

sitats del nacionalisme que la imagina i construeix, sinó també als temps històrics. I aquesta és, segurament, la grandesa de la proposta nacional que continua sent molt més permanent del que molts es pensaven anys enrere. □

## Boulez entre nosaltres (i ja era hora)

*Guillem Calaforra*

*Per voluntat i per atzar.*

*Entrevistes amb Célestin Deliège*

Pierre Boulez

Traducció de Vicent Minguet

184 pp., 2014, Barcelona, Riurau Editors

Imaginem que li preguntem, al lector d'aquesta recensió, si coneix algú que hagi llegit algun llibre de Pierre Boulez. Posem-nos en la tessitura més optimista, i imaginem que coneix una persona que va llegir fa temps *Puntos de referencia* –una mena d'antologia en castellà dels tres volums de *Points de repère*–, o potser *Pensar la música hoy*. Aquesta persona serà, amb un 90% (?) de probabilitats, un músic professional en actiu. En algun altre cas molt excepcional, o bé es tractarà d'una persona de cultura universitària (un professor d'estètica?) o bé haurà llegit algun llibre de Boulez en francès. La immensa, descoratjadora-

ment immensa majoria dels melòmans de casa nostra no ha llegit cap llibre de Boulez, ni en castellà, ni en francès, ni en cap altre idioma. Buscar les causes d'aquest fet ens podria portar a molts temes connectats, i el més rellevant no és, al meu parer, el fet que Boulez sigui un compositor de música *clàssica contemporània*.

Llíria presumeix des de fa anys de ser «la ciutat de la música», com moltes altres ciutats i pobles: fa ben pocs anys que un polític local pretenia aconseguir el mateix títol honorífic per a València. Precisament per a València! Permeteu-me, benvolgut lector, que expliqui una anècdota personal. Vaig estar present en el primer concert (crec que va ser el primer) que va fer Pierre Boulez a València, ciutat de la música. La televisió regional, aquesta que ara ens volen fer creure que era un referent nacional, va informar *magníficament* sobre aquell fet, tot descobrint als seus espectadors el secret més ben guardat d'aquell músic, i la seva característica fonamental: que dirigeix sense batuta. A mesura que avançava el concert, Boulez, un dels músics més grans de tot el segle XX, un dels millors directors del món, es va quedar amb dues dotzenes d'oïdors i la magnífica música de Schönberg; al final del concert vam passar deu minuts aplaudint un escenari buit, per la banda dels músics i per totes les altres bandes. L'any següent, Boulez va tornar, i un telèfon mòbil sonà per degollar a sang freda els silencis i *pianíssim* de la *Segona cantata* de Webern; l'Ensemble Intercontemporain, mentre demostrava ser el millor conjunt instrumental del seu estil arreu del món mundial, observava de cua d'ull la rècua d'abonats abandonadors que se n'anaven ostentosa-ment del Palau de la Música. Les portes, que normalment no fan soroll, aquell dia

semblava que marcaven el compàs com un metrònom desballestat. Al seu camerino, el gran músic francès expressava rotundament la seva ferma intenció de no visitar València, ciutat de la música, mai més.

Si esmento aquestes anècdotes és perquè les trobo absolutament pertinents per a entendre en quin context cultural, o més aviat *incultural*, ha aparegut *Per voluntat i per atzar. Entrevistes amb Célestin Deliège*, el primer llibre de Pierre Boulez que es publica en català. Produïm massivament instrumentistes que van a parar a les orquestres de mig planeta, però aquest país tan musical i tan avantguardista ha tardat cinquanta anys –des de *Penser la musique aujourd'hui*– a traduir un llibre d'aquest autor. I això que sovint es diu que la cultura que ens ha fet tradicionalment de referència ha estat la francesa. No sé en què.

Célestin Deliège (1922-2010) va ser un dels darrers representants del modernisme musical de la postguerra europea, un home d'una intel·ligència excepcional, que mai no va defugir l'enfrontament polèmic i que ens va llegar un dels llibres més rics i extraordinaris de la musicologia del segle XX, el monumental *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM* (2003). Qui hagi manejat aquella *biblia* de la música contemporània deu saber que Deliège sembla haver tingut en el seu cervell la totalitat de la música culta occidental posterior a 1945, i no precisament d'una manera freda i acadèmica, sinó crítica i compromesa. Doncs bé, Deliège va entrevistar Pierre Boulez als estudis de la BBC a Londres, i a Baden-Baden, l'agost de 1972, i com a resultat d'aquelles converses va aparèixer, tres anys més tard, el volum *Par volonté et par hasard. Entretien avec Célestin Deliège*. El títol és sorprenent, un compromís ben incòmode

per als traductors –de fet, els anglòfons el van despatxar sumaríssimament eliminant-ne la primera part, mentre que els italians es van atrevir amb *Per volontà e per caso*. El traductor d'aquest llibre al català ha pres amb valentia aquesta mateixa opció, perquè al capdavant l'original és igualment misteriós i intrigant per al lector de llengua francesa.

Deliège, que l'any 1972 coneixia de memòria totes les obres de Boulez que circulaven i els textos publicats pel compositor, era un dels interlocutors ideals per a aquestes entrevistes. Es percep de seguida que no hi ha ací preguntes estúpides, ni comentaris balders, ni intervencions desinformades. A una ment aguda, ràpida i lúcida com la de Boulez no li corresponia un entrevistador per sota d'aquest nivell, perquè els resultats haurien estat mediocres i irrelevants –compareu-hi, per exemple, les entrevistes publicades pels diaris espanyols durant els darrers vint anys, i així es veurà millor el que vull dir. Deliège completa, matisa, discuteix i qüestiona les intervencions de Boulez i, sobretot, reïx a donar un ordre vagament cronològic a la conversa, però alhora sense retallar les digressions de tota mena que apareixen durant les converses. Per això el llibre, una vegada acabat de llegir, fa l'efecte d'una mena de balanç provisional (amb data de 1972, insisteixo) travessat per múltiples temes de reflexió: com si fos un assaig oral empeltat d'autobiografia, un caràcter híbrid que afegeix un altre atractiu al text.

Atesa la identitat dels interlocutors, no hauria de sorprendre que el to de les converses es trobi radicalment allunyat de la xerrameca que solem associar als discursos sobre música clàssica, especialment quan vénen dels anomenats «crítics». *Per voluntat i per atzar* no és un llibre tècnic, ni un seguit de divagacions «estètiques» o «crítiques»,

ni tampoc un llibre de divulgació, sinó un conjunt de reflexions d'altíssim nivell intel·lectual que, amb la cura amb què les va editar Delière, s'aproximen bastant al gènere assagístic. No es tracta només d'una qüestió de gèneres o de formes, sinó també de continguts i, diguem-ho clarament, de coneixement de la matèria. En aquest aspecte, Boulez i Delière són puntes de llança de la cultura musical europea contemporània. Boulez, a més, lluny de ser *només* un gran compositor és una personalitat d'una formació enciclopèdica abassegadora, que inclou la literatura, les arts visuals, la filosofia –per no dir res, naturalment, de la matemàtica–, etcètera. El seu intel·lecte no té res a veure amb l'especialització dispersiva, i el lector d'aquestes converses ha de preparar-se per a un esforç que implica, com a premissa incondicional, la integració de sabers i una curiositat quasi universal.

Delière deixa les cartes a la vista des del primer moment: «l'objecte d'aquest diàleg és la vostra obra» (p. 24). De fet, però, l'ordre cronològic fa ací d'excusa formal per a introduir un deversall de temes que no es redueix, ni de bon tros, al catàleg d'obres del compositor. Alguns, per la intensitat amb què els tracten o perquè apareixen en més d'una ocasió, s'han de considerar especialment importants. Tractant-se d'un autor d'avantguarda no era difícil de suposar que una de les qüestions estrella havia de ser la seva visió del passat i de la presumpta vigència d'aquest en l'art. La relació conflictiva amb el passat és una vella i coneguda característica de Boulez, que alternativament havia defensat i atacat autors com Schönberg i Stravinski. Caldrà recordar que fa mig segle va arribar a dir en un moment de calorada verbal que calia rebentar (*blow up*) els teatres d'òpera –cosa

que va fer que uns funcionaris de policia suïssos ben ignorants el mantinguessin retintut a Basilea el desembre de 2001, sota sospites de terrorisme... Però és el mateix músic que ha dirigit i enregistrat obres de Händel, Mozart, Beethoven, Berlioz, Wagner, Dukas, Bruckner... per no dir res de Mahler i bona cosa de compositors actius durant el segle XX. Aquesta aparent contradicció es resol d'una manera dialèctica, per descomptat: el passat ens serveix com a pressupòsit per a entendre el present, però cal evitar tant l'anacronisme (crear art actual amb pressupòsits estètics cancel·lats) com la ficció historicista (pretendre la comprensió del passat des de les seves pròpies coordenades estètiques). L'historicisme, que a principis dels anys setanta encara no era hegemònic, el tractarà Boulez més endavant, tot i que ací no s'està de dir que «les temptatives de recuperació no tenen gens d'interès per al futur» (p. 42); «la nostàlgia m'interessa cada vegada menys» (p. 44). Per contra, l'anacronisme sí que apareix tractat molt explícitament en aquestes converses –cal recordar que Stravinski feia ben poc que havia mort. I precisament Stravinski li serveix com a exemple del que troba rebutjable, és a dir, d'aquesta pretensió necròfila de ressuscitar maneres d'escriure descontextualitzades, emprades només per satisfer el gust burgès o per por de mirar la realitat a la cara i continuar a l'avantguarda. El neoclassicisme, aquest estil que quan no és conservador és directament reaccionari, li mereix paraules mesurades però severes en *Per voluntat i per atzar –vi nou en bots vells*: «[...] tant el neoclassicisme de Stravinski com el de Schönberg no són més que el resultat d'aquesta descoberta del museu en el segle XIX», diu amb un sarcasme educadament dissimulat... (p. 52).

Unes crítiques emparentades, per cert, amb les que dedica a l'exotisme. En efecte, Boulez no va perdonar mai al seu mestre Messiaen en aquella passió d'empeltar la rítmica de l'Índia en la música clàssica europea, un retret que apareix en alguns moments d'aquest llibre. Aquell provocador *dictum* boulezian segons el qual «cal destruir tot l'art del passat» és desmentit tothora no sols pels actes del director d'orquestra, sinó també durant les converses amb Deliège. El respecte amb què parla de Bach, Wagner, Mahler o Webern, posem per cas, deixa entreveure que, en la seva opinió, la posició d'autors com aquests en la història de l'avanç del llenguatge musical justifica fins a cert punt l'atenció que la indústria continua prestant-los. Però fins a cert punt, només: «Tornar a qüestionar les coses, fer taula rasa amb l'herència i recomençar a partir de zero per a veure com es podia reconstituir l'escriptura a partir d'un fenomen que havia destruït la invenció individual», diu sobre el seu «dubte cartesà» en referència a *Structures* (p. 80). Les diatribes contra la història, fins i tot quan són moderades i plenes de seny, arriben a fer pensar en el Nietzsche de la *Segona consideració intempestiva*:

[...] la història omple el [...] pensament [de molts compositors], esdevé una mena de càrrega que arrossegueu perquè no se n'han pogut desfer. Penso que entrem en una nova era –en qualsevol cas jo hi entro, en sóc ben conscient– en què la càrrega de la història ja no hi comptarà més. [...] Per a mi, el fenomen de l'herència ja no és important. (p. 162)

Però la seva relació amb el present no és més plàcida. Músics i melòmans coneixen les seves crítiques contra l'atzar («Perso-

nalment no he estat mai un gran amic de l'atzar. Penso que l'atzar no hi aporta gran cosa com a tal. [...] L'atzar, com a tal, no té gens ni mica d'interès» [pp. 113, 116]), contra l'anestèsica i l'academicisme formalista, crítiques que tot sovint va disparar contra companys seus de generació i que retrobem en aquestes converses amb Deliège. Però resulta difícil de dir què és més punyent, els atacs de Boulez o els seus silencis; així, per exemple, no cal que busqueu en aquest ni en altres llibres referències a Grisey, a Murail o a Dutilleux. Diu més coses sobre Rameau que sobre ells! No és cap secret que Boulez, etern *enfant terrible* de l'avantguarda, acusat mil vegades de dirigisme estalinista, mai no ha tingut miraments a l'hora de fer enemics. Però caldria recordar també que, ben lluny de la condescendència amb si mateix, tot sovint ha actuat com a dissident de la seva pròpia obra, amb un extens historial de reelaboracions, versions, ampliacions, retocs i, per descomptat, bona cosa d'obres descartades, no publicades o retirades de la circulació. No és sadisme, doncs, sinó rigor i coherència portats a les últimes conseqüències. Deliège no deixa passar l'ocasió de traure el tema a pasturar, és clar. Boulez no es revisa a si mateix amb l'obsessió neuròtica que caracteritzava Bruckner, certament, però així i tot en aquest aspecte se separa molt del que són els costums dels seus contemporanis de professió.

El fet d'emprar termes com ara *proliferació* per a explicar aquests retorns insatisfets a les seves pròpies obres obliga a posar damunt la taula més qüestions. El text d'aquest llibre es complica –també per al músic– quan Boulez descriu les seves pròpies obres... en els seus propis termes. En ocasions, el que diu és tan críptic que

sona terriblement *francès* («La peça [*sc. Le Soleil des eaux*] fou literalment concebuda com una antífona entre dues coses existents i les seves possibilitats de confluència» [pp. 67-68]). Però fixem la nostra atenció, per un moment i com a exemple, en el terme *proliferació*. Què és això? Què prolifera en el pas d'una versió a una altra, o d'una obra original a una altra de derivada? La millor manera d'entendre-ho és veure el film d'Andy Sommer *Sur incises. Une leçon avec Pierre Boulez* (2000). Hi veiem com *Incises* (1994, 1995, 2001) es converteix en *Sur incises* (1996-1998) per mitjà de l'amplificació de cadascun dels gestos; aquests, que en l'obra originària per a piano sol estan condensats, en la derivada s'inflen, generen ressonàncies i ecos entre els nou instruments (3 pianos, 3 arpes i 3 percussions), «colonitzen» temps, prenen cos i circulen per l'espai físic de l'escenari. Un teòric tradicional, dels d'abans de les avantguardes, hauria dit algun despropòsit de l'estil d'això: *a la melodia se li afegeixen notes ornamentals...* El problema és que ací no hi ha «melodia», sinó discurs en estat pur, i que res no és ornament perquè no hi ha un centre i una perifèria, sinó que en aquest discurs tot és centre o tot és perifèria, segons com es miri. «Eixamplar el material», en diu Boulez (p. 45). Mentre no té la impressió d'haver exhaurit tot el que li demana una obra, aquesta continua sent per a ell «una llavor», tal com diu en el documental de Sommer, el germen d'un organisme que encara ha de desplegar-se en el temps i fins i tot en l'espai.

[...] altres obres estan encara en procés de fabricació perquè, per a mi, la proliferació és el que importa. Fins que les idees no han exhaurit cada possibilitat de proliferació,

resten en la meua memòria, i no m'en puc desfer fins que aquesta proliferació s'esgota per complet. És probablement una actitud purament personal. [...] l'autor té una necessitat de claredat i d'evidència, les quals donaran a l'obra una profunditat. Però, abans, esdevé més obscura. La primera aproximació de l'obra, la primera versió, és una temptativa clara, però sense evidència suficient. Per a trobar-hi l'evidència es treballa més profundament, però en un determinat moment aquesta recerca esdevé una barrera per a la comprensió directa. (pp. 70-71)

Hi ha coses a què tornem per fixar-nos el nostre horitzó en relació amb nosaltres mateixos, per veure on som. (p. 73)

Aquesta manera de treballar no té res a veure amb la llegenda urbana del Boulez rígid i glacial: de fet, la desmenteix de ple. Una de les raons per les quals va abandonar aviat el serialisme va ser, precisament, perquè la fatalitat d'aquella tècnica era desembocar en un academicisme àrid i sense contingut, en una mena d'escolàstica inflexible i exempta d'expressió i de comunicació: el mateix academicisme que després criticaria en Schönberg. És a dir, tot just el contrari de la natura de Boulez, que va percebre l'excés d'ordre com una forma de caos: «el desordre equival a un excés d'ordre, i l'excés d'ordre es reverteix en desordre» (p. 81). I, en efecte, les ultraelaborades obres emblemàtiques d'aquella època, com el *Marteau* o *Kontra-Punkte*, també avui produeixen en l'oient una paradoxal sensació de desordre. I el desordre no és coherent amb la idea d'elaboració artística —el sentit és un efecte de control identificable, incompatible amb la pura arbitrarietat. «Mentre l'expressió està continguda, detinguda, paralitzada per

una tècnica inflexible i autoreferent, l'obra no és satisfactòria» (p. 85). Expressió, comunicació i flexibilitat són conceptes que els recitadors de tòpics no solen relacionar amb Boulez, i que apareixen explícitament al llarg de les converses amb Delième. Fins i tot *intuïció!*

[...] sempre he estat conscient de la necessitat de comunicació essencial que hi ha en la música. [...] penso, cada vegada més, que les consideracions tècniques estan en funció de l'expressió que hi vull donar, i no només d'una recerca metòdica. [...] La intuïció hi fa un paper més gran del que generalment creiem. [...] en el codi musical, tal com el coneixem en l'actualitat, sempre hi ha un empelt d'irracional sobre el racional (pp. 85, 87, 92)

Qualsevol que hagi escoltat les interpretacions de Boulez, en disc o en directe, sap que això és compatible i coherent amb l'objectivitat de l'interpret, que no pel fet d'evitar les efusions sentimentals és «fred» ni «inexpressiu». En diverses ocasions, i en aquest llibre també, Boulez ha recordat que la seva faceta de director d'orquestra va ser el resultat de l'ambició de guanyar nous públics per a la música contemporània, interpretada amb garanties de qualitat i en condicions que asseguressin la connexió amb el públic. Abans d'ell no sols és que s'oferia poca música contemporània, sinó que també s'oferia malament. Casos com els de Hermann Scherchen i Hans Rosbaud eren excepcionals. I Boulez, que en eixir del conservatori havia estudiat amb Messiaen, Leibowitz i Vaurabourg, es va haver d'ensenyar a si mateix a manejar l'orquestra: primer, al Théâtre Marigny amb la Compagnie Renaud-Barrault, i

més tard amb la societat de concerts del Domaine Musical, que ell mateix va fundar: «[...] per necessitat, perquè si escrius obres i vols que s'interpretin, ho has de poder fer d'una manera independent. No pots comptar sempre amb les mateixes dues o tres persones indispensables» (p. 101). Primer de tot calia ensenyar-se a dirigir i difondre les obres de la Segona Escola de Viena, i fins i tot d'altres d'anteriors, perquè «Si t'han vist treballar amb altres músiques, en què tot el món sap que no fas trampes, la gent, no tan sols el públic, sinó els músics, tenen un sentiment de confiança» (p. 103). Així, d'aquesta manera més *valenciana* que *cartesiana*, és com es va construir a si mateix aquest gran director d'orquestra: de manera autogestionària, al marge de les institucions acadèmiques.

Un autodidactisme reeixit i talentós que explica, en bona part, el discutible optimisme amb què Boulez es mira el món del treball en la música. L'experimentació, l'ensenyament i la invenció han d'anar junts, ens diu, si volem una avantguarda musical que avanci tant com avancen les ciències. Però és conscient, també, que la falta de seguretat laboral impedeix que els professionals puguin assumir tots els riscos que això implica. El resultat és la falta de reciclatge, l'estancament, la falta de continuïtat, la rutina i, en última instància, el conservadorisme. Davant això ell no té l'obligació de donar solucions concretes, només faltaria, però els seus *desiderata* ens sonen inevitablement massa ingenus per a un revolucionari com ell: «[...] si es pogués preservar aquesta seguretat econòmica i social alhora que es possibilita una renovació, una variació fins a cert punt, del professorat, hauríem trobat la solució ideal. [...] Però sense tenir una solució ideal, així i

tot, hom pot intentar acostar-s'hi [...]. Sí, és cert, però no és dir gaire.

Al capdavant, ell jutja des de la seva posició, com és natural, i passant per alt que no tothom es pot inventar a si mateix amb la mateixa rapidesa i la mateixa independència amb què ell ho va fer. Resulta sorprenent, en aquest aspecte, la seva idea de com convé que siguin les relacions entre l'aprenent i els seus mestres: «siguin quins siguin els estudis que un fa –però, especialment, els musicals–, cal acabar-los ràpidament. D'un professor es poden aprendre poques coses» (p. 55). Més encara: «La formació, un cop atès un cert nivell, resulta estèril. [...] L'espai de sis mesos és suficient per a aprendre tot allò que es pot aprendre d'algú, i seria, fins i tot, un procés lent: de vegades amb una setmana hi basta» (p. 57). Hi ha, en aquestes paraules, una projecció de si mateix? En qualsevol cas, no hi ha dubte que aquestes no són les coordenades mentals d'un professor de conservatori, precisament. Això explica, d'altra banda, el procediment que podem veure en els abundants vídeos de classes magistrals boulezianes: anar directe al gra, mostrar el problema i la solució d'un sol cop d'ull, ser sintètic i transparent, i sobretot no ser mai intervencionista ni «controlador» i deixar que la gent aprengui.

De fet, el títol enigmàtic de *Per voluntat i per atzar* prové d'un parell de passatges –també una mica críptics– en què Boulez es refereix a les modalitats i conseqüències de l'aprenentatge autodidacte. I això ens retorna, com per tancar el cercle, a les conflictives i nietzschianes relacions de Boulez amb la història, perquè per a ell l'autodidacte «per atzar» està ancorat al passat, mentre que l'autodidacte «per voluntat» deixa anar, feliç, el llast de la història. Amb les seves pròpies paraules:

M'agraden els «autodidactes per voluntat», això és, els qui tenen la voluntat de posar fi als models que els precedeixen. Però el que jo anomeno «autodidactes per atzar», la gent que ignora les coses, no m'interessen en absolut, perquè mai no s'arriben a desprendre dels seus predecessors. (p. 87)

Quan volem evitar la història, la ignorem perquè no l'hem coneguda mai: hi ha molts autodidactes, però autodidactes per atzar. El que jo desitjaria ara és que tothom fos autodidacte per voluntat. (p. 162)

I ara il·luminem aquestes declaracions amb un altre dels seus moments més característics:

Crec que una civilització que mostra una tendència a conservar és una civilització que s'afebleix, perquè té por d'avançar i atribueix més importància a la seva memòria que no pas al seu futur. Les civilitzacions fortes i en plena expansió són civilitzacions sense memòria, és a dir, que rebutgen, obliden el passat. Se senten tan fortes per a destruir, perquè saben que poden reemplaçar. La nostra civilització musical [...] mostra un excés de memòria. (p. 53)

Hi ha molts més temes interessants en aquestes converses: els referents de Boulez (Messiaen, la lectura «generacional» de Webern, Berg, etc.), la seva localització geocultural («música francesa», «música centreeuropea», la universal banalitat de fer-lo «hereu de Debussy i Ravel»), una visió personal i molt crítica de la història de la música, la seva tempestuosa relació amb la música de Schönberg, l'IRCAM, una concepció flexible del temps i de la pulsació (s'equivocava Celibidache!), l'escriptura

atemàtica *versus* l'escriptura temàtica, i un llarg etcètera. Sí, és cert, la breu incursió d'aquestes pàgines en els temes boulezians de *Per voluntat i per atzar* no fa justícia al llibre, que és molt més complex i més ric, però almenys serveix com a aperitiu perquè el lector vegi que, efectivament, som davant d'un producte insòlit a casa nostra i d'una qualitat excepcional. És insòlit, no sols perquè els llibres sobre música contemporània en català són unicorns de color rosa, sinó també perquè aquest en concret ha aparegut en la nostra llengua *sense estar traduït abans al castellà* –un magistral cop d'efecte de l'editor, Jaume Ortola. I és d'una qualitat excepcional perquè la cura i la minuciositat amb què ha estat preparada aquesta edició no es troba, en cap llengua peninsular, ni tan sols en els llibres sobre música que publiquen les editorials potents, amb traduccions mal fetes, paratextos paupèrrims, etc. (Alerta: no en són culpables els traductors, que al capdavall no tenen més remei que acceptar tots els encàrrecs, sinó els editors, que no tenen el més mínim respecte per la matèria ni pel seu propi producte.) Ací, en canvi, el traductor és el musicòleg Vicent Minguet, doctor per la Universitat de València, un dels nostres músics més internacionals, format al Klangforum Wien, a la Schola Cantorum de Basilea, a l'Ensemble Modern de Frankfurt, un professional que va treballar amb Stockhausen: una garantia. He llegit alguna recensió que tracta amb tèbia displicència la introducció i els apèndixs (catàleg d'obres, bibliografia) de

Minguet, i que en la seva condescendent aprovació demostra fins a quin punt no hi ha cap ofici –ni tan sols el sanguinari ofici d'escriptor, que diria Pla– en què els professionals siguin tan propensos al menyspreu injustificable i als atacs mutus com el de músic. Tot és de gran qualitat en aquest embolcall del llibre de Boulez, des de la introducció, sintètica i exacta, fins a la llista d'obres (amb data, instrumentació, durada, lloc i any d'estrena i editorial) i la bibliografia, exhaustiva en el moment de la publicació.

I ara només falta imaginar quina serà la fortuna comercial d'aquest llibre, que inaugura la col·lecció «En Clau de So» de Riurau Editors. Podem suposar, sense por a errar el tret, que el tiratge ha estat breu, posem-hi tres-cents exemplars, per dir alguna cosa. Doncs bé: ¿creieu vós, amable lector que heu arribat fins ací, que entre conservatoris, escoles de música, professors de secundària i un parell de milers d'abonats als pomposos «palaus de la música», liquidaran les existències de *Per voluntat i per atzar*? ¿En parlaran –i en termes justos, a més– els suplementes literaris de les publicacions periòdiques en català? O potser les nostres «ciutats de la música» continuaran exercint la felicitat ignorància activa, i el llibre s'eslluirà en caixes de cartó sense obrir, i haurà servit per a inaugurar i clausurar alhora l'única col·lecció editorial valenta i ben parida sobre música culta en català? Tinc la meua hipòtesi, però millor me la guardo. □