

“Le compositeur se fait voyant écarquillé
d’une vérité aveugle qui le dépasse.”

A.T. 8 avril 1992.

Les mutations théoriques et esthétiques de la pensée musicale dans la seconde moitié du siècle à travers les écrits des compositeurs modernes des années 50.

1950 Une confluence historique extraordinaire.

Les années 50 sont placées sous le sceau d’une confluence de recherches théoriques et esthétiques extraordinaires.

Nombre de textes, écrits et articles émanant d’esthétiques et de techniques musicales différentes tentent de faire le point sur la période précédente, et sont publiés en l’espace de moins de dix ans. Ces textes, lorsqu’il s’agit de la tendance sérielle, s’attachent à dégager de nouveaux développements enrichissements de conceptions de l’écriture, par l’analyse ou par l’interprétation des voies d’explorations laissées en friche par les compositeurs modernes précédents, comme prioritairement les trois viennois mais Stravinsky, Varèse et Debussy également. Les autres textes, lorsqu’il s’agit de bâtir les bases d’un nouveau système de supplantation radicale des conceptions modernistes historiques de l’écriture, se rapprochent nécessairement d’un effort de théorisation technique et esthétique plus poussé, à la mesure des ambitions de ces systèmes.

Entre la conception musicale directement inspirée par des oeuvres comme cela est le cas de Bériot, de Boulez et le refus d’accepter la nature des oeuvres et des systèmes auxquels elles font référence afin d’en proposer d’autres plus performants, comme Xénakis ou Schaeffer par exemple, se joue la question paradoxale du champ de la recherche théorique au XX^{ème} siècle. Il existe aussi des attitudes intermédiaires, balançant entre un état immédiat des recherches modernes les plus avancées et le besoin de les explorer, de les développer et de les fixer en une nouvelle forme, c’est le projet musical de Stockhausen qui s’inscrit dans une généalogie webernienne récente, ou c’est Ligeti réfutant la dimension d’une écriture musicale sérielle.

Si l’écriture a été autant bouleversée par les mutations introduites dans le langage sur le plan de la forme comme de la syntaxe musicales, aucun traité, faisant le point sur une période aussi courte soit-elle, n’émerge. En revanche, les textes conçus comme relevés de trajectoires d’écritures accomplies dans les oeuvres, abondent. Enfin, autre caractéristique, les textes écrits durant cette période d’effervescence abordent des questions musicologiques historiques, et des questions pratiques d’attitude, de psychologie créatrice musicales face à de nouveaux enjeux, pour lesquels l’analyse d’une histoire immédiate et des conceptions structurelles que l’on pourrait en déduire ne s’avèrerait pas suffisante.

L’évolution de la notion de textes théoriques dans les années 70-90 toutes tendances confondues. Avec le temps, ramené à une courte période historique celle des années 50-60, le champ de la réflexion technique et esthétique chez les compositeurs nés dans les années 20, tenant de la modernité de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, se dissout de manière pragmatique dans les oeuvres et se mue en une évolution fonctionnelle à l’intérieur du champ stylistique de l’écriture. Il n’y a guère que les textes écrits par Boulez dans le cadre des cours du Collège de France qui apportent en pointillé une interrogation sur la trajectoire de son oeuvre propre, de ses aspects techniques, des influences comme du contexte historique qui ont contribué à la façonner. Il faut attendre les années 70 avec l’émergence du mouvement spectral pour voir ressurgir des écrits liés à des questions esthétiques et techniques. Ces écrits précèdent les quelques bilans qu’effectueront à leur tour les jeunes générations de compositeurs se resituant dans le sillage de la modernité et dans une entreprise de manipulation de formes de l’écriture sérielle et postsérielle. Leurs écrits, articles, plutôt bilans de circonstances personnels que compréhension de lignes de forces techniques

collectives, feront davantage le point sur leurs postulats techniques et esthétiques immédiats qu'ils ne se proposeront d'analyser, de relever en profondeur les tendances, évolutions et développements laissés par les oeuvres sérielles et postsérielles précédentes. Leur parcours de création étant à priori considéré comme une valeur en soi dans une époque postmoderne qui les place comme personnalités actives d'une création en mouvement, même si leurs oeuvres, qui ne sont pas en état de se situer au niveau de la technique de leur prédécesseurs et s'ils sont par ailleurs limités par les contraintes de style, se proposaient de relever ultérieurement le défi d'une évolution des techniques et de l'esthétique, de façon optimiste, utopie collective naïve qui culmine avec l'Ircam, à l'opposé de desseins artistiques fondés sur un sens des initiatives et de responsabilité individuelle aiguë face à l'histoire.

Présentation du plan.

I) 1) Les types de textes écrits dans les années 50-60 par les compositeurs d'inspiration sérielle. Première vague. Deuxième vague.

2) L'opposition aux recherches d'inspiration sérielle. Une alternative au sérialisme, la crise du sérialisme, Ligeti, Xénakis.

II) Un univers musical éclaté, fruit des recherches des années 50-60. La grande éclipse de textes de vision historique de l'écriture musicale. Vers l'émergence du mouvement spectral.

(Texte fondateur de Grisey.)

Consolidation du postsérialisme.

(Textes de Ferneyhough, Nunès.)

III) Des univers musicaux confrontés à l'épreuve des faits. Le système spectral entre consolidation de ses acquis et formes de prolifération.

(Textes de Murail.)

L'écriture sérielle et postsérielle entre conservation, prolifération exploitation et dégradation de ses postulats.

(Textes récents de Ferneyhough.)

IV) Conclusion.

Les textes écrits dans les années 50 ont pour but de faire le point sur les nouvelles recherches et les points de passage du système sériel.

Les textes de nature théorique abordent tous la question de modèles techniques et esthétiques de portée historique, de modèles porteurs d'une modernité absolue. Dans le cas de l'écriture sérielle, ils développent une vision critique de l'histoire. Dans ces perspectives on trouve des textes de nature musicologique, des textes liés aux changements de la notion d'attitude compositionnelle en musique. Il s'en dégage pêle-mêle la recherche d'ancêtres de la modernité avec Debussy, Stravinsky et les trois viennois. La question des différentes facettes de l'écriture musicale, laissée par l'école de Vienne, propre à une définition d'une notion historique de la modernité dans les années 50, est posée avec une critique des oeuvres de Berg, de Schoenberg mais une appréciation poussée de celles de Webern.

Des textes sur le sérialisme webernien en font le point de passage obligé d'une nouvelle grammaire, *(Boulez, Stockhausen et Bérrio, Barraqué).*

La recherche est là que ce soit celle de modèles adaptés à l'écriture de la musique au-delà des formes présentes de l'histoire musicale au XX^{ème} siècle (Barraqué, Boulez) ou celle de modèles autonomes, nouvelles données de la réalisation musicale qui entraîne un glissement des enjeux de la réflexion théorique en faveur de la réalité des nécessités de composition et inventions de systèmes d'écriture personnels. Cet aspect englobe également les tendances qui s'opposent à une vision

sérielle de l'écriture musicale. Les oeuvres deviennent finalement le champ prioritaire.

Tous les textes et écrits ont en commun l'intention de se constituer dans un but utilitaire, à côté de l'activité de création. Ils fonctionnent comme des relevés imparfaits de l'énergie et de la capacité d'invention investie dans les oeuvres.

En revanche, on ne trouve ni la recherche d'une analyse de formes antérieures de l'écriture musicale comme stimulant, dégagé des contingences d'applications directes et pragmatiques des formes d'une écriture propre exclusivement au XXème siècle, ni celle d'une analyse des formes de la modernité musicale comme stimulant en deçà d'une application pragmatique directe et immédiate au service de l'écriture. Cet aspect domine aujourd'hui encore et entrave certainement tout travail musicologique d'envergure devant s'effectuer sur la période écoulée.

Eléments de développement.

I) Les types de textes écrits dans les années 50-60 par les compositeurs d'inspiration sérielle.

1) Les textes liés à la tendance sérielle.

Première vague.

a) La recherche d'une attitude générale jusqu'aux formes nouvelles d'un métier.

La question d'un métier propre à une intelligence nouvelle du fait sonore, dans son acceptation la plus large, mobilise l'esprit des compositeurs dans la recherche de but et de moyens adaptés à l'invention. Les mutations introduites dans le langage musical imposent la nécessité de reconsidérer l'attitude face au matériau afin d'établir de nouveaux mécanismes de création. Chez Boulez la question de l'analyse et de l'angle pratique de l'analyse des oeuvres définit une notion de métier préalable et immédiate, à côté d'un travail d'évaluation, d'invention et de manipulation des différentes formes possibles d'un matériau. Sa conception est exposée dans "*Auprès au loin*" 1954 dans "*Relevés d'apprentis*" (p. 187). Dans "Penser la musique aujourd'hui" (p.11) in "*Considérations générales*", il évoque l'idée d'une analyse créatrice orientée dans le sens des préoccupations du compositeur face à l'oeuvre musicale. Pour Stockhausen l'article "*Situation de l'artisanat*" sous-titré "*Critères de la musique ponctuelle*" 1952, signe une manière d'envisager l'attitude et les formes de la composition. Bériot, dans "*Aspects d'un artisanat formel*" 1956, moins théorique et technique que Stockhausen et Boulez, s'interroge à travers le peu de textes écrits sur les nouvelles conditions de la création. Il précise, affine dans "*Méditations sur un cheval de douze sons*" 1968, une définition de l'analyse relevant du champ large de multiples forces esthétiques techniques historiques de création ne se bornant pas à la réalisation d'un système, comme ensemble de fonctions limitées mais puisant ses motivations et sa raison d'être dans une généalogie formelle historique complexe qui rattache l'acte de création à un quotient esthétique qui ne tient pas à la seule mise en jeu arbitraire de techniques. (*Pointer la critique de Boulez.*) Jean Barraqué dans "*Des goûts et des couleurs*" s'attache à la recherche de la définition d'une attitude créatrice équilibrée, en tenant compte des données de la modernité nouveautés sur le plan formel, sans se restreindre à la seule dimension de l'avant-garde. En même temps le texte de Boulez "*Probabilités critiques du compositeur*" de 1954 pose la question d'un "*comment de l'attitude à la fois éthique, esthétique technique et historique du compositeur*", risquant la comparaison avec Baudelaire.

b) L'importance d'une nouvelle approche de la notion historique en musique.

Les fondements de la composition s'avérant bouleversés avec l'abandon du système tonal, les compositeurs de la génération des années 20 sont donc amenés à revisiter la notion d'histoire de la musique d'abord sous l'angle pratique de l'école de Vienne, puis sous celui des multiples formes

d'écriture du XX^{ème} siècle l'ayant précédée avec Debussy, Stravinsky, Bartok et même Bach, les oeuvres du Moyen Age, Varèse, afin d'y puiser les ressources nécessaires à l'élaboration d'une intelligence musicale et d'une généalogie de la modernité du XX^{ème} siècle.

Les textes écrits vont de l'article musicologique sur la période écoulée à l'analyse d'oeuvres précédentes techniquement cardinales: de la critique de l'écriture dodécaphonique de Berg et Schoenberg par Boulez, aux limites et réussites de l'écriture sérielle webernienne par Boulez également, à l'analyse de caractéristiques techniques d'écriture rattachées à d'autres compositeurs et périodes historiques, avec des analyses de Stravinsky par Boulez, l'analyse d'aspects harmoniques rythmiques du Moyen Age à la période contemporaine par Barraqué. Un article entendant établir les marques d'une nouvelle conscience historique d'une modernité dont les critères d'écriture ne seraient pas absolus est "*Eventuellement*" de Boulez in "*Relevés d'apprentis*" 1952 (p.149). Par la suite Boulez confirmera son attachement à une investigation de type analytique, sur le potentiel des oeuvres du XX^{ème} siècle, récentes ou non, à l'intérieur et en deçà de leur situation historique et fera des exposés, qui iront en se raréfiant, sur quelques unes des facettes des possibilités techniques d'un matériau musical. Néanmoins les oeuvres absorbent à elles seules la réalité de la question technique et musicale. "*Penser la musique*" en est l'illustration, de ses exercices désincarnés à des exemples d'oeuvres. "*Tendances de la musique récente*", publié en 1957, tente de faire un bilan historique général des différentes formes de l'héritage d'une modernité du début du XX^{ème} siècle.

c) De la technique à l'écriture. Webern comme "*point de repère technique*". De Webern à de nouvelles applications. La recherche de la définition d'une nouvelle attitude de nature technique face au matériau, vers la réalité de plus en plus autonome des oeuvres.

Webern est bien sûr le premier des compositeurs à figurer en tête de liste des préoccupations des compositeurs modernes des années 50. Stockhausen est le compositeur par excellence qui se fixe, structurellement et formellement sur l'héritage webernien. (Cf "*Situation de l'artisanat*" et "*Klavierstück I critères de la musique ponctuelle*"). Si pour Boulez, Webern représente le point de repère permettant de situer sa personnalité et d'établir également les bases d'une grammaire, il est en revanche amené à critiquer certains traits hérités issus et développés de l'écriture webernienne, notamment dans l'article "*Recherches maintenant*" publié en 1954 dans "*Relevés d'apprentis*" (page 29). Pour Bériot, l'importance l'apport de Webern aux dimensions nouvelles de l'écriture sont rapidement mentionnés dans "*Aspects d'un artisanat formel*" (page 17).

La recherche de la définition technique d'une nouvelle attitude musicale se manifeste et constitue la seule tentative d'approche de définition théorique notoire du système sériel. Mais elle va se limiter à une simple qualification de la nature des propriétés et spécificités d'ordre général. Dans le cas de "*Penser la musique aujourd'hui*" elle figure en préambule du premier chapitre traitant de technique, intitulé "*Technique musicale*" (Page 35). Chez Stockhausen et plus encore chez Bériot elle ponctue ou traverse les différents textes comme "*Situation de l'artisanat*" (page 11 deuxième paragraphe et dernier, page 12 dernier paragraphe). Bériot évoque la corrélation entre matériau et forme et les pouvoirs unifiants du système sériel dans "*Forme*" 1961 (page 38).

d) Le glissement de textes de nature esthétique et théorique vers les réalités de composition propres aux oeuvres. Des textes relevés de techniques à des textes témoins de l'évolution d'une stratégie compositionnelle.

En définitive, tous les textes écrits, s'ils visent à dégager les tendances les plus actuelles des formes de recherche et de création, exposent et confirment, par leur intelligence de la situation présente de la trajectoire d'un créateur, les nombreux parcours, choix stylistiques, esthétiques et techniques individuels des divers compositeurs plus qu'ils ne consolident la recherche. "*Propositions*" de 1948 de Boulez s'attache à définir quelques unes des composantes principales appelées à jouer un rôle majeur dans l'écriture, la polyphonie et son lien avec la notion de rythme.

(Exemple "Sonatine", "Sonate n°2 pour piano").

Un autre écrit important, "Eventuellement" publié en 1952, fait le point sur quelques aspects de la technique musicale, il suit l'article le "Système mis à nu" 1951 portant sur les "Structures pour deux pianos" et "Polyphonie croisée", et aborde une écriture du sérialisme généralisé, alors que "Rythme et développement" 1954, de Jean Barraqué explore les nouvelles facettes emblématiques du rythme et de la polyphonie du Moyen Age jusqu'à "Polyphonie croisée" de Boulez. Bériot, peu prolixe dans ses commentaires, expose quelques unes de ses motivations de composition les plus récentes avec l'oeuvre "Alleluia" dans "Aspects d'un artisanat formel" 1956. Les textes théoriques de Stockhausen se rapportant au parcours de création se succèdent rapidement, traitant des aspects très importants qui illustrent de façon cardinale les points de développement les plus caractéristiques de son écriture avec toute une réflexion sur le temps musical, la durée le rythme dans "Comment passe le temps" 1956, "Musique dans l'espace" 1958, et "Momentform" "Kontakte" "Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'oeuvre et moment", 1960.

(Expliquer l'importance de ces textes pour Nunès.)

Deuxième vague.

La recherche d'une nouvelle approche de codification des formes de l'invention et la manipulation du langage sériel jusqu'à leur dissolution.

Des textes de circonstance adaptés à la réalité stylistique de leurs auteurs, voire à une réalité théorique. (PLMA).

L'ouvrage qui tente de rassembler par sa concision l'ensemble des recherches effectuées en musique d'inspiration sérielle est "Penser la musique aujourd'hui" (PLMA) de Pierre Boulez. Il s'agit de la seule tentative historique de formalisation des acquis et de la multitude des aspects sériels des 20 dernières années. Il signe également la grande éclipse de textes de nature théorique faisant le point sur une technique de portée universelle et aux applications nombreuses de la seconde moitié du XXème siècle.

(Anecdote: absence de liens entre oeuvres et technique. Influence sur les compositeurs.)

Vers une évolution.

Confrontés d'une part au problème de l'invention technique, du quotient esthétique, d'autre part à l'aspect moral de la conscience que peut avoir cette période particulière de sa propre modernité face à une généalogie historique, les compositeurs essaient de définir leur position sur le plan du potentiel technique, esthétique, ce qui constituerait le côté moderne de référence historique et technique d'une époque et de ses réalités et en outre le potentiel artistique historiquement durable permanent des oeuvres écrites. (Boulez, fort enthousiasme face à la période à vivre musicalement, séquence transitoire. Double intérêt technique-haut niveau de réalisation technique face à des dimensions formelles formantes du langage musical et capacité à projeter de nouvelles dimensions d'accomplissements techniques relevant de nouveaux degrés d'invention et d'inventivité en musique. ce qui crée un "Potentiel" enclos dans un chef-d'oeuvre, au sens large "esthétique" et technique(PLMA). Pour Barraqué et Bériot la relation entre la position donnée d'un moment précis de l'histoire et le rattachement de celle-ci à une généalogie historique esthétique et technique d'où elle tire non abstraitement artificiellement sa raison d'être et de devenir, oblige le compositeur , comme chez Boulez, à prendre la mesure des réalités et nécessités de développement techniques de cette période, de les assumer. Parler de l'opposition larvée entre Boulez et Bériot notamment sur le plan de la référence historique.

2) Les textes opposés au sérialisme.

Opposés aux recherches d'inspiration sérielle, on trouve des textes et des écrits axés sur la recherche

d'un système de supplantation de la musique sérielle avec deux critiques aiguës mais non pertinentes du sérialisme avec Ligeti tourné vers des modèles de dépassements des travers de l'écriture sérielle et Xénakis porté sur une nouvelle forme radicale d'organisation du sonore.

a) Une alternative maladroite aux problèmes d'écriture et de perception des langages musicaux contemporains.

D'abord doté d'un fort tempérament créateur et par ailleurs issu d'une formation musicale différente, tardivement confronté au phénomène sériel, Ligeti choisit de suivre un itinéraire de son invention, s'opposant à toute pratique sérielle. Les textes, peu nombreux, écrits par le compositeur s'orientent vers une définition, un soutien de sa conception musicale avant que l'oeuvre elle-même ne se substitue à toute investigation théorique. Les titres de ces textes "*Evolution de la forme*" nommé aussi "*Métamorphose de la forme*" 1960, dans lequel il élabore cinq points de critique de la musique sérielle, "*Nouvelle Notation*" 1965, "*La forme de la musique nouvelle*" 1966, sont éloquentes et parlent par eux-mêmes d'autant qu'ils font suite à des écrits plus tournés comme "*Décision et automatisme dans la structure Ia*" de Pierre Boulez 1957, "*L'harmonie dans la première cantate de Webern*" 1960, "*Aspects du langage musical de Webern*" 1963-1964, qui auraient pour but d'explorer les aspects de l'écriture sérielle ne signent pas les formes d'une intelligence de praticien de l'écriture sérielle mais bien plutôt celle d'une analyse sans énergie ou sens d'invention analytique. (Cf oeuvres "*Artikulation*" (1958). "*Apparitions*" (1959.) "*Atmosphères*" (1961).

b) La crise du sérialisme par Xénakis.

Pour Xénakis, immergé tôt dans le contexte de la modernité musicale à l'inverse de Ligeti, la musique sérielle fait intégralement fausse route. Mû par une énergie créative, il envisage comme possible d'inventer, de constituer, de construire un système musical reposant par les mathématiques, sur des bases de perceptions musicales nouvelles, ouvrant sur un champ nouveau de calcul et de maniement de la matière sonore. C'est avec l'article "*La crise de la musique sérielle*" écrit en 1955 qu'il prend position face aux travaux sériels de ses contemporains alors que "*Métastasis*" écrite en 1954 apparaît comme une des voies alternatives sérieuses à la modernité sérielle. "*Pithoprakta*" suit en 1956. Paraît également "*Théorie des probabilités et composition musicale*" 1956, (parler de l'article sur la crise). Fondateur d'un système aux vues novatrices, Xénakis poursuit ses investigations théoriques avec "*Musiques formelles*" publié en 1963, précédé de "*Trois pôles de condensation*" 1962, produit des oeuvres contemporaines "*Herma*" 1961, "*Eonta*" 1964. "*Musique et architecture*" recoupe des textes techniques, des considérations sur l'esthétique et amorce la philosophie d'une nouvelle esthétique. Une conception philosophique de la musique se dessine avec des écrits comme "*Vers une métamusique*" "*Vers une philosophie de la musique*" 1967-1968. Sa thèse, soutenue en 1976, clôt le champ de ses recherches.

II) Un univers musical éclaté, fruit des développements esthétiques et techniques des années 50-60.

La grande éclipse des voies de recherche et textes théoriques liés à une vision commune des problèmes de l'écriture musicale. Vers l'émergence du mouvement spectral. Consolidation du postsérialisme: les multiples perspectives d'évolution de l'écriture sérielle; vers de nouveaux développements entre modernité et tradition.

La naissance du spectralisme: une profession de foi manifeste rompant avec les usages d'investigations techniques et esthétiques des textes théoriques de la seconde moitié du XXème siècle.

Loin de proposer une alternative à tous les systèmes d'écritures créés inventés ou d'apporter une réponse aux problèmes techniques posés par une conception historique du développement musical

de l'écriture sérielle, le mouvement spectral créé par Grisey, Murail, Levinas, sur la base de réflexions de considérations d'abord esthétiques, ne se situe pas dans le temps, ni négativement en réaction contre le temps de la musique sérielle, mais est bien plutôt une écriture dégagée de toutes les contingences historiques, temporelles et est donc amené par son (a) (in) temporalité à embrasser tous les temps, balayer, canalisant formes et schémas d'invention, jusqu'à la réalisation de l'essence même du musical.

Le texte fondateur du spectralisme est écrit par Gérard Grisey en 1982 lors d'une conférence prononcée à Darmstadt et intitulée "Le devenir des sons." Il débute par cette phrase "Nous sommes des musiciens et notre modèle c'est le son, non la littérature, le son, non les mathématiques, le son, non le théâtre, les arts plastiques, la théorie des quanta, la géologie, l'astrologie ou l'acupuncture".

"Tempus ex Machina" 1988.

"Structuration des timbres dans la musique instrumentale" 1991.

"Spectres et lutins" Conférence à Darmstadt 1982.

"Question de cible" 1989,

de Tristan Murail

La nature de l'écriture spectrale.

III) Des univers musicaux issus des deux grandes tendances postsérielles et spectrales confrontés à l'épreuve des faits.

Le système spectral entre consolidation de ses acquis et formes de prolifération. (Récents textes de Murail.)

Le système sériel et postsériel entre conservation, exploitation prolifération et dégradation de ses postulats.

(Durieux, Nunès, Cohen-Nicolas-Pauset, Ferneyhough.)

IV) Conclusion

L'étude des textes révèle en pointillé le sens de l'intelligence musicale de leurs auteurs, intelligence davantage à l'oeuvre dans leur musique que développée dans leurs écrits. On peut conclure à l'absence d'une théorie, panacée intellectuelle, fixant les codes des formes d'une invention collective de l'écriture musicale, même dans le cadre de systèmes conçus de A à Z sans rattachement à une logique formelle structurelle d'ordre historique. Cela pose bien sûr tout au long du XX ème siècle et notamment à la musicologie et également aux domaines de la composition, la question en raison d'un manque de connaissances théoriques, du mystère d'abord technique des oeuvres, de leur mise en application et ensuite de leur potentiel esthétique. Le chantier auquel on doit s'atteler donc prioritairement, si l'on veut comprendre les mutations introduites dans l'écriture, est celui de l'analyse, l'analyse étant le seul moyen de comprendre d'abord la réalité structurelle des oeuvres ensuite de les situer techniquement esthétiquement pour après les ramener, les comparer avec les différentes formes de manifestation de l'intelligence des compositeurs, textes, analyses, écrits esthétiques, constituant donc les multiples formes, degrés de leur invention.

Sur le plan historique, les textes et écrits théoriques témoignent des mutations nombreuses du champ de la créativité des années 50 en même temps qu'ils révèlent à l'intérieur d'une tendance de création la personnalité de chaque auteur, plus qu'ils ne mettent théoriquement ou pratiquement en lumière le quotient, la racine technique, esthétique, de composition structurelle des oeuvres. Aujourd'hui, aucun texte de compositeur ou de musicologue, faisant le point sur cette période de

création et sur son rayonnement actuel, n'a vu le jour, soit parce que les postulats et la réflexion des compositeurs de la période des années 50 ont encore servi de point de départ, de base d'extension de la réflexion et d'application compositionnelle aux générations suivantes, comme cela est le cas pour Nunez (expliquer) (et pour d'autres plus jeunes de différentes tendances) soit parce qu'il ne s'est trouvé aucune personnalité dans les générations suivantes, ou trop peu, capable de dégager dans le meilleur des cas autre chose qu'une lecture utilitaire fondée sur l'intuition des problèmes et des possibilités posées par les mutations d'une époque, comme fragments d'une réalité musicale qui n'est pas parvenue à se déployer s'exprimer dans leur travail, ce qui a engendré une sorte de stagnation négative des forces de la création et une dégradation d'acquis antérieurs. Donc il n'y a pas eu, depuis les années 50, sur un plan historique, de mutation technique, esthétique conséquente. Même l'école spectrale, seule tendance à relancer timidement les formes d'une contestation formelle, n'a émergé que sur la base de critères techniques et esthétiques visant à satisfaire ses propres conditions de développement tout en entendant supplanter les travers de l'écriture sérielle et postsérielle, alors que les caractéristiques de ses postulats techniques et esthétiques, comme son origine, procèdent de schémas de création musicale précaires totalement inventés conçus d'après ce qu'un système tourné vers lui-même, répondant vaguement aux questions d'une écriture sur le plan harmonique rythmique formel et de façon absolue sur le plan théorique et pratique, peut proposer, dans l'urgence, de plus simple, face à la complexité la variété des expressions sérielles et postsérielles. Si cette dernière manifestation d'un mouvement créateur esthétique technique et théorique a sa place dans l'histoire de la musique au XX^{ème} siècle, il y figure comme manifestation créatrice d'un mouvement néo-, postmoderne qu'il illustre et auquel il s'apparente.

Peut-être est-ce un combat d'arrière-garde et vain ou vraisemblablement limité comme entreprise, de vouloir comprendre le potentiel technique et esthétique des oeuvres des années 50, en corrélation avec l'étude des textes laissés par leur auteurs, attitude qui se heurte bien sûr à la complexité des multiples personnalités créatrices, à travers leurs systèmes différents, leurs pensées musicales différentes, peut-être est-ce une façon un peu tardive d'envisager le futur, mais elle permettrait de livrer enfin une définition plus exacte, pour l'avenir et même pour le présent, des différentes formes de l'intelligence technique esthétique des stratégies méthodes et attitudes qui ont donné au XX^{ème} siècle sa richesse toute problématique et qui ont parcouru l'invention aussi bien qu'elles ont contribué à façonner l'art du XX^{ème} siècle.