. Lluís de Requesens, que havem vist tençonar amb J. B. de Masdovelles, i que, malgrat tenir un nom illustre, la meitat de les set poesies que sabem són prou grolleres i atrevides.

Dos notaris esmentarem : N'Antoni Vallmanyà dedica poesies a les monges de Valldonzella, on vàrem veure que es tenia consistori. Les seves composicions són sovint clares i sempre exemptes de provençalismes, però massa sabents i plenes de citacions clàssiques, fent constar a través de quins humanistes les treu. Així va ésser que va obtenir premis o hi va concórrer, i en nota ens els fa constar que no fos cas que es perdés la memòria dels seus èxits; aquestes dates van de 1456 al 1458; però consta entre els poetes que varen concórrer a honor de la Verge en 1474 a València. També tençona amb el seu company de professió Joan Fogaçot, del qual ja hem dit quelcom en tractar dels consistoris de Barcelona, i ens lleurà posar aquest poeta en el seu lloc apropiat en la lliçó vinent.

De Barcelona eren fills els poetes Joan Boschà, Lleonart de Sors, Lluís de Requesens, els notaris Vallmanya i Fogaçot, Franci Joan Puculull, Ramon Boter i tants d'altres. Però acudien a Barcelona, ocasionalment, forces poetes forans. Els Masdovelles

eren de l'Arbós, on residien les seves cases; de Lleida Mn. Andreu d'Espens i Mn. Francesc Martí Gralla, on ens consta que habitaven. Ens ho declara ben per clar en Joan Berenguer de Masdovelles : «e per tant com per rahó de les festes de Pasqua avíem de partir de la ciutat (Barcelona) per anar en nostres cases, acordam que y tornassem en lo mes de maig aprés següent. E jo, durant lo temps que fom fora de la dita ciutat tots tresos, fiu les cobles següents, e aquelles trametí als dits mossén Endreu e mossén Gralla a Lleyda hon és llur abitassió; e so pertant com jo sens ells no podia tornar a la dita ciutat, ans los avia esperar a l'Arbós hon ells devien venir». Veurem, en recordar alguns debats, com en Fogaçot tençona amb Pere Vilaspinosa, notari de València, i com tots dos elegeixen jutges juristes lletraferits d'aquí. El crèdit de l'escola poètica de Barcelona, servadora i successora dels rituals de Tolosa, degué durar encara força endavant del segle XV, malgrat els dotze anys de guerres de Joan II, que contribuïren a la postració de Barcelona, precisament en el punt en què la riquesa mercantívola era més gran, i l'estudi general més important i la vida de la ciutat i del país més plena, i la defensa del dret i de les institucions de govern comptava amb més notables personalitats representatives.

La nostra poesia de llemosina havia anat esdevenint catalana : no podia divorciar-se per més temps del llenguatge corrent del país, sobretot vista la tendència a preocupar-se i seguir els esdeveniments trasncendentals de Catalunya; i també convenia que cessés el divorci existent en la nostra literatura entre el llenguatge en el qual s'expressava la producció en prosa, i en el de la poesia culta, car la poesia vulgar i la popular de sempre s'havien expressat en català.

Era natural que els tractats poètics que els catalans escrivien s'hi rellisquessin mots influïts del llenguatge llemosí sobre el qual dictaminaven. No obstant, hi han casos curiosos com el del *Torcimany* de l'Averçó. En el capítol sisè del llarguíssim pròleg, es llegeix aquest paràgraf : «Jo no ·m servesch en la present obra, per dues rahons, dels lenguatges que los trobadors en lurs obres se servexen : la *primera* és com prosaicament lo

present libre jo pos, e en lo posar prosaich no ha necessitat de servir-se dels lenguatges ja dits, per tal com no són diputats de servir-se sinó en obras compasadas; l'*altra* rahó és, que si jo ·m servia d'altra lenguatge sinó del catalá, que és mon lenguatge propri, he dupte que no ·m fos trobat a ultracuydament, *car pus jo son catalá no ·m dech servir d'altra lenguatge sinó del meu*».

Però succeïa, també, que els mateixos poetes de ben entrar el xv.n segle, tenen obres que llemosinegen, i altres, més modernes, francament catalanes.

En Joan Berenguer de Masdovelles, que tant sovint hem citat, i que té versos com aquests:

«Ab grieu trebalh e ·z enguoxos turmen,
Affayn he mort e ·z ab sospirs e plors,
Comens mon plant com leyals aymadors.»

o bé:

«Yeu son aycell.»

Diu més endavant:

«Si ·m volets be, mostrats-lo ·m en jovent
E no vullats esperar ma vellura.

Tant ay sofert que pus avant sofrir
Sertes no pusch vostra desconeixença.»

Capça la traducció d'una obra amb la següent interessant nota de catalanització : «Canço d'amor, feta per mon honcle, que Deus haja, En Guillem de Masdovelles *en llemosí* e mesa ho tornada *en catalá* per Joan Berenguer, nebot seu»:

«Lo temps present de bella primavera.»

I com que en J. B. ens havia conservat més amunt la composició original del seu oncle que havia obtingut joia a Barcelona *(M* 55), tenim els dos estats d'aquesta mateixa poesia, el diem-ne llemosí i el català.

En Lleonart de Sors, que és autor d'una obra estranya sobre la *Passió*, que debuta:

«Vuy gran maytí ausib votz d'una trompa.»

prou conceptuosa, però de certa força descriptiva, que fa preveure l'autor del llarg poema *La Nau*; té obres amoroses perfectament clares:

«Lo meu deport és poder-vos mirar
E vos fugiu. No sé perquè ho feu.
Si ·us he fallit, ne provar-m'o podeu,
Matau-me tost e no·m fassau penar.»

Alfons IV, rei d'Aragó, va fer la seva entrada solemnial i fastuosa a Nàpols el 26 de febrer de 1443. Anava vestit d'emperador romà, coronat de llorer, portant a la mà dreta el ceptre, i a l'esquerra el pom; el carro era tirat per quatre cavalls blancs, i tenia als peus el món encadenat. Seguia a uns altres carros, essent allegories de la Fortuna, de la Justícia i de les Virtuts. El seguien tota mena de balls i de comparses de diverses gents, simulant batalles, sobresortint les companyies dels entremesos catalanes. Tancava el corteig la torra de la Pau. L'arc triomfal de Nàpols en representa una partida.

S'ha parlat prou de la cort literària del Magnànim, dels càrrecs que exercien els humanistes com Pontano i d'altres. Convindria estudiar la part dels catalans, i la cancilleria.

Podia, el nostre Lleonart, emprendre el viatge de Barcelona a Nàpols, guiat per Veritat i Coneixença, en companyia dels Bons Nodriments en la seva *Nau* i trobar el rei a la Fontana del Pollancre, per haver-hi peste a la ciutat, mostrar-se torbat enfront de tants bons trobadors. En l'any 1448, en què En Sors el troba, el rei tenia cinquanta anys, però si entenia el català protegia més i parlava aragonès.

En el cançoner castellà, dit de Stúñiga, es veuen alguns valencians, com Rebelles, entusiasmat amb Castella, i una sèrie de poetes, algun dels quals potser era dels gentils trobadors que torbava a Sors, escrivien solament en castellà, per més que no fossin notables poetes, s'entretenien enumerant les dames de la cort. El rei, entre humanistes i poetes, se sentia bé a Nàpols i era inútil que els nostres, com en Joan Fogaçot, estranyant la llarga absència, en 1454, s'imaginés l'entrada emocionant que li faria Barcelona.

(No acaba.) J. MASSÓ TORRENTS

*ASPECTES DE L'OBRA DEL BOCCACCIO**

I

El passatge des de les novelles que precediren el Decameron boccacesc, dels Contes morals, dels Contes dels antics caballers, del *Novellino*, de les miscel·lànies medievals, que contenen temes de novel·lística més o menys escollits, des del romanç anomenat *Fortunatus Siculus*, atribuït potser erradament a Bosone da Gubbio, des de les moralitzacions sots forma de novelles de Francesco da Barberino, a l'obra del Boccaccio, a aquesta nova i vasta comèdia humana, és un veritable refrigeri a l'esperit i ens inicia en la vida d'un món nou. No precisament perquè els temes de novel·lística variïn gaire en el Boccaccio. Aquest no inventa, com tampoc inventaren els seus precursors; però refà i plasma novament el material que li pervé. Pel curs de segles i més segles, a travers dels canvis i renovacions continuades de civilització, per vies llarguíssimes que recondueixen sovint a l'Índia, els temes de novelles, que després es desenrotllaren en el meravellós, ric i complexe recull boccacesc, havien pervingut transformant-se a poc a poc, sota influències repetides, seguint ara la tradició oral, ara l'escrita. La nova vitalitat que hi ha infós el Boccaccio és nova vida quant a l'estil, a l'art, a la manera particular del seu observar, de la seva manera de sentir : és el segell de la seva personalitat. En gran part les novelles antigues no eren sinó informes, i sovint també esquemes deformes, feblíssimes i àrides narracions, membres escampats d'un cos que ens esfuig; espills fidels de la vida del temps, documents certament preciosos, en la història de la nostra cultura, però que no ens donen pas una concepció

* Conferències donades en l'Institut d'Estudis Catalans els dies 10, 12, 14, 16, 18 i 20 de gener de 1922.

artística. Els materials hi són llençats desordenadament : manca l'artista que hi doni l'alè vivificador. Els models que arribaven freqüentment de França es despullaven sovint de llur primitiva ingenuïtat i frescor. La finor era sacrificada a l'agudesa, a l'enginyosa manera de dir. Les flors recollides tenen poca flaire; arrencades àvidament de llur tija s'esllengueixen i cauen.

El Boccaccio sentia per instint l'alt concepte de l'art, tal com era en la ment altíssima del Dant. Tot allò que li pervé de groller, d'informe, barroerament esboçat, d'incorpori, ell, artista sobirà, ho poleix, ho completa, ho reconstrueix en perfecte organisme; amb ment abrandada en un ideal nou, recull tot el sensible i real i en forma la seva Comèdia.

Si tenia l'ideal artístic del Dant, era, emperò, allunyadíssim de l'esperit del Poeta. S'ha dit que el *Decameron* és una traïció feta a l'Edat mitjana. El Petrarca, que tenia de vegades l'exaltació mística dels ascetes, les turbacions i febleses repentines, que postraven la seva ànima angoixada i malalta, però que amb suma rapidesa es refeia recobrant les forces i la vigoria, el Petrarca, també ell havia sotscavat l'edifici medieval que el Dant amb arditíssim concepte i amb arquitectura i ciència sobiranes havia enlairat fins al cel. Es perd l'alt sentiment espiritual, simbòlic. Amb el Boccaccio el món de la carn triomfa sobre el de l'esperit. El recolliment, la intimitat, l'amor casta, la vida contemplativa, l'ardor de la fe, el concepte, la creença del sobrenatural, l'ideal seriós de la vida, la basarda d'ultratomba, el místic, tot això desapareix en el món boccacesc. La Comèdia és invertida; el món ens hi és ofert a l'inrevés. La beatitud per al Dant era la llibertat de l'esperit encès de Déu; la beatitud per al Boccaccio és la satisfacció del plaer limitat i passatger de la terra. La carn flagellada per l'ardor dels místics i pels negres espectres que torbaven la imaginació dels homes de l'Edat mitjana volia reivindicats els seus drets. Un artista genialíssim que begué abundosament en la copa alegre de la vida, pensà en aquesta reivindicació i ideà el *Decameron*.

L'obra que s'arrossega per la terra i no tendeix vers el cel, s'explica, per les vicissituds del seu autor, per les seves experièn-

cies, per la manera de concebre la vida, i naturalment en les seves parts menys íntimes, per les tendències i per les habituds del temps. Mes bé ho entendrem interrogant la vida del Boccaccio, el món que el voltava. Ara bé : sobre la vida del Boccaccio s'ha escrit molt; un recent centenari boccacesc ha obert una ampla via a noves indagacions; no entraré pas en massa detalls; només faré referència als fets que puguin donar llum a l'estudi del *Decameron*. Les històries literàries, els estudis recents de Crescini, Arnaldo della Torre, Hauvette, Torraca, informaran respecte els trets aventurosos de la vida del Boccaccio.

L'esperit pràctic, la perspicàcia dels florentins els havia heretat del seu pare, també marxant, llest, astut, gens estimat pel fill, que el defineix com aspre i avar. El caire fantàstic, imaginatiu que veiem també en gran part en la vida i en l'obra del Boccaccio, prové, podem suposar, de la mare. De la mare, potser que fou francesa i que ens passa desapercebuda, embolcallada com és en l'obscuritat, aquella «Lust zum fabulieren» que igualment Goethe heredà de la seva mare. Fill d'amors illegítims — com ho fou també un segle i mig més tard Leonardo da Vinci —, volgué després proclamar amb la seva Comèdia la legitimitat de l'amor lliure en la terra. Exercità el comerç entre els florentins en la seva primera joventut, certament sense entusiasme, però potser — pel desenrotllament del seu prompte i maliciós esperit d'observació i de reflexió — amb profit. Els llibres de versos li eren per cert més agradables que no pas els llibres de comerç. Encara jovencell, ja escrigué rims. Per natural sentia l'amor de l'art, el sentiment de la forma, el gust de la beutat. Els negocis l'empenyen a Nàpols devers el 1327 (havia nascut el 1313); allí exerceix, no precisament el comerç, sinó l'art excelsa que ja li encenia la fantasia; hi troba plaers i divagacions somniades i la bellesa d'estimar, d'adorar. Molt aviat el graciós novellista dels casos d'amor es trobà pres per llaços amorosos. De seguida entrà navegant i explorant en el gran mar de l'experiència. Abans que a les dones — ja ho féu remarcar el patriarca de la poesia moderna a Itàlia — el Boccaccio s'havia dedicat a altres amors... «Sobre la tomba de Virgili la visió de la poesia i l'esplendor de les muses li havien acaronat el front.

Ell havia estimat el Dant i Virgili abans que Fiammetta». Al seu pare, bé ho podem creure, haurà prestat mals serveis. El seu tràfec eren les lectures agradables; els seus negocis, les divagacions intellectuals. Era agradós de persona, bon rimaire, tenia, potser per herència també de la seva pobre mare francesa, que el pare abandonà i traí, el tipus de l'home galant i festejador. Prou es comprèn que on ell compareixia, els cors batien per ell, els cors de les dones sobretot.

A novellar l'empenyeren les seves aptituds; però la vida plena de gaudis i distreta en aquella encantadora platja napolitana, filava alegrement la matèria prima dels seus recontes. Les pròpies aventures amoroses volgué després reflexar-les amb tot el foc de la passió en els escrits en prosa i en vers. L'obra del Boccaccio és en gran part autobiogràfica. Emperò fa i refà capriciosament, embellint la veritat, ornamentant els fets reals, no apagant jamai ço que per als artistes constitueix la vida més intensa : la vida de la imaginació. No m'estendré ací sobre els amors napolitans del Boccaccio. Malgrat els estudis i les indagacions de molts erudits i malgrat l'estudi constant dels seus rims, dels rastres de la passió per la dona que el Boccaccio tingué sempre clavat dintre el cor, no sabem i potser mai no en sabrem tota la veritat. El Boccaccio registra en les obres els fets, no com els comerciants, companys seus en els primers anys de joventut, registraven les entrades i sortides en aquesta o en aquella altra partida. S'abandona al caprici. Ell es complau en reproduir en el seu món la *Vita Nuova* del Dant, fraccionada en molts fragments.

Un d'aquests fragments és el *Filocolo*. Ací conta com s'originà l'amor per Fiammetta, com s'encengué i s'inflamà cremant després sempre amb flamarada, ara viva, ara esllanguida. Té tot l'aire d'una novella pouada en les fonts de la vida napolitana, i com una novella es llegeix agradablement. Un dia venturós, el dissabte sant (sembla que sigui el del 1338) una dona jove i bella, amb senyals evidents de noblesa en la faç, pregava en l'església de Sant Llorenç. Resava, no certament en la forma en què pretenia que hom resés el bon moralista Francesco da Barberino, el qual aconsellava que l'oració s'havia de fer, no pas en

l'església, sinó en la intimitat de la casa. Al costat de la jove dona seu el Boccaccio, bell i plaent com ella, encara que no de noble nissaga. El cel és oblidat. El cel es tanca i s'obre la terra. El fluid d'amor passa pels dos cors. Espurnegen els ulls. La bella que resa no era altra que la filla de Robert d'Anjou, una filla natural, casada amb un alt personatge de la cort. La novella d'amor comença. Maria d'Anjou o d'Aquino és la Laura del Boccaccio, una Laura, però, que no és pas sols en la imaginació i en els somnis del sempre il·lús, tendre i delicat poeta d'amor, aquella Laura que ens esfuig i que cadascú pot representar-se-la segons el seu caprici i que segurament no pensà mai d'acollir en si flames amoroses envers qui es consumia per ella. Si la beutat de Maria reflexava el cel, la vida emmirallava la terra. *Amor che a nullo amato amar perdona*, l'amor és, doncs, corresposta i la vida de delícies — vida de plaers i de lascívies — s'escola a Nàpols dolçament i serena. El mercader florentí llença la seva capa de mercader, i esdevingut poeta, canta la seva amor:

«Su la poppa sedea d'una barchetta
Che 'l mar segando presta era tirata,
La donna mia con altre accompagnata,
Cantando or una or altra canzonetta.
Or questo lito e or quest'isoletta,
E ora questa e or quella brigata
Di donne visitando, era mirata
Qual discesa dal cielo una angioletta.
Io che, seguendo lei, vedeva farsi
Da tutte parti incontro a rimirarla
Gente, vedea come miracol nuovo.
Ogni spirito mio in me destarsi
Sentiva, e con amor di commendarla
Sazio non vedea mai li ben ch'io provo.»

Versos mediocres. Altres versos ben diferents inspirava al Dant la seva amor de joventut. El Boccaccio té el seu esperit ple de reminiscències dantesques; però on hi ha sublimitat ell posa el concepte vulgar. L'amor és més en els sentits que no pas en l'esperit. Amb tot i això, encara de vegades pot descriure verí-

dicament amb aquella seva natural bonomia i malícia amb el bromejar que allunya dolors i desventures, la vida de Nàpols que a mil poetes ha ofert encantaments i matèria de poesia:

«Intorn'ad una fonte, in un pratello
Di verdi erbette pieno et di bei fiori,
Sedean tre angiolette, i loro amori
Forse narrando, e a ciascuna'l bello
Viso adombrava un verde ramicello
Che i capei d'or cingea, al qual di fuori
E dentro insieme i due vaghi colori
Avvolgeva un soave venticello.
E dopo alquanto l'una alle due disse,
Com'io udì: «— De' se per avventura
Di ciascuna l'amante or qui venisse,
Fuggiremo noi quinci per paura?»
A cui le due risposer: «— Chi fuggisse,
Poco savia saria co' tal ventura!»

* * *

Aquesta bella societat no té propòsits estables, com tampoc té una fe constant. La vida fuig sense deturar-se un moment, la mort ve darrera a grans passes, havia dit el Petrarca. El més-enllà no preocupa gran cosa al Boccaccio, com tampoc preocupa als actors distrets de la seva bella Comèdia. A continuació tractarem del seu sentiment religiós. La idea de l'ultratomba no és lúgubre espectre que amenaçador i terrible destrueix el plaer de la vida i assenyala la inexorable fugacitat, el camí al qual tota humana cosa s'avia. El disfrutar del present és tota la vida. El cel de Nàpols convida al plaer i a oblidar tota preocupació seriosa. Però l'enamorat de la bellesa, de l'etern femení, era també un enamorat de l'estudi: tenia aquella avidesa de saber que coneixem en el Petrarca; volia renovellades i reviscudes les tradicions antigues; ell també era humanista; la ciència medieval no era, també per a ell, matèria morta. Preludiava ell així mateix els nous temps d'investigació i de febrosa recerca científica. El seu pare li permet de lliurar-se als nous estudis. El pare de la

seva amiga, el rei Robert, que donà al Petrarca aquella corona de llorer, ornament de fulles, allà dalt al Capitoli, ofereix al Boccaccio, amb la ciència conreada per ell, amb els savis que tenia a la cort, amb els llibres que havia recollits, els mitjans per aixamplar el camp de les seves cognicions. I les lectures de joventut romanen, com tothom sap, més arrelades que les altres en l'esperit i més que les altres fructifiquen. Quant a versos d'amor i proses de romanç, que en gran abundor afluïren a la Itàlia des de França i Provença, el Boccaccio n'haurà fet tresor com els dos poetes de la seva Toscana, com el Dant i el Petrarca. El monarca tenia una feble fibra, el regne marxava vers la dissolució i la ruïna; però les arts i les ciències floreixien a la seva cort. Els estudis de dret havien progressat. A l'estudi del dret canònic el Boccaccio es doblegà per algun temps, certament entreveient en mig de les decretals la graciosa figura de la seva Fiammetta; però el dret que donà nom al Barberino, valia per al Boccaccio el mateix que el comerç. Cino de Pistoia, el dolç Cino, amic del Dant, i tal vegada mestre del Petrarca, ensenyava a Nàpols. Un Joan Barrili da Capua, hàbil jurisconsult, Marco Barbato da Sulmona, polític i poeta de vàlua, al qual el Petrarca dirigia diverses de les seves nombroses epístoles; el monjo calabrés Barlaam, que el Boccaccio anomena pigmeu de cos, però gegant per la seva ciència, astròleg, teòleg, expert en llengua grega, mestre un temps del Petrarca; Andalone del Negro, l'astrònom; Paolo Perugino, erudit; Niccola Acciaiuoli, poeta i intrigant, altres eminències, eren a la cort napolitana en temps del Boccaccio.

Esperit viu i inclinat a tota manifestació de la ciència i de l'art, el Boccaccio fa seva la doctrina d'altri; aprofita tot mestratge; a l'ideal de l'art uneix l'ideal del saber; a l'amor per les dones, l'amor als llibres; al gaudi dels sentits, el gaudi de l'intellecte. El capital de les cognicions del Boccaccio és vastíssim, i més l'avaluarem en parlar del Boccaccio humanista. Veurem fins a quin grau el saber antic, la ciència que li fou inculcada durant l'estada a Nàpols i en altres terres, i assolida amb l'estudi constant i apassionat en l'edat madura, entraren en el *corpus* dels seus erudits escrits llatins. Poesia i ciència no es distancia-

ven aleshores com en altres temps, no lluitaven entre elles, i a guisa de deesses benignes havien besat la faç dels summes trescentistes i peregrinaven amb ells per la vida que, per al Boccaccio, no era certament una vall de llàgrimes. Rastres de l'erudició acumulada amb l'estudi en veurem també en abundància excessiva en el *Decameron*.

A Nàpols la vida passava alternada entre els gaudis dels sentits i els de la intel·ligència, entre els plaers i les tortures de l'amor per la seva Laura, la qual tenia més de dimoni que no pas d'àngel, que traí, sembla, l'aimador, com traí el marit i volà lleugera, lleugera en els braços d'altres ídols. Aquestes fiblades i ferides que haurien exasperat a altres arrossegant-los a la més pregona desesperació (recordeu-vos del Petrarca traït), no fereixen mai a fons l'ànima del novel·lista joliu; mai no li suscitaren tempestes terribles, impossibles de calmar-se; però li tregueren la fe en l'ideal de la dona pura. En la majoria dels casos a ell, expert de la vida, a ell, que ben endins sabia fixar l'esguard en les passions i en les lluites del cor, a ell la dona se li revelava com un ser assats movible per natura, lleugera fulla que es doblega a qualsevol bufada del vent, més astuta, més sagaç que l'home. La dona del *Corbaccio* s'arrossega en l'abjecció; però en aquesta obra, també basada en part sobre l'experiència, la intenció satírica preval sobre la pintura de costums, i el Boccaccio desfoga com pot el seu ressentiment. Un alleujament del seu cor, agitat sí, però mai sommogut per les onades tumultuoses que agitaren el cor del Dant i de Miquel Àngel, són el *Filocolo*, el *Filostrato*, la *Teseide*, el *Ninfale Fiesolano*, l'*Ameto*, l'*Amorosa Visione*, la *Fiammetta*, les líriques, i en part, també, el *Decameron*. El Boccaccio recull motius ja coneguts i divulgats per abocar-hi després la seva ànima, la seva experiència. Les gestes de fortuna i de desventures d'amor dels seus herois i de les seves heroïnes d'imaginació són en part les seves pròpies fortunes i desventures.

L'amor, per al Boccaccio, no és precisament una escala al cel, com ho era per al Dant; és un alleujament per als sentits que s'arrosseguen per terra. El platonisme de la *Vita Nuova* i del *Convivio* del Dant és desconegut al Boccaccio. En ell serpeja el sensualisme d'Epicur. El caire heroic de la vida des-

apareix. Els déus de l'Olimp abandonen llur estada i es lliuren en terra a la bacanal. Tot excels ideal és abatut. El símbol té el desenllaç en la realitat més abastadora i més palpable. La visió, l'abstracció, ja no tenen imperi ni força sobre l'home. La fibra és extenuada. La consciència és enfeblida. «O Cel! El viure — exclama Boccaccio — és més bell que cap altra cosa!» Apartar tots els obstacles que s'interposen a la fruïció lliure i completa, heu's aquí l'ideal al qual tendeix l'home que sortit dels llaços místics de l'Edat mitjana, reivindica els drets de la carn martiritzada i de la naturalesa oprimida. La Fortuna, que gira sempre la seva roda incansable crea els obstacles que donen matèria als novellescos escrits del Boccaccio. I si hi ha tragèdia, la comèdia l'atueix i l'apaga. Les descripcions incloses en les seves novelles són, en part, prolixes, però sempre precioses per les pintures finíssimes dels afectes humans. El Boccaccio observava atentament els moviments de l'ànima pròpia, i s'endinsava amb perícia i seguretat en l'ànima d'altri.

De les altres aventures de la vida, després de l'abandó de Nàpols en 1340 cridat pel pare, del seu sojorn a Ravenna i a Forlí en els anys successius, del segon viatge a Nàpols i d'altres esdeveniments : la mort del pare, les embaixades que hom li confià, els encàrrecs honorífics complerts, no me n'ocupo ací i us remeto als llibres de Körting i Crescini, a les recerques de Cochin, Hauvette i Torraca. A nosaltres ens interessa de caracteritzar l'home per tal de caracteritzar després la novella. L'home s'emmiralla clarament en els romanços i poemes que preludien el *Decameron*. D'ells parlarem amb molta brevetat. Sota l'erudició i els records de les lectures fetes, transpareix el sentiment de l'autor. El material el tragué de França, segons feien els escriptors d'Itàlia des de més d'un segle, però (nota En Carducci) mentre l'obra dels seus predecessors populars era obra impersonal i inconscient, ell aportà al seu treball totes les habilitats d'un novell artista, despert, tot i fent l'ingenu; hi dugué el corrent de la coloratriu poesia antiga, de manera que entre els esblaimats repetidors apar original; hi introduí la seva personalitat que era en una paraula la imatge del poble italià sortint de l'Edat mitjana i decantant-se a les joies del Renaixement.

Una bella i commovedora història d'amor divulgada en els poemets de França, coneguda també en una antiga versió italiana, conegudíssima així mateix a Catalunya, la història de *Floris i Blancaflor*, és represa pel Boccaccio a penes de vint-i-cinc anys. És Maria, la seva Laura, que li ofereix la matèria a desenrotllar. El Boccaccio ací fa massa brodats; i, encara, inexpert, ple i farcit el seu esperit de l'erudició adquirida, fa malbé l'argument i ens ofereix una llarga història, que s'arrossega pesant, amb un gran i mortal pes al seu damunt. L'estil també és fosc. El període amb prou feines arriba a deslliurar-se dels rebuscaments del solemne període oratori llatí. Però, de vegades, ens sorprenen trets que revelen l'escriptor genial, l'analitzador i coneixedor expert de les passions humanes; es troben rastres d'aquella prosa lluminosa, pastosa i luxuriant que assolirà després en altres obres, en el *Decameron* particularment: summe mestratge i perfecció. En el fons, és l'eterna història de dos amants separats per vicissituds de la fortuna i reunits a la fi per un destí més clement. Senzillíssima en el fons, aquesta trama donava al Boccaccio plena llibertat d'elaborar-la, teixint les reminiscències d'altres històries i aventures i ficcions, records de la mitologia antiga, d'un caos de lectures fetes. I la història esdevingué un xic caòtica; no és feta per enternir-nos, ni tampoc per oferir-nos veritable divertiment. Però ofereix, com les novelles, un fragment d'història dels costums del temps en un episodi que, en veritat, res té de veure amb les amors de Floris i Blancaflor. La Fiammetta napolitana, de la seva ànima, del seu cor, havia d'entrar necessàriament en la història amorosa; hi entra després sots tots els aspectes, en totes les històries boccaccesques. Filocolo la troba en la seva venturosa peregrinació en cerca de l'aimada llunyana; la troba a Nàpols, on ell es deté, esperant l'apaivagament d'una borrasca. Entra en escena la societat napolitana del temps; i nosaltres assistim a la reproducció dels costums provençals, oïm repetir-se algunes d'aquelles qüestions d'amor que foren altre temps arguments de les tençons dels poetes de Provença. Quina és la més desgraciada de dues dones, la que tingué un aimador i el va perdre, o bé aquella que no pot haver esperança de tenir-ne cap? Quin de tres aimadors mereix la preferència,

el més cortès, el més fort o el més savi? Qual amor és més veritable, la tímida o l'ardida? És preferible d'amar una donzella, una casada o una vídua? Són tretze les qüestions d'amor proposades, desenrotllades i entrelligades amb arguments de novelles. S'hi veu ja el Boccaccio atent a velar lleugerament la seva amor vera, amb el seu inefable goig d'enraonar, de discutir, de descriure la història del seu propi cor i les del cor aliè.

La seva Fiammetta l'inspira, li ofereix argument a les seves novelles, li afina, li fa més pregona i segura la seva experiència del cor. Llunyana, el Boccaccio experimenta, sense horrible angoixa, les tortures de l'amor; i l'amor troba alleujament en un segon romanç, aquesta vegada en vers, en aquella octava rima que, des de l'oficina del poble passà amb el Boccaccio a la dels poetes de professió. I aquesta vegada el romanç del *Filostrato* no es féu tan pesat i llarg com el *Filocolo*, resultant una veritable obra d'art.

En el *Filostrato* entren, molt més que en el *Filocolo*, els records de la passió soferta pel Boccaccio, que no idealitza l'amor com l'idealitzava, anoblint-la, el Dant, però que tampoc el fa esclau del càlcul senzill o abjecte, com feien alguns dels novellistes que el precediren. El *Filostrato* és la veritable *Vita Nuova* del Boccaccio, la manifestació nova dels temps transformats, l'anàlisi nou de les passions, dels sentiments, que preludia a la vera Renaixença. És, també, França que ofereix al Boccaccio el marc de la història. El quadro, el desenrotllament psicològic de les amors de Troilo i de Criseide és obra originalíssima del Boccaccio. La vella història troiana ja havia estat transformada per Benoit de Saint-More en un romanç cavalleresc. El Boccaccio en pren un episodi; tota la vella història troiana desapareix; només romanen els dos herois de l'etern drama d'amor. És el Boccaccio que ací reviu, que interroga el seu propi cor, l'experiència pròpia. Dubtava de la fidelitat de l'aimada llunyana; la reveu en els trets de Criseide; reconstrueix la història dels seus dubtes, de les seves gelosies, de les seves angoixes, amb una veracitat i eficàcia que ens commou. Troilo i Criseide s'estimen, com s'amaven Boccaccio i Maria d'Aquino a Nàpols.

I no importa si ens veiem transportats al camp de l'antiga Troia. En aquesta Troia es respira l'aire amanyagador de Nàpols. Després d'un combat i d'un intercanvi de presoners, Criseide es passa als grecs. I la separació imposa un sacrifici a l'amor. La dona és voluble, combat quan és sollicitada per altres, lluny de Troilo; per fi cedeix; és vençuda per Diomedes, o més aviat per Pàndar, l'intrigant, que gota a gota li fa arribar dins del cor el nou filtre d'amor. Troilo espera debades; per fi perd l'esperança, cerca la mort en el camp, i per mà d'Aquiles la troba. Aquesta amor és presa des del seu origen, escrutada, analitzada, desenrotllada en els seus casos múltiples, en la felicitat, en la dolor, en la ubriaguesa i en la desesperació. En un sollíloqui, digne de la finor d'anàlisi de Shakespeare, Griselda cerca excuses al mancament fatal, al qual el seu cor haurà de retre's. Lluita i tanmateix sap que haurà de cedir, vol i dol, desitja i tem, somnia les delícies del nou amor i tremola ja per l'abandó. El Boccaccio és un admirable coneixedor del cor de la dona; als enganys de Maria, qui fou també maestra seva d'amor, devem moltes de les més fines pintures d'aquest cor femení, a mercè de les onades infidels de la passió en el *Decameron*. Troilo és el Boccaccio quan estima, quan tem, quan s'irrita, quan sospita enganys, quan s'entristeix i espera i destrueix les esperances per crear-se sempre nous desenganys. Troilo, però, es lliura a la mort; i el Boccaccio s'estimava massa fortament la vida per sortir del món per causa dels capricis de dona i de les desgràcies d'amor. En veritat, és fondament sentida la descripció que fa en el romanç, de les penes sofertes, de l'anhelar la tornada abans de la separació, de no sadollar-se mai de la pròpia beatitud.

Tu, dona, diu el Boccaccio en la invocació del Poema, dirigint-se a Fiammetta:

«Tu donna se' la luce chiara e bella
Per cui nel tenebroso mondo accorto
Vivo; tu se' la tramontana stella
La qual' io seguo per venire al porto:
Ancora di salute, tu se' quella
Che se' tutto il mio bene e 'l mio conforto.»

Per aquesta seva estela vespertina, per aquesta seva àncora de salut, per aquest seu bé i conhort, que fou també el seu infortuni i l'origen d'amargs desenganys, el Boccaccio escrigué també la *Teseide*, una nova història d'amor corresponent a un nou estat d'esperit. La *Teseide* és també un poemet en octaves, però aquella foguerada de passió que veiem encesa en el *Filostrato*, és menys viva en la *Teseide*; les octaves no brollen totes del cor; i la història llangueix; la vida eterna no es recompensa de la manca de vida interior. El novel·lista es revela també ací en l'argument escollit. I el novel·lista, que a voltes s'estén arbitràriament, mata el poeta. La intenció del Boccaccio era d'escriure un poema heroic. Mancava encara a la Itàlia el poeta de les armes que el mateix Dant hauria desitjat, mancava un Bertran de Born italià, i el Boccaccio imagina d'enlairar-se, i entona el cant èpic que no li escau. El poema èpic es trasmuda en una novel·la d'amor. La Grècia i els seus herois, els seus cavallers i les seves divinitats, les batalles, la destrucció de Tebes, són un pretext. La Grècia desapareix. Sota noves semblances el Boccaccio compareix ell mateix encara una volta sobre l'escena. Dos joves tebans, presoners a Atenes, són encesos d'amor per Emília. Les gelosies comencen, creixen amenaçadores; els joves es barallen, combaten amb armes lleials en una mena de torneig amb llurs valents paladins al costat, per la dama del cor, que és dama comú. Massa combaten en veritat, i les vicissituds són llargues i ens cansen mortalment. Per fi Arcita és vencedor, però sucumbeix per les ferides, i en morir, cedeix a l'amic, amb paraules commovedores que aquesta vegada arriben fins al cor, la dona causa de tanta guerra.

Palemone ofereix una mica els trets del Boccaccio, i, com aquest, és seu el cor de les belles que els cavallers es contrasten. L'heroic es ací pobre marc. El món del Boccaccio era idíl·lic. Ací, i també arreu, es revela hàbil reforjador dels temes cavallerescos que li arriben de França. Les llegendes, els fets heroics ell els modifica segons el seu arbitri; esdeven no matèria morta, sinó viva; de mort, pròpiament, no trobem sinó els ornaments suggerits per les reminiscències clàssiques, les glosses erudites que el Boccaccio afegeix a plaer. Perquè ell també,

encara que esperit lluminosíssim, no pogué deslliurar-se de les trabes escolàstiques i pedanteries que obstruïen l'esperit dels homes de l'Edat mitjana.

Aquest descriure o pintar més aviat, a fragments, l'estat del seu esperit, el novellista genial no el deixa mentre és viva en el seu cor la passió per Maria. En el *Canzoniere* del Boccaccio es troba el plor, els gemecs, l'angoixa, també el furor per la conducta deslleial de la dona aimada. Muller d'altri, ben despreocupada, podia trair-lo. I Nàpols, el golf de Baia, tan serè i rient i ple de joia i de cants, vesteix ara de dol. El Boccaccio no doblega el cap, però impreca la desventura:

«Perir possa il tuo nome, Baia, e il loco;
Boschi selvaggi le tue piagge sieno,
E le tue fonti diventin veneno,
Né vi si bagni alcun molto né poco;
In pianto si converta ogni tuo gioco,
E suspecto diventi il tuo bel seno
A' naviganti; il nuvolo e 'l sereno
In te riversin fumo solfo et fuoco.
Ché ài corrotto la più casta mente
Che fosse'n donna, con la tua licenza...»

Ni els versos són bells, ni en veritat la seva Fiammetta, així convertida i corrumpuda, no podia vantar-se en l'època dels amors feliços, d'un esperit cast.

I per desfogar la dolor que l'oprimeix, amb cor inflat, el Boccaccio escriu la *Fiammetta*. És un nou episodi d'una nova vida. Ell ens dóna ací veritablement sang de la seva sang. No hi fa res que ell usi l'artifici d'invertir els papers, que ell atribueixi a la dona l'engany, mentre ell era l'enganyat, el desillusionat, el traït. Panfilo, que no és altre que el mateix Boccaccio, deixa Nàpols perquè així ho vol el seu pare; però, tot just abandonada la ciutat dels amors, és l'esperit de Maria o de Fiammetta que entra dintre ell; el del Boccaccio, en canvi, va a martiritzar l'ànima de Fiammetta; i el fenomen de transsubstanciació és complert. I després és destruït, amb summa maestria, amb la perspicàcia de l'home que sap quines palpi-

tacions sofreix la vida del pobre cor, és descrita la irresistible força de la passió, la lluita contra tot obstacle, els laments per la separació, el desig de la persona llunyana, el despertar-se de la gelosia, la desesperació després de la certitud de la pèrdua. Heu's aquí com descriu el Boccaccio el despertar-se en el cor aquell corc rosegador que és la gelosia. I Fiammetta assumeix el paper del Boccaccio:

«Venguts a menys los nostres raonaments, cascuna se partí, e yo ab l'ánima plena de angoxosa ira ..... adés en lo vissatge encesa, adés pàllida devenint, adés ab lent pas, adés ab pus lauger que la femenil onestat no requer, torní a la mia casa. E apres que lícit me fou de poder de mi fer al meu seny, entrada en la mia cambra amarament comensí a plànyer; e quant per molt espay las làgremes moltes part de la gran dolor hagueran desfogada, essent-me un poch pus libera lo parlar, ab veu assats debil comensé : "Ara, oh mísera Fiameta, sabs perque Pamphilio teu no retorna : ara sabs la occasió de la sua demora tant de tu desijada : ara sabs çò que anavas cercant de trobar. Que mesquina desiges més, que més demanas? bàstat asò; Pamphilio no es pus teu, foragita d'uy més los desigs de recobrar-lo, abandona d'uy més la mal retenguda esperansa, lexa lo fervent amor, lexa los pensers foyls, creu d'uy més als auguris e a ta devinant ànima, e comensa a conèxer les engans dels homens. Tu est a allò pervenguda, hon las altres solen venir qui massa se fien." E ab aquestes paraules me reencesí en la ira, e reforsant lo plant, pus fermament recomensant a parlar, aixi diguí : Oh Deus, e hon sots ara? e hon miren los vostres ulls? hon es ara la vostra ira? per que sobra lo escarnidor de la vostra potencia no cau?... Oh Deus, revolgits en ell algun de aquells parills, o tots, dels quals jo he ya dubtat : aucièts-lo de qualqua generació de mort qui pus vos placia, per çò que yo a una hora tota, e la ultima dolor senta, que may dech sentir per ell, e vosaltres e mi venjats en una hora...».*

És el verí de la gelosia que fa la seva obra; i de vegades la finor psicològica del Boccaccio ens fa recordar la meravellosa subtilesa de Shakespeare. Aquesta Fiammetta és un Iago en petites dimensions. El Boccaccio pren per model les Heroides d'Ovidi; farceix el discurs, que solament hauria brollar del cor, de citacions i d'exemples trets de la mitologia antiga, dels clàssics antics; a voltes perd eficàcia, allarga, dilueix, esborra de

* De l'antiga versió catalana.

vegades l'efecte d'aquesta eficacíssima pintura íntima. Amb tot i això, en el seu conjunt aquesta Fiammetta, o Vida Nova Boccaccesca, és, com ja s'ha dit, la novella moderna, l'elegia moderna dels nostres errors, dels nostres dolors, de les nostres passions, dels desviaments de l'ànima nostrada.

El Boccaccio, admirador del Dant, biògraf un xic fantàstic del Summe Florentí, volgué també, segons l'exemple de la Comèdia dantesca, allegoritzar i fer de la seva Fiammetta una Beatriu, apte a distreure'l dels vans plaers mundanals, a esborrar-li els mancaments, a senyalar-li el camí de la virtut i l'ascensió al cel. I escrigué en cinquanta breus cants l'*Amorosa Visione*. I féu gran despesa d'allegories i símbols. Evocà els triomfs de la Saviesa, de la Glòria, de la Riquesa, de l'Amor i de la Fortuna; descrigué una mena de Paradís terrenal amb Fiammetta, més Deessa que dona, per guia; descrigué tres mons: el de la Ciència, el de la Glòria, el de l'Amor; i féu obra que, així ho hem de dir, sembla una paròdia. No podia entrar impunement en el món sagrat del Dant, arrossegant darrera seu tan greu i tan feixuga la terra. La visió és mentidera; la visió és imposada al cervell i no brolla espontània d'una commoció interior. El cor és absent. L'esperit del Dant havia volat amb Beatriu al cel. Fer-lo baixar, fer baixar Beatriu, vestir-la amb les vestidures de Fiammetta, és una profanació. Tan lluny duia el Boccaccio l'amor per la dona, que per cert no era vinguda del cel. La fe, l'èxtasi, la visió intensa, el misticisme del Dant, se n'eren anats; ni el Boccaccio amb tan d'afanyar-se arribava a retrobar-los. L'Amorosa Visió per molt que pugui seduir-nos amb la trama harmoniosa de l'octava i pels versos flonjos i per les imatges eficaces, és poesia morta. Ha sabut inspirar en part els *Trionfi* del Petrarca, els poemets de Santillana, la *Glòria d'amor* de Rocaberti, però a nosaltres només ens serveix per cavillar i mesurar la separació entre l'esperit del Dant i el del gran novellista. Decididament els cicles del Dant s'havien tancat, alhora que, alegra i riallera, apareixia la terra. El plaer passatger feia oblidar el desig, les ànsies de l'eternitat.

A. FARINELLI

REPRODUCCIONS

UN PARLAMENT DE GIOVANNI GENTILE

A títol d'informació copiem del Giornale d'Italia, *del 16 de novembre últim, la següent relació d'un discurs de l'actual Ministre d'I. P. d'Itàlia, defensant en una reunió del nou Consell Superior d'I. P., la seva trascendental reforma escolar, que és avui objecte de vives discussions* :

Sobre la reforma del Consell Superior el ministre diu que lluny de poder-la hom acusar d'antilliberalisme, té aquesta significació: de revenir des del confusionisme demagògic dels anys malhaurats de la decadència política italiana als clars, segurs i clàssics principis de la llibertat, la qual no pot ésser altra cosa sinó responsabilitat: aquella responsabilitat que sent i ha de sentir tot govern, en qualsevol règim, però sobretot en règim de llibertat. La qual no és pas veritat que prosperi a costa de la força de l'Estat, per tal com ella es requereix i es desenrotlla per donar sempre més força a l'Estat com sistema en el qual la llei pot garantir el dret.

Així és que mentre la meva consciència de professor — perquè *jo també sóc pintor!* — m'imposava, per una banda, de guarir la nostra vida acadèmica deslliurant-la d'aquell germen malèfic de l'eleccionisme corruptor del costum universitari, la meva consciència d'home de govern, de membre d'un Govern que cura d'instaurar la llibertat en la llei i amb això d'enfortir la potència de l'Estat, suprem afirmador i vindex de la legalitat i de la llibertat, que és com dir de la força i de la vida de la Nació conscient de la pròpia individualitat sagrada i dels propis drets inalienables, m'imposava de restituir a aquest Consell la seva naturalesa primitiva i la seva funció normal.

La llibertat de l'Escola. — L'Escola és — i ha d'ésser — i voldria dir que no pot no ésser lliure.

Però el Govern no té necessitat de comprimir-ne la llibertat : la qual, al contrari, li pertoca i convé reconèixer-la i garantir-la com a

condició essencial de prosperitat, així en les escoles que confia a altri com en les que són ateses per ell mitjançant els seus òrgans directes.

Aqueixos són els criteris en els que el Govern s'ha inspirat àdhuc en allò en què ha estat acusat d'haver, en les seves reformes, atemptat a la llibertat de l'escola. Em refereixo a l'obligació del jurament introduït, i a la de l'ensenyança religiosa. Dos proveïments, contra els quals entre la ritual hipocresia pròpia d'aquella associació, no sé si més ridícula pel seu secret, pels seus ritus i la seva marcida ideologia, o més nefasta per les seves arts fraudulentes de penetració en els laberintes més recòndits de la vida administrativa i de la vida pública italiana, i la crassa ignorància característica dels així dits partits democràtics o socialistoides, s'és més que mai encesa l'oposició implacable, de la qual ha estat honrada la meva política escolàstica. Oposició bellíssima a veure; que, ho dic sinceríssimament, és per a mi un dels arguments més vàlids *a priori* de la bondat de les meves reformes, succeint-me de sorprendre a tota hora en l'interior de la meva ànima aquest instintiu raciocini : « — Criden? Doncs, jo tinc raó.»

L'ENSENYANÇA RELIGIOSA. — Comencem per l'ensenyança religiosa. Abans que tot rebutjo l'opinió de qui ha vist en una llei de tan alta importància moral un d'aquells mitjans polítics mesquins dels quals em declaro honestament i humilment incapaç : com si el Govern actual hagués mirat de treure de la mà d'altres partits una arma útil i sens dubte proveïda de bon tall. Alguns anys abans que el Partit Popular nasqués, jo, en el setembre de 1907, en un congrés nacional de la Federació de la segona ensenyança, en una informació sobre el tema de l'escola laica, vaig sostenir, no que l'escola no hagués d'ésser laica, sinó que per a ésser veritablement tal hauria d'ésser religiosa, i incloure precisament en el programa de les escoles elementals l'ensenyança religiosa catòlica.

I a aquells estrenus i veritablement formidables adversaris que m'exhorten a no oblidar la meva estimació per Giordano Bruno, puc també respondre que aquella meva informació s'encapçalava amb un text tret dels escrits brunians, i enunciant precisament la meva tesis : i que es deu a mi, des d'una conferència d'aquell mateix any 1907, la demostració inatacable que el mateix Giordano Bruno, ministre d'Instrucció pública, hauria introduït l'ensenyança religiosa, i precisament en la forma catòlica, en les escoles elementals.

A Itàlia, si l'Estat és consciència activa nacional, consciència de l'esdevenir en funció del passat, consciència històrica, ell és cons-

ciència religiosa catòlica : fins per a qui cregui que la forma cristiana catòlica tingui necessitat, com tot allò que viu en l'esperit, d'ésser reviscuda, i, per tant, elaborada, enlairada i sublimada per un esperit sempre vigilant, sempre disposat a la crítica i al perfeccionament del propi contingut.

El jurament. — El jurament suprimeix potser en l'ensenyant la llibertat indispensable a la recerca, i, en general, a l'esperit?

S'ha dit que el professor acadèmic — perquè, com és natural, hom es preocupa majorment de la llibertat acadèmica — ha de poder sempre dir *no* a totes les solucions. En això hi ha la garantia de la recerca francament i absolutament científica i del ple dret de crítica. Aquesta asserció va aparellada amb la que vol la religió, però que no sigui una religió. La llibertat concreta, efectiva, la dels homes que són lliures i que no s'acontenten de demanar llibertat i de xerrar-ne, és una llibertat que és realitzada o, més exactament, que es realitza en una solució (o direcció, o sistema, que aquí és el mateix). L'home de ciència no és pas afilerat per l'ensenyança coactivament; i quan ha assolit l'ensenyament públic, conserva la facultat de dimitir cada vegada que la seva consciència no li permet de conservar la càtedra. Però ell, per merèixer de sostenir un ensenyament ha de tenir, també, una solució; i per mantenir-lo haurà sempre de tenir-ne una. La qual, essent una determinada solució, pot, en hipòtesis, ésser conforme o contrària a aquelles finalitats per les quals l'Estat ensenya, i manté o garantitza escoles i directament o indirectament persegueix finalitats culturals, segons la seva naturalesa ètica. Però és clar que quan aquesta solució fos contrària, l'ensenyança, de mitjà que ha d'ésser, es transformaria en obstacle a l'activitat de l'Estat : i un Estat que la consentís com a contingut del seu propi ensenyament, mancaria al seu primer deure, que és el de defensar, és a dir, realitzar a si mateix : engendrant aquella anarquia que és la supressió de tota llibertat, inclosa la de pensar. L'Estat, ací, també, hauria d'ésser agnòstic, neutral, buid, quelcom d'accidental i desproveït de qualsevol valor ètica i absoluta, per declarar-se indiferent, en l'esfera de la seva activitat, entre dues solucions, una de les quals és a favor d'ell, i l'altra contra d'ell. L'Estat, en canvi, que té una fe, una doctrina a defensar, la posarà necessàriament a condició i base d'aquell sistema de llibertat, en el qual ell consisteix, i per això de totes les doctrines de les quals ell promou i favoreix el desenrotllament i la difusió.

També avui volem llibertat; però sols la llibertat que és tal,

sols la que és humana, sols la digna que per ella es lluiti i es mori quan sigui precís: la llibertat dels lliures en la llei, en virtut de l'Estat que aquesta llei té i conserva i defèn.

Amb aquest concepte de la llibertat, amb aquest concepte de la vida, amb una fe incommovible en la nova Itàlia sortida de la guerra, refeta interiorment i impacient d'afrontar amb energia el problema de la pròpia renovació en primer lloc moral, el Govern ha emprès una vasta reforma de l'Escola.

La crisi de l'Escola. — Dels instituts, de les universitats, de les escoles normals cada any sortia un nombre de doctors habilitats molt més del necessari; i la gran majoria d'aquests joves havien cercat en l'escola més aviat el diploma que no pas la cultura. La població escolar en aquestes escoles creixia cada any amb ritme molt més ràpid que la població italiana. Les escoles sobreeixien; i no reeixint les finances públiques a obrir-ne totes les que haurien estat necessàries per acollir tota aquella esbarç d'estudiants sense deformació de l'organisme escolar, en les escoles mitjanes, allò que en un primer temps s'havia pensat com expedient provisori, esdevingué sistema normal, pel qual tot Institut pogué cada any dilatar-se desproporcionalment en classes adjuntes, no formant cursos complets, no estabilitzats, al contrari, continuament fluctuants, i per consegüent no subjectables a una norma fixa i a no poder-se confiar a professors de plantilla regularment escollits per concursos i disciplinats amb una acció contínua de direcció i control.

D'altra banda, a l'Escola pública, tan desorganitzada, caòtica, desfeta i material no era possible de trobar compensació amb una escola privada millor; la qual, obligada a viure miserablement al costat de l'Escola de l'Estat oberta a tothom, impotent a fer-li la competència, sigui pel seu preu necessàriament més alt, sigui per les majors dificultats amb què ensopegaven els seus deixebles com a candidats estranys als mateixos exàmens, que els alumnes de les escoles d'Estat sostenien (quan no n'eren deslliurats per més comoditat) davant llurs mestres, només recollia, en general, els rebutjats i els desesperats de l'Escola pública; i, en el cas més favorable, no servia més que per a les exepcions. En conclusió, l'escola privada resultava pitjor que la pública.

La reforma de l'Escola mitjana. — La reforma de l'escola mitjana havia d'ésser per això doble, i obrar sobre la quantitat com sobre la qualitat dels Instituts. I així fou fet.

Han estat suprimides les classes adjuntes en tots els ordres d'escoles, sols consentint cursos paral·lels sencers i formant cadascú un Institut independent i autònom. I aquesta ha estat la font principal dels malhumors, de les murmuracions, de les protestes de què heu vist quant s'és complaguda certa premsa en l'obertura d'aquest any escolar, quan les famílies començaven d'experimentar els efectes d'aquesta reforma, de la qual havien sentit parlar sols vagament.

Ací el Ministre parla de la supressió dels *gimnasos* magistrals de la reducció de les escoles normals que produïen massa mestres, de la supressió de les híbrides Seccions físico-matemàtiques, de la creació del liceu científic i de la transformació de l'escola tècnica en aquella escola complementària que esdevindrà ben aviat un dels ganglis fonamentals de la instrucció pública italiana, mentre ens preparem a estendre el deure de la instrucció fins als catorze anys, com ens imposa l'exemple de tot altre país civilitzat i com també està demanat per les decissions de la conferència de Washington i a juntar sempre més íntimament i orgànicament la instrucció popular amb la de les petites carreres comercials i industrials. Entretant, en aquest primer any del nou règim, ha passat un fet curiós. Aquesta escola, que per altra part era l'única en què per raons naturals, s'havien conservat les classes adjuntes, per efecte d'una propaganda activíssima de diversos orígens i de diferents psicologies, representada a posta com un carreró sense sortida i una escola sense pervindre, ha estat, en un primer temps, desertada per les famílies corpreses d'un pànic inexplicable. Fenomen certament passatger, però en el qual ha ocorregut un remei, de naturalesa transitòria, per restablir l'equilibri en la necessària distribució de la població escolar : un remei que apromptés directament la necessitat de masses famílies no encara convençudes de poder, sense prejudici, endreçar llurs fills a l'escola complementària. Directament, perquè la idea ja havia estat suggerida pel Ministeri als particulars i als municipis que es feien intèrpretes d'aquesta desorientació i d'aquesta irresolució de les famílies; i els uns i els altres podien, volent-ho ells mateixos, posar-hi fàcilment remei. I alguns, en efecte, ja l'hi havien posat. És a dir, s'ha pensat d'instituir, al costat de l'escola complementària, quan se'n manifestés la necessitat, un curs biennal d'integració, per empeltar-lo amb el segon any complementari : de manera que iniciant-se amb alguna hora de més de l'horari normal del tercer any del curs complementari, l'estudi de les disciplines, no incloses en els programes d'aquella escola i demanades per l'admissió al curs

superior de l'Institut tècnic o dels instituts del mateix grau, amb un quart any ulterior suplementari, àdhuc els alumnes de les complementàries poguessin continuar llurs estudis en les escoles mitjanes superiors. I així, efectivament, les complementàries s'han poblat de nou des d'aquest inici agitat per la nova sistematització escolar.

El Ministre diu, després, que els liceus científics han trobat general acollida favorable, i així continua:

La disminució del contingent escolar. — Si hom ha suprimit moltes escoles i moltes classes irregulars, s'han obert nous instituts i sistematitzat més bé i amb més liberalitat els antics: i tot ordenat en un organisme en el qual poguessin ésser llargament satisfetes totes les justes exigències de la cultura nacional, i s'han començat de crear les condicions vitals a una escola privada, mereixedora de la confiança de l'Estat. I els criteris de reducció quantitativa de les escoles de l'Estat són estat aplicats amb una tal llarguesa — malgrat tot el que se n'hagi murmurat, sense coneixements de causa, de violent i jacobina execució de la reforma — que algunes poques xifres que em permeteré de citar-vos podrien fer sospitar que, en aquest sentit, les coses no sien gaire canviades, si no es reflexionés que es tracta de l'inici d'un nou sistema que conté en si mateix el principi del propri desenrotllament.

La població escolar dels instituts d'instrucció mitjana ascendia l'any passat a quasi bé dos cents cinquanta mil. Però és sabut que fa un parell d'anys, per raons socials derivants del moviment econòmic de la post-guerra, el nombre dels estudiants així en les Universitats com en les escoles mitjanes, es venia contraent. Aquest any la petició era per a 211,397 alumnes. Ara bé : d'aquests, solament 18,301, és a dir, 1/11, no han trobat lloc en les escoles de l'Estat dependents del Ministeri d'Instrucció pública; i és probable que el nombre dels exclosos s'haurà de reduir notablement quan una estadística més exacta ens podrà donar la xifra definitiva dels inscrits en les escoles complementàries, on fins fa pocs dies continuaven afluint els alumnes que no havien trobat lloc en els *gimnasos* i en els instituts tècnics inferiors. Entretant, sabem que molta part dels alumnes de la vella escola mitjana aquest any han començat a dirigir-se *(quod erat in votis)* als instituts d'instrucció professional; i en les nostres escoles complementàries s'han inscrit, segons les notícies fins ara recollides, 62,192 alumnes : sols en la primera classe 24,870, a confrontar amb el número 13,284 de la primera dels *gimnasos*, dels 5,155 de la primera dels instituts tècnics, dels 4,904 de

la primera dels instituts magistrals. Xifres que per elles soles són un document altament satisfactori de la fonda i benèfica reforma ja encaminada en el sistema de la nostra educació nacional; i no tenen necessitat de comentari per a tots aquells que són italians cultes i raonables, que sempre s'han queixat del caràcter literari, aristocràtic i parassitari prevalent en la instrucció de la joventut italiana.

En les escoles mitjanes de l'Estat, demés, és bo també d'advertir-ho, han restat vacants 14,876 en les primeres classes i 50,781 en les altres; i el fet demostra que el malestar lamentat s'ha fet sentir solament en alguns grans centres : i que per acollir en les escoles el major nombre possible d'alumnes, no s'han degut totes atapeir fins al límit extrem.

El Ministre defensa també allò que en la seva reforma es refereix als programes, i continua:

La reforma universitària. — Reformes anàlogues han estat introduïdes en la instrucció superior, mirant aquí, també, no sols a la qualitat, sinó, també, i en primer lloc, a la quantitat. Masses joves en les nostres universitats. Massa facilitat d'arribar-hi. Masses universitats. Veritats que, és cosa humana, poden desplaure a alguns que siguin enunciades : però que no deixen d'ésser veritats; veritats de les quals tots hem sentit la vàlua veient les dificultats d'haver bons professors per a tantes càtedres, mitjans d'estudi suficients per a tants instituts i per a tants joves, possibilitat d'instruir-los i d'examinar-los convenientment a tots, i amb això enlairar l'ensenyança a l'alçada necessària als fins de l'alta cultura nacional i del seu major rendiment professional i econòmic. La reducció de les universitats havia esdevingut des d'uns decennis uns dels problemes fonamentals de la reforma de la instrucció superior, la sobreproducció intel·lectual o pseudo-intel·lectual italiana; d'aquí una de les fonts de major preocupació per a l'esdevenidor econòmic, moral, polític del país. Jo no he pas suprimit, per decisions que haurien suscitat la rebel·lió de legítims sentiments locals, cap universitat. Però les de l'Estat les he dividides en dues classes : universitats a càrrec de l'Estat i universitats al manteniment de les quals l'Estat concorre amb un contribut.

El Ministre il·lustra la part de la seva reforma que es refereix a les universitats.

Invitant nobilíssimes ciutats i regions que per diversos motius tenen dret a la sol·licitud de l'Estat a proveir per elles mateixes a l'increment i a la major eficiència possible de llurs instituts superiors,

el Govern nacional no ha cregut fer dany a cap d'elles, convençut que llurs instituts en sortiran guanyant, qualsevol que pugui ésser el nombre de llurs facultats, d'una condició de vida més sanitosa, alimentada més que per geloses tradicions del passat i vans i infeconds sentimentalismes, per un interès il·luminat, per una visió concreta i pràctica dels problemes presents.

La més àmplia llibertat ha estat després instaurada en les nostres universitats per a les persones jurídiques i els particulars que volguessin instituir-ne, per als professors, per als estudiants, per a la mateixa funció universitària. A les universitats d'Estat, del primer tipus, ha estat concedida l'autonomia administrativa i didàctica, segons els vots antics de tots els professors que han estimat l'escola, i tingut en compte que la universitat no pot viure sense la plena llibertat didàctica. Llibertat didàctica, que no vol dir solament facultat d'ensenyar cada professor a la seva manera, segons l'exigència de les seves doctrines i de les seves conviccions científiques, sinó facultat, en cadascú dels instituts, d'organitzar lliurement tots els seus propris ensenyaments; i, per tant, no pot existir sense autonomia administrativa : llibertat no solament de combinar variadament vers finalitats diverses les distintes disciplines de l'ensenyança, sinó que, abans de tot, d'establir i definir quines cal que siguin les tals disciplines i quina ha d'ésser la manera millor de donar l'ensenyança i d'encertar l'aprofitament dels joves : i llibertat d'escollir els professors, perquè, en veritat, la disciplina escolàstica, la fa el professor i no pas el contrari.

D'altra banda, era just i necessari per a les sengles universitats, per a la cultura científico-nacional, per als interessos superiors de l'Estat, que al cap del govern de les universitats ja no s'hi trobés un rector de nomenament electiu. El rector no té la iniciativa activa ni de la funció administrativa ni de la didàctica, que pertany, en canvi, als professors. Però l'Estat no pot pas abandonar a elles mateixes les universitats en el moment en què els hi dóna l'autonomia, no pot pas desinteressar-se'n; deu vigilar-les, assistir-les, haver-ne cura sempre que elles no es desviïn de la finalitat que la llei i el reglament prescriuen. I com podria no delegar la pròpia autoritat d'alta direcció i disciplina a un seu representant que vigilés a nom seu la direcció de tota la vida acadèmica, fent sentir dintre la universitat l'interès suprem de l'Estat, al qual també la universitat pertany, i que en el funcionament de la universitat veu reposada una de les condicions essencials de la seva pròpria existència?

Els alumnes es queixen de l'augment de drets de matrícula,

de les creixents dificultats dels exàmens, i, sobretot, del nou examen final exigit per a l'exercici de les professions : l'examen d'Estat.

Qui compari la vàlua de la moneda d'ara amb la d'avant-guerra, trobarà que les noves taxes són encara inferiors a les d'altre temps. Els nous exàmens de grup, junts amb l'examen d'Estat, seran la lliberació de l'escola de l'estulta tirania dels cursos especials, de les dispenses, dels manuals, d'aquells exàmens que, goso dir-ho, eren una vergonya dels nostres sistemes didàctics vigents en les universitats, quan cada professor pretenia que l'estudiant per seguir avant havia de posar-se en grau de repetir-li tot allò que ell havia dit durant l'any, no preocupant-se gens, o quasi gens, de la sinceritat, de l'organicitat, de la possessió real d'aquella cultura que els exàmens, un per un i tots plegats, havien de controlar.

Les reformes de l'esdevenidor. — La tasca d'aquest Govern respecte l'escola i la cultura no és arribada a terme. I jo només us he pogut fer esment d'alguna de les parts que han estat objecte de més apassionades discussions, i podien avui oferir un major interès per a vosaltres.

Res no us he dit de la instrucció elemental en la renovació de la qual no hem treballat amb menys vigoria, res no us he dit de les reformes a les quals ara mateix em dedico per a la tutela del nostre patrimoni artístic i arqueològic, i per al progrés dels nostres estudis d'art. Molt hem treballat i molt continuarem treballant amb l'esperit que no descansa, amb el cor que no trontolla, amb una gran fe en la força de l'esperit i en les tradicions d'aquest poble nostre privilegiat.

BIBLIOGRAFIA

LEA ROSSI, *Saggio sui «Cinque Canti» di Ludovico Ariosto.* Reggio d'Emilia, 1923. 56 pp.

Els manuals d'història de la literatura italiana freqüentment deixen d'ocupar-se d'aquesta obra menor de l'Ariosto, o sols en parlen lleugerament, per raó de l'ombra que sobre ella projecta l'*Orlando Furioso*, la qual cosa no vol dir que no se n'hagin preocupat bastants d'erudits i historiadors d'aquella literatura. Resten, però, a esclarir, alguns punts foscos dels C. C., els quals no mereixen certament l'oblit en què sembla tenir-se'ls.

Amb mètode clar, amb bona crítica, l'autora tracta principalment d'esbrinar l'època en què foren escrits els C. C. i la destinació que l'Ariosto hi volgué donar : veu's aqui els punts fonamentals del seu treball. Sospesant ço que hom n'ha dit i discutit ja d'ençà de la seva publicació, pocs anys després de la mort del Poeta, ella els considera escrits globalment, entre 1526 i 1529, bé que afegint que l'Ariosto els va rependre encara en anys successius, pensant a bon segur en la destinació que hi volia donar. Quin fou aquest pensament és cosa, com diu la Rossi, que hom no pot fixar d'una manera infalible : qüestió que es lliga amb el fet de les tres edicions del *Furioso* que l'autor mateix curà i pertanyents a 1516, 1521 i 1532. A cada nova edició feia retocs i afegidures importants, i haurien continuat certament si no hagués mort en 1533. Fa veure l'autora com a la primeria l'Ariosto degué pensar de fer amb els C. C. una nova obra, titubejà alguna vegada, i a la fi pensaria d'unir-los al *Furioso*. Això sembla despendre's d'una lletra de l'Ariosto de les primeries de l'any 1532 en què fa referència a una futura ampliació considerable del poema que en aquells dies era al punt de publicar per tercera vegada ja ben augmentat respecte la segona. Per a això, és a dir, per a afegir al *Furioso* de l'edició tercera — que ha estat la redacció definitiva — els C. C. reduint-ho tot a un sol cos en una quarta edició, li hauria calgut canviar molt del poema, altrament hauria estat impossible l'ar-

ticulació amb ell dels C. C. Cal tenir en compte, demés, que també hauria retocat aquesta obra menor, de la qual des del moment de la tercera edició del *Furioso* ja una part esdevenia inútil, tot allò que l'autor n'aprofità en l'esmentada tercera edició del poema.

La Rossi tracta després del caràcter dels C. C., en relació amb el *Furioso*, de llur caràcter èpic — en aquest sentit solen ésser inferiors a l'obra major—, de la llengua i de l'istil. La unitat d'istil es producte (dit en termes generals) d'un moment d'inspiració, més o menys feliç. Fa veure així mateix influències clàssica i dantesca, allò que ella en diu «agilitat estilística», etc.

Benvinguda sigui aquesta bella i ben estructurada contribució de la Srta. Rossi a la història de les lletres italianes. — R. D'A.

Miscel·lània Prat de la Riba, vol. I. Institut d'Estudis Catalans, Palau de la Generalitat. Barcelona, [1923]. Vol. de 462 pp. amb gravats. 20 ptes.

A diferència de ço que veiem a l'estranger on apareixen cada dia «Mélanges», «Studi», «Festschriften», etc., en honor, generalment d'un savi, tant de poder-se'n fer una llarga bibliografia, no abunden a Catalunya obres d'aquesta mena. Dixant de banda petits homenatges publicats en revistes i algun que altre volum de curtes dimensions i de col·laboració reduidíssima com uns *Elogis* d'En Milà i Fontanals publicats l'any 1912, no recordem cap més precedent, a la nostra terra, que el dels *Escritos Heortásticos*, apareguts un any abans en honor del Mestre Felip Pedrell. Nosaltres ens augurem que la publicació de la *Miscel·lània Prat* iniciï una sèrie d'homenatges que en lo successiu dediquem els catalans als nostres més eminents homes de ciència.

En el cas d'En Prat de la Riba, l'Institut d'Estudis Catalans ha tingut, però, en compte, no sols l'home savi, sinó, tant com això, la més alta representació de la cultura catalana hodierna, a la qual ell donà nou impuls i una organització que ha estat fecunda en resultats. Dintre el pla d'aquesta organització, creà l'Institut, el qual no podia oblidar tampoc el seu insigne fundador i protector munífic. A tot això respon la *Miscel·lània*, en la qual, com a obra particular que és de l'Institut, prenen part únicament els membres de les seves tres seccions i els que en foren col·laboradors més íntims i constants, en vida del primer President de la Mancomunitat de Catalunya.

Aquest primer volum, publicat enguany a l'escaure's el sisè ani-

versari d'En Prat, consta del següent sumari, que donarà idea de la seva alta valor científica : Pere Corominas, *La sobirania de les persones polítiques* (Introducció; Formació històrica del concepte de sobirania; El concepte de sobirania en la moderna escola francesa del dret públic; Les persones polítiques i els camps independents de sobirania; L'Estat, transformacions i crisis; Conclusió). — J. Puig i Cadafalch, *El problema de la transformació de la Catedral del nord importada a Catalunya* (Idea de les estructures gòtiques a Catalunya; Evolució estructural de la catedral gòtica; Les catedrals de Clermont, Limoges i Narbona; La Catedral de Girona; La Catedral de Barcelona; La transcendència del tipus en les catedrals posteriors). — Eduard Fontseré, *Contribució altimètrica de les humitats mitjanes des del port de Barcelona a la muntanya* (Dades preliminars; Despullament de les observacions; Resultats generals). — August Pi Suñer, *Els reflexos tròfics gluceniants*, tema que l'autor, especialista eminent en aquestes matèries, tracta amb gran precisió, bo i suggerint alhora nous problemes. — Lluís Nicolau d'Olwer, *Píndar-Teòcrit. Manuscrit de la Biblioteca de Catalunya.* Procedeix de l'antiga Biblioteca de Pere Anton d'Aragó i comprèn les deu primeres Olímpiques de Píndar i part de l'onzena, i els vuit primers Idil·lis de Teòcrit. Segle XIV. — Pere Barnils, *Comentaris fonètics : Idees i realitats.* Alguns problemes de fonètica experimental. — Llongí Navàs S. J., *Varietat nova d'Ascalaf (Neuròpter) dedicada a En Prat de la Riba.* L'autor és membre corresponent. — Joaquim Ruyra, *L'Educació de la Inventiva* (Els inventors i els tècnics; el Jo sublimal; Hipòtesi Poincareana de la inspiració; Objeccions a la hipòtesi poincareana; Reflexions sobre la nostra hipòtesi; Aspecte metafísic i místic; Aspecte pràctic de la qüestió seguint la hipòtesi poincareana; Aspecte pràctic de la qüestió segons les nostres actuals idees; Continuació de l'anterior; Altres aspectes de la inventiva). — Antoni Griera, *Català «Poll».* Estudi d'aquesta paraula a base de la geografia lingüística). — A. Rubió i Lluch, *La Companyia catalana sota el comandament de Teobald de Cepoy (Campanyes de Macedònia i de Tessàlia) 1307-1310* (Teobald de Cepoy i la Companyia catalana; Carles de Valois, la Companyia catalana i Rocafort; El setge de Tessalònica; Els catalans i el Mont Athos; Els catalans en la Tessàlia). — Louis Gauchat, *Leben und Sprache.* L'autor d'aquest estudi filològic, professor de Zurich, és membre corresponent. — Miquel Costa i Llobera, prev., *Himne de l'Epifania (Cathem. XII). Traducció de Prudenci.* El malaguanyat poeta mallorquí era també membre corresponent. — Ramon d'Alós, *De la marmessoria d'Arnau*

de Vilanova. Publicació d'un document inèdit de València, de 1318. — Ferran de Sagarra, *Assassinat de D. Antoni de Fluvià i de Torrelles, i homicidis, robatoris i saqueig del castell i terme de Palautordera (episodi de l'any 1640)*, amb un *Apèndix de Documents*. — J. Massó Torrents, *La cançó provençal en la literatura catalana* (Poemes amb citacions de trobadors; Les obres dels trobadors en els cançoners catalans; Influència directe dels trobadors en obres de prosa i en vers no col·lectives; Conclusió. Els trobadors més divulgats de Catalunya).

El volum va encapçalat amb un retrat, en fototípia, d'En Prat, i conté nombroses il·lustracions. Dificultats de diversos ordres n'han impedit la publicació fins enguany. Fem vots perquè hom pugui llegir el segon ben aviat. — R.

HAEBLER, Konrad, *Geschichte des spanischen Frühdruckes in Stammbäumen*. — Leipzig, Hiersemann, 1923. — 446 pp. amb 489 il·lustracions.

En aquests temps de privacions i angúnies per a la ciència alemanya, ha vingut a sorprendre'ns aquesta obra, monumentalment presentada i il·lustrada, mostra admirable de la puixança de la casa editora. L'autor corona les seves lluminoses i persistents investigacions en el camp de la tipografia ibèrica quatrecentista, amb aquest llibre que es proposa ser una història dels incunables peninsulars presentada en la forma rigorosa d'una taula genealògica. Les dades disperses i isolades que proporcionen els pocs llibres conservats de la nostra impremta primitiva, apareixen ara coordinades, i elles juntament amb l'estudi comparatiu dels tipus d'impremta, donen base a l'autor per presentar en forma viva i orgànica, la sequedat quasi inexpressiva de la bibliografia.

El primer que a casa nostra va intentar una exposició sistemàtica de la història dels orígens de la tipografia peninsular, va ser En Salvador Sanpere i Miquel en la seva *Historia de la Introducción de la Imprenta en la Corona de Aragón* (Barcelona, 1909). I encara que aquella construcció pecava de fantàstica i poc consistent, és de justícia recordar-la, ja que no es pot negar que sota la seva enfarfegada exposició, hi havia un cert flaire del camí per on podia venir la solució del problema.

El Dr. Haebler disposa d'una experiència en el camp dels incunables i d'una informació bibliogràfica úniques potser avui en el món. L'estudi analític que ha fet dels tipus quatrecentistes, per

a poder compondre el seu magne *Typenrepertorium*, li permet de caracteritzar amb gran seguretat el material usat per cada estampador, establint relacions de parentiu i dependència entre ells. El seu mètode no es pot dir, doncs, que, com ocorria al precipitat Sanpere i Miquel, sigui mancat de precisió científica. Si peca d'alguna cosa, al meu entendre, és de donar massa importància a la semblança dels tipus, negligint en canvi, de vegades, allò que podríem anomenar els *imponderables* de la història de la cultura, les secretes influències político-lingüístiques. Per això, les famílies d'impressors que resulten millor estructurades, són aquelles en les quals el material documental dels arxius permet de controlar les conclusions de l'examen tipogràfic. Quan aquest és l'única guia, es pot arribar fàcilment a resultats tan desconcertants com l'atribució a la imprenta sevillana d'un Granollachs català (p. 389) o a la saragossana de la versió en la mateixa llengua de l'*Ars moriendi* (pp. 281 i 299).

El mètode aplicat en aquest llibre pel Dr. Haebler, pot resultar engendrador de confusions, si no es tenen dues coses en compte (i consti que en senyalar-les no tinc el candor de pensar que descobreixo res) : primera, que les caixes d'impressió no és absolutament indispensable que haguessin estat patrimoni d'un sol taller, i que, per tant, les coincidències tipogràfiques no poden ser elles soles decisives; segona, que no s'ha de donar excessiva significació a les solucions de continuïtat en l'activitat d'un impressor, perquè poden ser sols aparents i degudes a la pèrdua de llibres.

Als problemes que aquestes dificultats deixen encara en peu, s'han d'afegir-ne d'altres, a la solució dels quals contribueix en grau extraordinari l'estudi que m'ocupa, però que encara no es pot donar per definitivament aclarits. Em refereixo a escatir la diferent intervenció que en la publicació d'un llibre tenien els noms que apareixen en el colofó : és a dir, a la distinció entre el llibreter (editor o soci capitalista, diríem avui) i el pròpiament estampador (soci industrial o tan sols obrer llogat per a executar un treball). Perquè es poden donar tres casos, almenys : l'editor que s'imprimeix ell mateix els llibres; l'editor que s'associa amb un impressor, i, finalment, l'editor que paga els serveis d'un tècnic en la tipografia. Els colofons, al meu entendre, sovint no distingeixen clarament aquests ordres d'activitat, ni es pot sempre interpretar literalment la frase *fou estampat*. Recordi's el cas freqüent dels homes de lletres i preveres que figuren com impressors : p. ex., En L. Palmart, batxiller de la Universitat de París, En Pere Posa, el Dr. Miquel Albert o En G. Lluís d'Arinyó. El mateix podríem observar dels mercaders

com els Vizlant, Hans Rix, Jaume de Vila, Mateu Vendrell, Pere Miquel, etc. Penso que en les taules genealògiques s'haurien tingut de distingir els tipògrafs d'ofici dels directors mercantils de l'empresa.

No es pot negar, però, que ara, gràcies a les investigacions del Dr. Haebler, tenim una idea bastant precisa de la història de la nostra impremta, i sols tenint en compte el curt espai de què podem disposar renuncio a traduir la ullada general que, resumint-la, dou el llibre. Són unes pàgines d'una seguretat crítica admirables, i encara que hom discrepi en alguns punts fragmentaris i de detall, és difícil de regatejar l'adhesió a la manera com l'autor interpreta el conjunt. La impremta entra a la Península per la ciutat de València i són mercaders alemanys els que fan servir els primers estampadors; de les investigacions del Dr. Schulte resulta que els primers impressors coneguts de València, Saragossa i Barcelona estaven més o menys en relació amb la gran companyia mercantil de Ravensburg, dita aquí dels Humpis o dels Alemanys. Els primers *tècnics* d'aquell país arriben venint d'Itàlia, i usant al principi caixes de lletra romana, la qual han de substituir ben aviat per la gòtica. Però fins els primers tipus gòtics usats a Espanya són també de derivació italiana. La vida de les primeres impremtes és migrada i sol desenrotllar-se en condicions de gran estretor econòmica. Segons Haebler, hi degué contribuir la competència italiana primer i després la francesa (Lió i Tolosa). És, en efecte, ben significatiu que les premses espanyoles no produeixen *corpus* de dret civil o canònic i que les edicions d'autors clàssics són raríssimes. Tret dels llibres litúrgics, pot dir-se que la majoria de les obres estampades a la Península tenien interès local. Cap a 1488 sols hi havia vuit tallers en funcionament, però en l'última desena del segle van millorant les circumstàncies i veiem enfortir-se algunes empreses que perduren, amb vigoria notable, fins ben entrat el segle XVI (recordem les de Rosenbach, a Barcelona, Lope de la Roca i son successor Jofre a València, Pau Hurus i Jordi Coci a Saragossa, Arnau Guillem de Brocar primer a Navarra i en el segle XVI a Alcalà, etc.).

La història de la tipografia ibèrica quatrecentista l'exposa l'autor mitjançant nou arbres genealògics. Cinc d'ells es refereixen a impressors establerts en terres de llengua catalana i que visqueren sovint en mútua relació. Confesso que no sempre, però, veig prou clara la dependència entre els tallers que Haebler hi acobla. Els desconcertants canvis de tipus que és freqüent observar en una mateixa oficina, les ha d'explicar acudint a conjectures que no sempre convencen, amb tot i l'habilitat de l'autor per a establir-les. Al-

guna vegada, em sembla que pequen d'artificioses, per exemple en agrupar Joan de Salzburg, Hurus, Botel i Palmart en la colla dels *mestres e altres* que havien de treballar a València per a En Jaume Vizlant. La hipòtesi d'En Haebler és enginyosa, però no és indispensable i s'hi podrien fer algunes reserves, entre altres el poc temps que va des de la mort d'en Vizlant (juliol de 1475) a la terminació del *Perottus* de Barcelona (14 desembre del mateix any). En canvi, la dependència de la impremta saragossana de l'Hurus respecte de la barcelonina, em sembla indubtable.

De les genealogies proposades per Haebler, les que presenten major estabilitat són, al meu parer, les que porten els n.s VII, VIII i IX. En canvi, la família V, batejada amb el nom d'*espanyola-nacional* (deixant de costat l'anacronisme), no em convenç gaire. S'hi agrupen tot d'impressors indígenes, fonamentant-se en una relació (poc demostrada al meu entendre) entre els tipus que usaven i la caligrafia espanyola.

Aquest argument no em fa força, i en realitat s'hi barregen tallers ben heterogenis. Què hi fa, per exemple, entre ells, en Calafat de Mallorca? I és que donada l'escassedat dels llibres conservats de la nostra tipografia incunable, és molt difícil de reduir-los tots a un sistema orgànic. Falten masses anelles a la cadena per a intentar reconstruir-la amb prou versemblança i és inevitable que quedin caps per lligar. La Corona d'Aragó, amb la seva major densitat d'impremtes, permet d'establir-hi cert mètode, però fora d'ella, sols el grup alemany de Saragossa i de Burgos i el francès de Valladolid i Pamplona es presten de debó a la sistematització.

Amb tot i aquests inconvenients, inevitables donat l'estat actual del nostre coneixement de la tipografia hispànica quatrecentista, hem d'agrair de debó al Prof. Haebler l'esforç considerable d'aquesta obra. Els comentaris que suggereix són inagotables, i en altre lloc em proposo insistir encara sobre alguns d'ells. D'ara endavant, la tasca de filiar els nous incunables que vagin descobrint-se, esdevindrà molt facilitada, perquè l'extraordinari número d'il·lustracions que porta el llibre, dóna una plasticitat vivíssima a cada procés i permet de controlar-lo fidelment.

Felicitem el savi bibliògraf alemany, el qual, després d'un treball de més de trenta anys, ha aconseguit metoditzar en forma quasi definitiva la història dels orígens de la impremta espanyola. — J. R.

Imp. de la Casa de Caritat
Montalegre, 5 : Barcelona

ASSAIG DE GEOGRAFIA HUMANA DE LA MUNTANYA

RAOUL BLANCHARD
Prof. de Geografia a la Universitat de Grenoble

ASSAIG DE GEOGRAFIA HUMANA DE LA MUNTANYA

Apuntaments de les lliçons professades en els Cursos Monogràfics d'Alts Estudis de la Mancomunitat de Catalunya, durant la primavera de l'any passat

TRADUCCIÓ I NOTES DE
PAU VILA

BARCELONA
1923

IMPREMTA DE LA CASA DE CARITAT : MONTALEGRE, 5 : BARCELONA

AVANT PROPOS

Mon ami, M. le professeur Vila, a bien voulu me demander de publier ce modeste cours que j'ai donné à Barcelone en mai 1922. C'est un grand honneur qu'il me fait, et dont je le remercie de grand cœur.

Je prie les personnes qui le liront de ne pas porter sur ces quelques pages un jugement trop sévère. Il s'agit ici non d'une œuvre définitive, mais d'un cours, c'est à dire, de reflexion et de suggestion. J'ai surtout voulu poser des problèmes, bien plutôt que je n'ai essayé de les résoudre.

En l'interprétant de cette façon, il se peut, comme Mr. Vila me l'affirme, que ce petit travail puisse être utile aux catalans. La Catalogne posséde des montagnes fiéres et variées : elles couvrent les trois parties de son sol. Les catalans qui s'intéréssent à la géographie de leur pays trouveront donc peut être, dans ces chapitres, des indications susceptibles de les guider dans leur recherches. Je le souhaite bien vivement. Ce serait pour moi une grande satisfaction que de contribuer aux progrès de la connaissance géographique d'un pays si beau, où j'ai été si bien accueilli et auquel je reste fraternellement attaché.

RAOUL BLANCHARD

EL COM I EL PER QUÈ D'AQUESTA TRADUCCIÓ

Sincerament vaig creure que les notes de què es serví el Prof. Blanchard, pel seu Curset Monogràfic, calia que fossin publicades com una aportació als corrents moderns de la Geografia en el món i com un toc d'atenció a Catalunya vers els nous estudis geogràfics.

L'autor, de primer antuvi, hi féu resistència, perquè es tractava d'un assaig; però aquest esbós té, avui per avui, la valor d'ésser únic, i conté, ço que val més encara, un ric cabal d'estímuls i de suggestions, els quals mèrits, per si sols, el fan mereixedor d'ésser publicat, bo i esperant que Déu doni vida i delit al Prof. Blanchard per seguir i acabar la tasca que s'ha emprès de donar una Geografia Humana de la Muntanya.

És, doncs, la nostra publicació l'inici d'una Geografia dels «quadres naturals» a través del món, que obre nous camps als estudis geogràfics moderns, fins ara circumscrits solament a conjunts purament «regionals».

A Catalunya una Geografia de la Muntanya ens ha d'interessar com a cosa pròpia, perquè si bé altres tipus de «quadres naturals» són representats en la nostra terra — planes, costes i riberes — som principalment un país de muntanyes, o com digué d'una manera senzilla i gràfica un autor del segle passat, «Tot Catalunya és Pireneu».*

* * *

Per aquestes raons posàrem mans a aquesta traducció.

Les notes que per cada lliçó s'havia redactat el Prof. Blanchard, naturalment esquemàtiques, amb l'ajut dels apuntaments

* BERTRAN Y SOLER, *Itinerario descriptivo de Cataluña*, 1847.

presos pels nostres alumnes dels Estudis Normals — col·laboració que els regraciem — les vertírem, però donant-los forma, tractant que sempre quedessin precises i clares les idees de l'autor.

A mesura que en el curs de les vuit sessions, en el seu bell parlar, el professor desgranava els exemples, aquests ens en suggerien d'altres ben nostrats, i és per raó d'aquesta suggestió que hem anat intercalant fets demostratius, recollits per Catalunya, posant-los en tipus de lletra més reduït, per tal que la nostra aportació quedi modesta com és.

Demés, per situar millor molts exemples que assenyala l'autor o per referències que fa, hem posat notes i aclaracions al peu de cada plana corresponent.

I ara, per acabar, desitgem al llegidor, que tant de bo trobi en aquest treball, que amb tant de gust ens hem emprès, l'esperonament necessari que l'emmeni a ésser un col·laborador decidit de la futura Geografia nova de Catalunya, que vol dir també ésser un contribuent a la Geografia Moderna del Món.

PAU VILA

LA GEOGRAFIA HUMANA DE LA MUNTANYA

És una tasca ardida parlar de Geografia humana de les muntanyes, per la varietat que aquestes presenten. Hom pot assenyalar-hi varietats d'*altitud*, de *forma* (muntanyes-planells, muntanyes-cadenes, muntanyes-blocs o muntanyes-serres), de *latitud*, i per conseqüent de *clima* (la qual cosa ens dóna muntanyes polars, fredes, temperades, mediterrànies, tropicals, desèrtiques o equatorials, que ofereixen en llurs vessants associacions vegetals i zones de vegetació ben diferents).

L'home, davant aquesta varietat de condicions, ben distintes les unes de les altres, s'hi adapta, i d'aquesta adaptació sorgeixen tota la diversitat d'aspectes i manifestacions superficials de vida humana sobre les vessants, amb llur matisos i transicions que compliquen enormement aquesta mena de novells estudis. Per això intentarem només que un assaig de Geografia humana de les muntanyes.

L'AGRICULTURA A MUNTANYA

La vida rural a muntanya comprèn manifestacions variades, les quals es troben tan estretament lligades entre si, que hom no pot dissociar-les, com no sigui artificialment per la comoditat de l'exposició. Així, els treballs d'agricultura, és a dir, el treball de la terra, i els de la ramaderia o vida pastoral, com també l'explotació forestal, es troben tan relacionats, que no hi ha manera de fer-ne una delimitació neta.

Començarem a parlar de l'agricultura, però, afirmant, tot seguit, que molt rarament es presenta del tot independent de la cria de bestiar.

Dit això, presentarem successivament : les plantes conreades a muntanya, els procediments de conreu, i, per aquests dos aspectes, tractarem de deduir el gènere de vida que en resulta. Cal dir que aquest estudi serà fet en tot moment tenint en compte que el que passa a la muntanya es troba en oposició al que succeeix a la terra baixa.

LES PLANTES DE CONREU

Res no és menys específicament muntanyenc que l'enumeració dels vegetals que l'home conrea a les terres altes. Fent excepció de certes plantes de la regió equatorial, necessitades de promedis de temperatura elevats i d'una igualtat tèrmica persistent, hom pot dir que totes les plantes del món es poden donar bé a muntanya. Així arribem a aquesta primera constatació, que sorprendrà molta de gent : a muntanya es conreen les mateixes plantes que al pla.

La diferència que hi ha és que els resultats dels conreus

d'una mateixa espècie vegetal reïxen diferentment a les terres altes o a les terres baixes. Però aquesta diferenciació que es mostra en les collites, no sempre es mostra a favor d'una o altra configuració fisiogràfica, perquè tantost un conreu va millor al pla, tantost un altre va millor a la muntanya. Hom pot dir que els avantatges són per al pla quan aquest reuneix condicions de sòl i de clima favorables a la vegetació. És el cas dels països temperats freds. Blat, sègol, ordi, civada, creixen a muntanya, per exemple als Alps i als Pireneus, com al pla i el mateix passa amb la patata, el cànem, el lli, etc. Però aquests conreus hi van menys bé. Podem dir que no hi ha un sol conreu de muntanya que doni millors resultats que a la terra baixa.

I això que podem observar a la nostra terra, passa també a les regions de clima calent i humit. Els conreus a les vessants de l'Himalaia són sempre d'una fertilitat menys satisfactòria que la de les mateixes plantes a la plana indo-gangètica, malgrat ésser aproximadament de condicions naturals idèntiques. A l'Indo-Xina l'arròs de muntanya és molt inferior a l'arròs del pla, i el mateix s'esdevé a Java, Filipines i Xina.

Però quan, a causa de la sequedat, les condicions físiques del pla són poc favorables a la vegetació (no parlem, naturalment, de les regions polars, les quals deixem fora de compte), en aquest cas l'avantatge passa als conreus de muntanya. En els deserts, les muntanyes figuren entre els rars indrets on els conreus són possibles, i a voltes sense irrigació : per exemple, al Sahara hi ha conreus al Tibesti[1] i al Hoggar.[2] Dins la taca desèrtica de l'Amèrica del nord, en les riberes del Colorado, els indis conreaven la terra de 2,000 m. en amunt, solament.

El mateix cas es dóna en les regions estepàries. El massiu abissini ens en ofereix el tipus, amb els bells conreus que dominen l'estepa desèrtica de Danaquil[3] o el Jemen[4] que té al davant. Igual cas se'ns presenta sobre el planell estepari de l'Est africà,

1. Muntanyes del Sahara, que arriben a 2,700 m.
2. Massiu muntanyós en el mateix desert, que probablement arriba a 2,200 m.
3. Al N. d'Abissínia.
4. Al sud-oest de l'Aràbia.

on cada muntanya (Kenia, Kilimandjaro) és com un oasi esplèndidament conreat. El mateix passa a l'Argentina i Xile en les vessants de l'Andes.

En fi, aquest fenomen es produeix en els països mediterranis. Així a l'Àfrica menor, la muntanya és, per excel·lència, el país dels millors conreus (fent abstracció d'alguns casos excepcionals), per exemple, el Rif i les Cabilies,[1] i també ho és en el Taurus[2] i en el seu primer contrafort, i en el Zagros.[3] Cal dir, en veritat, que en aquests casos de vora el Mediterrani és probable que l'abundor de conreus muntanyencs sia deguda a què la muntanya ha fet de refugi com a conseqüència d'invasions històriques, i això hagi fomentat el treball de les terres altes.

Per totes aquestes raons, a aquesta primera qüestió : què és el que hom conrea a muntanya?, podem respondre : Tot el que hom conrea al pla, però d'una faisó diferent. Així, el conreu a muntanya val menys quan l'agricultura del pla és afavorida per un clima humit, i és millor quan la plana és sotmesa a un clima sec.

Aquestes són, és clar, característiques molt generals. Les formes de conreu ens aportaran trets més particulars.

LES MANERES DE CONREU

Entre els nombrosos problemes que posa aquest estudi, farem esment dels que es refereixen a l'emplaçament, a la preparació del terreny i als procediments de conreu.

L'emplaçament. — La qüestió es posa així : Quins són, a muntanya, els emplaçaments més favorables a l'agricultura? Hom podria respondre : Això depèn de les muntanyes i de la mena de conreus. Per tant, en aquest aspecte encara és possible d'establir una diferenciació de conjunt entre les muntanyes de regions seques i les de regions humides.

A les muntanyes de clima humit hom busca pels conreus

1. Comarca muntanyosa del nord d'Argèlia.
2. Serralada mediterrània de la Turquia.
3. Serralada persa que enfronta amb la Mesopotàmia.

les vessants més seques. A les muntanyes dels països temperats-freds, si per exemple la pluja cau per igual sobre les dues vessants, la que sia exposada als raigs solars serà molt més seca que l'altra, i és en aquest cantó, el *solell*, on, preferentment, es faran els conreus.

En els països dels *monsons* és el costat oposat al vent humit que l'home conrea amb preferència. Així mateix, en les regions dels alissis, a les Antilles, per exemple, els conreus s'instal·len, en primer lloc, a redós del vent i no de cara al vent.

Al contrari, en les pendents de les muntanyes de països secs, els conreus són instal·lats del cantó dels vents plujosos. És el cas de l'Iran, on les terres conreades es troben, a muntanya, sobre els seus flancs exteriors; és el cas del Jemen, on aquestes terres es troben a la major altura possible, per recollir el màxim d'humitat, i el mateix passa en el Kenia, en el Kilimandjaro i en totes les muntanyes altes de l'Àfrica oriental.

Sembla, doncs, que són aquestes les soles regles que hom pot donar per l'emplaçament.

Altrament, hi ha la variació dels sembrats segons la naturalesa de les muntanyes. Per exemple : sempre que la irrigació és necessària, les terres de conreu no poden estar allunyades de les fonts, dels llits dels rius o dels canals. Quan la possibilitat de gelades és a témer, els camps són instal·lats sobre les vessants, per evitar la inversió de temperatures. I, per fi, també les facilitats d'accés hi juguen un gran paper.

La preparació del terreny. — Amb la preparació del terreny hi trobem característiques més pròpies de la muntanya. El tret especialment muntanyenc, és que, en la majoria de casos, el terreny ofereix una forta pendent. Car si a muntanya sols fossin conreats els indrets plans, la utilització del terreny fóra rara.

L'arranjament de les vessants per poder establir-hi els conreus, exigeix, molt sovint, una tasca considerable. L'objectiu d'aquest treball consisteix a suprimir la pendent, descomposant-la i substituint-la per una sèrie de graons més o menys horitzontals. La necessitat d'aquest treball és tant més forta com més considerable sia la pendent o com major sia el risc que

la violència de les pluges pugui endur-se'n les terres cap a la part baixa de les vessants. Així, els marges de pedra esglaonats, establerts sobre els flancs de les muntanyes, són una de les característiques principals de l'agricultura en les muntanyes mediterrànies, perquè ofereixen pendents violentes, per ésser muntanyes joves i que tenen d'aguantar pluges rares però fortes.

El mateix fenomen es produeix en les muntanyes del Jemen, pel conreu del cafè, per exemple. I també en el país dels monsons, pel conreu de l'arròs a muntanya, a causa de la necessitat d'estancar l'aigua en els arrosserars : per això bon nombre de muntanyes del Japó estan transformades en immenses escalinates.

La nostra terra, generalment muntanyosa, té les vessants de les serralades i dels turons ben aprofitades en feixes. Com que és mediterrània, sofreix pluges bastant fortes i no gaire repetides, la qual cosa fa que els marges s'ensorrin i que les terres de les feixes puguin escórrer-se; i, no obstant, és admirable el ben mantinguts que hom veu sempre els marges — «espones» en diuen en alguns indrets de Lleida —, i és perquè el pagès, tan bon punt la feina precisa de la sembra o de la collita li deixa lleure, refà amb mà mestra la paret de pedra seca que les aigües li hagin malmès, i que li aguanta la terra que li dóna el pa, la qual altrament s'escorreria avall.

Cada temporada agrícola porta en si el posar de nou la terra a punt, l'apariament dels marges i tornar a pujar la terra que s'ha escorregut. En els Alps francesos, aquesta operació presideix totes les altres : es realitza així que es fonen les neus. Això constitueix per la vida rural muntanyenca una necessitat de treball extraordinari, excepcional, que contribueix a donar a aquesta manera de viure, un caràcter de rudesa.

El mateix treball d'apariament cal fer pels camins que porten als camps, ben tost escorxats per les aigües, i que convé conservar degudament sense parar.

Els procediments. — El mateix caràcter de rudesa, de treball intens, es troba en els procediments de conreu a muntanya. D'això, encara és la pendent que n'és responsable. Els treballs, naturalment, no es poden realitzar tan bé sobre una pendent com sobre un pla. Fins i tot quan la vessant és arranjada for-

mant un seguit de trossos plans, aquests són, generalment, massa reduïts per poder-hi treballar com caldria i circular-hi fàcilment. Els conreus de muntanya, no admeten, per tant, els instruments agrícoles moderns. I quan hom troba instruments que poden ésser-hi emprats, hi ha tan poc gruix de terra sobre la roca, que calen estres lleugers, arades fines, i, sovint, la llaurada doblement milenària es fa insubstituïble.

En fi : molt freqüentment per conreus acurats s'ha de fer el treball a mà. És amb l'aixada que són treballades la major part de muntanyes mediterrànies. I per manca d'espai i sobra de pendent, en molts indrets, és l'home mateix el que ha de transportar-hi, a l'esquena, els adobs, i, de la mateixa manera, n'ha de treure els fruits.

L'agricultura de les muntanyes ens apareix així com un conreu de treball dur i pesat.

Per altra part, els procediments muntanyencs de l'art del pagès són elementals i endarrerits, sobretot en aquelles regions en les quals els conreus del pla estan ben desenrotllats, és a dir, en els climes humits. En els països secs, essent la muntanya quasi l'única zona agrícola, els procediments són comparativament menys rerassagats; però, altrament, les dificultats pel transport dels fems i dels productes i les molèsties pròpies de la pendent són un *handicap* si es comparen amb els avantatges del pla.

Resulta, també, que el clima destorba considerablement el conreu : en les regions tropicals humides per masses pluges, com a l'Assam (nord de l'Índia) i a l'Arakan (Indo-Xina) o sobre els primers aiguavessos de l'Himalaia; i en els països temperats, a les fortes altituds, per massa neu. En aquestes terres, restant la muntanya inexplotable durant una estació que dura prop de sis mesos, resulta que les plantes conreades no tenen temps de seguir tot el seu cicle vegetatiu, i en aquest cas és necessari més d'un any per arribar a la collita. Exemple : en més d'un centenar de municipis dels Alps francesos triguen els cereals tretze mesos a madurar, i mentre uns sembren, altres comencen a segar els camps de l'any passat, la qual cosa fa que la pràctica del *goret* sia forçosa en aqueixes alçades.

En alguns dels nostres pobles de les valls pirenenques, per collir sègol cal emprar el mateix procediment sembrant-lo un any per l'altre. Per la mateixa raó deixen els camps a *goret* — *terra bareta*, en diuen a la Vall d'Aran — deixant-los reposar un any per sembrar-los el següent. Recordem, com a cas concret, haver-ho observat a Tahull (del municipi de Barruera, a l'alt Pallars), en camps que es troben entre 1,500 i 1,800 m. d'altitud.

Afegirem, de passada, que el descans de la terra, o sia el deixar els camps a goret, és el procediment primitiu per no exhaurir les terres quan no són adobades suficientment. Per això l'hem trobat emprat en terres baixes, com a la subcomarca de les Garrigues. Si bé en les terres altes el goretar els camps ve forçat pel clima.

El nomadisme. — En fi, la manera d'explotar la terra a causa de les diferències d'altitud, emmena forçosament, a desplaçaments sovintejats de la gent que la treballa, constituint una mena de nomadisme.

Les diverses alçades en les vessants d'una muntanya porten, naturalment, diferències de clima. La primavera regna ja a la vall, mentre que l'hivern geu encara a les altures. És més : tres estacions poden coexistir fàcilment sobre la mateixa vessant.

D'aquí ve que puguin ésser conreades plantes ben diferents dins un espai bastant restringit; i encara més : que un mateix tipus vegetal realitzi els estadis del seu cicle vital en mesos molt separats, de baix a dalt de muntanya. Els conreadors, doncs, han de traslladar-se successivament d'una a altra altitud, pujant a mesura que l'estiu s'acosta, i davallant amb l'hivern; i si la distància, en relació a les cases on la gent passa l'hivern, és considerable, es veuen obligats a sojornar en altres habitacions durant els seus desplaçaments segons les estacions.

Però aquest desplaçament esdevé complex quan en el transcurs de l'estiu o de la tardor cal davallar freqüentment pels treballs agrícoles a les terres de la vall. Així succeeix a la Tarentaise,* on els pagesos, que passen l'hivern a mitja-costa, baixen primer a podar la vinya, després pugen a treballar les terres on han passat l'hivern, van a fer altre tant més amunt, a

* Vall savoiana dels Alps francesos.

CONSTRUCCIÓ I DECORACIÓ
GRANS TALLERS MECÀNICS DE FUSTERIA
FÀBRICA DE PARQUETS
DE

Bastús, Queraltó i C.ª

Proveïdors del material escolar de
l'Escola Superior de Bells Oficis.

Santa Elena, n.º 6
Telèfon n.º 284

BARCELONA

CORAL GERMANS

DECORACIÓ I MOBILARI PER A ESCOLES

Casa especial, amb fórmula patentada n.º 59,752
per a la construcció de

PISSARRES

portàtils i a les parets

St. Domènec del Call, 12 BARCELONA

Demanin-se Catàlegs

BANCA ARNÚS

Successora d'Evarist Arnús

Fundada en 1846

Societat anònima : : Capital : 10.000,000 de pessetes

CASA MATRIU — **Passatge del Rellotge**

CASA CENTRAL — **Plaça de Catalunya, 22**

BARCELONA

Compra i venda a l'acte de tota mena de valors de contractació corrent i també de bitllets i monedes estrangeres. ▪ Negociació de cupons i títols amortitzats. ▪ Obertura de comptes corrents a la vista i a termini fixe en moneda nacional i estrangera amb abonaments d'interessos. ▪ Dipòsits de valors en custòdia. ▪ Girs, Transferències telegràfiques i Cartes de Crèdit. ▪ Emissions per compte de corporacions i empreses industrials. ▪ Informacions financieres, gerència de capitals. ▪ Cambra cuirassada amb compartiments de lloguer.

La BANCA ARNÚS és concessionària per Espanya i Portugal dels

CHEQUES DE VOYAGE DE LA BANQUE DE FRANCE

Emesos per l'Office Français de Tourisme

Direcció telegràfica i telefònica : BANCARNÚS

Apartat de Correus 425

EDITORIAL POLÍGLOTA

GRAN ASSORTIMENT

EN LLIBRES CATALANS

P[illegible] 8 — BARCELONA

Imprenta de la Casa Provincial de Caritat : Montalegre, 5 : Barcelona