

Les tendances de la création musicale prennent des chemins entendus bien que contrariés

Il est intéressant de relever que les tendances de la création musicale prennent des chemins entendus, non pas pour l'intérêt de la découverte d'inconnus, mais pour perpétuer ce qui semble au novice/étudiant être important de développer (pour être remarqué). Ivan Wyschnegradsky propose à partir de 1924 une ouverture théorique, sans doute trop vaste et soudaine, ignorée par ses contemporains et, les compositeurs jusqu'en... 1979 (date de sa mort) ? Qu'en partie, l'intérêt général pour la massivité orchestrale est apparu après-guerre. L'impulsion d'Ivan Wyschnegradsky à la polyscalairité (mot encore inconnu de son vivant), surtout avec des échelles sans octaves, une théorie des « continuums » des accords à densité supérieure à 6 (au-delà de l'accord de 11e dans le domaine de la tonalité) : ça en 1924, est considérable. Ses 2 théories rassemblées dans son livre (difficilement disponible pendant toutes ces années, 69 ans, absent des bibliothèques, personnellement j'ai eu un exemplaire entre les mains qu'en 2022, livre épuisé ou sa distribution négligée depuis des années, les éditions suisses Contrechamps décident une donation publique électronique par Internet) : La loi de la pansonorité, sa part théorique enfin disponible en 2022.

Le peu d'informations passées concernant les manipulations scalaires ont été principalement et logiquement transmises à Paris par le compositeur Iannis Xenakis qui enseignait à l'université Paris I Sorbonne et par André Riotte et la musicologue Éveline Andréani * qui enseignaient à l'université Paris VIII Vincennes puis Saint-Denis. Selon leurs parcours personnels, un peu de Wyschnegradsky est passé par leurs démarches théoriques, voire un peu chez tous les compositeurs sans être vraiment développé. Tous parlaient de continuum qui signifiait un désir de se débarrasser des frontières et des limitations de ne disposer que de 12 intervalles. Pourquoi Ivan Wyschnegradsky ne s'est pas allié avec ces personnalités ? Une alliance avec Pierre Barbaud (la musique discipline scientifique, 1968) aurait certainement été bénéfique au développement de la nouvelle théorie de la musique.

La polyscalairité et la nonoctaviation des échelles est la suite logique à l'égalisation et à l'épuisement de l'échelle octaviante unique de 12 1/2 tons (chromatisme de densité 12/8ve) par la tonalité puis par le dodécaphonisme inventé par Arnold Schoenberg puis par le sérialisme initié par Olivier Messiaen qui ont tous sonné la résonance de l'enfermement scalaire par l'usage d'une seule échelle dans leur musique : la monotonie scalaire par la combinatoire en série. La monoscalairité est dépassée depuis la prise de conscience de la nécessité de la polyscalairité. Pour moi en 1980. La proposition polyscalaire est l'étape logique suivante à l'évolution de la théorie musicale occidentale. Favoriser la multiplicité pour éviter l'unicité monotone de la monotonie du monoscalaire. Ce que l'Ars Nova proposa au XIVe siècle pour sortir l'Ars Antica de l'homophonie et s'ouvrir à la polyphonie. La perception du multiple contre la fadeur de la perception de l'unique.

Quant à l'usage des « clusters » (= grappes sonores, amas de tons, accords denses) il est intéressant de constater que l'invention est attribuée au compositeur américain Henry Cowell, bien qu'il publia son travail que 6 ans après Wyschnegradsky. La guerre culturelle américaine était déjà déclarée à l'Europe. Le mot « continuum » devait être trop vague et trop vaste pour ne retenir que le mot anglais « cluster » (= grappe) qui ne désigne qu'une totalité des hauteurs de l'échelle dans l'accord d'un intervalle défini et non la théorie des densités des amas en évolution des continuums. Jusqu'aujourd'hui, alors qu'elle est centenaire, l'harmonie des densités n'a pas de nom !

[La guerre culturelle s'acte dans la diffusion et l'indiffusion (= la censure) des oeuvres des artistes (des nations en guerre, soumises et volontaires à la guerre). Les Américains, par inonder le marché pour dominer le monde, s'y attachent et ne lâchent rien pour : « vouloir se démontrer être les meilleurs » (« we are the world », sic) alors qu'ils ne valent pas mieux, ni + que les autres. Mais ce qui est inacceptable est qu'ils plagient le travail des autres pour s'attribuer leurs découvertes et leurs talents. À la fin du XXe siècle, la « politique culturelle » européenne a retiré tous les moyens à leurs artistes

qu'elles ont donnés aux artistes américains. Au XXe et XXIe siècle, de grands artistes européens voient leur travail totalement censuré pour cette raison de domination culturelle mondialisée. Il existe bel et bien un problème fondamental qui entache aussi le monde de l'art et le monde de la musique.]

La composition des amas de tons en grappe amorcée par Debussy, Ravel et Scriabine (le prof de Wyschnegradsky, dont on entend que trop bien l'influence dont il n'a jamais pu se détacher) a stoppé sont développement avec les dernières oeuvres orchestrales du XXe siècle ; celles de Xenakis, Ligeti et Penderecki et partiellement de Stockhausen (Trans), Kagel, Ferrari, Eloy, et de tant d'autres. Cet arrêt coïncide avec le refus des musiciens des orchestres symphoniques d'interpréter la musique des compositeurs vivants, ça en faveur des oeuvres + faciles des compositeurs morts, principalement ceux du XIXe siècle romantique.

Le symphonisme naît au XIXe siècle « romantique » et y reste attaché au XXe et encore au XXIe siècle (sic) par l'enseignement classique des conservatoires de musique (sic). À partir de 1980, les orchestres symphoniques subventionnés par l'État ne jouent plus (ou très rarement) les oeuvres des compositeurs vivants qui ne se compromettent pas à écrire une musique orchestrale avec la théorie classique de la tonalité, dépassée depuis le début du XXe siècle. Impossible à nier avec les apports d'Arnold Schoenberg, d'Ivan Wyschnegradsky, d'Edgar Varèse, avant-guerre et d'Olivier Messiaen, de Iannis Xenakis, et tant d'autres après-guerre. Pourtant nié en bloc.

À partir de 1981, date de l'assaut politique officiel contre les mondes de l'art, à empêcher les artistes inventeurs à disposer leurs oeuvres dans le domaine public, impose progressivement (ce « progressivement » qui empêche de prendre conscience du fait qui fait dire : « non, ce n'est pas possible ! ») le néoromantisme ou néoclassicisme pour régner en maître dans le milieu du monde de la musique savante « avant-garde » devenu « classique » (sic) qui rejette globalement les musiques originales qui apportent une autre perception du monde = celles qui ne se plagient pas créées par les quelques compositeurs vivants restants.

Qu'est-ce que révèle cette attitude de régression volontaire ?

L'idée du « spectralisme » initié par Gérard Grisey dans les années 70 du XXe siècle pour générer des massivités harmoniques orchestrales est due à l'apport de la théorie des amas chromatiques microintervallaires en grappe et à l'enseignement unique d'Émile Leipp de l'acoustique musicale. Se re-poser sur la série harmonique : la suite des entiers (naturels) du domaine de l'addition \Leftrightarrow la synthèse additive (bien que ses intervalles aujourd'hui nous sonnent dissonants, à cause du conditionnement permanent de l'écoute à l'égalisation scalaire) contre le développement polyscalaire, voire polymultiscalaire, même nonoctaviant, par les nombres réels du domaine des puissances inverses (des racines) \Leftrightarrow la synthèse par modulation de fréquence, la synthèse par ondelettes (wavelet synthesis), la synthèse granulaire, était un contre-pied dans la mêlée des techniques de composition de la musique orchestrale au XXe siècle ; qui ont été toutes anéanties par les politiques du XXIe siècle à retirer tous les moyens aux compositeurs vivants. Le paradoxe est que les intervalles de la série harmonique « par leurs réajustements » sont devenus à sonner faux et que les intervalles égalisés sont devenus à sonner justes. **Un renversement qui dévoile jusqu'où nos perceptions peuvent être si facilement manipulées et conditionnées de manière à ne percevoir rien de ce qui devrait être perçu.**

Dans ce contexte polyscalaire riche de possibles d'harmonie et de synthèse = d'accords d'intervalles aux identités distinguables en très grand nombre, il ne manquait plus que la coexistence dans le même orchestre des différentes sources scalaires. Il existe 4 sources scalaires d'où proviennent les intervalles qui nommés pareil sonnent différents : la source de la série harmonique, + la source de l'égalisation tonale + les sources protohistoriques des ajustements modaux + la source artificielle qui dispose librement le choix de ses intervalles qui n'ont aucune référence qu'eux-mêmes. Je fais construire 4 guitares électriques à partir de ces 4 sources scalaires. Plans consultables à [la page de l'ensemble Les Guitares Volantes](#). Pour que la polyscalarité existe, il est essentiel que ses instruments de musique existent. Pas uniquement dans le calculateur : un instrument de musique à l'intérieur d'un ordinateur (qui

ne peut pas en sortir pour se faire entendre avec les autres dans un orchestre) ne favorise pas le jeu en ensemble. Sa dépendance au système d'exploitation informatique est un barrage qui l'empêche de sortir du studio d'enregistrement « ***pour aller jouer dehors*** ».

Le développement théorique de la musique occidentale - bien que totalement censuré par les politiques culturelles commerciales qui favorise la régression de l'espèce renforcée par la censure permanente du milieu de la musique officielle subventionnée par l'État privatisé qui détient le monopole des salles de concert public, ainsi que des éditeurs complices - poursuit son développement.

La censure générale économique et politique du savoir n'empêche en rien le compositeur vivant de continuer le développement théorique commencé par les compositeurs du XXe siècle. Internet est devenu par la force des contraintes et de l'hostilité développées dans le monde de la musique, l'espace de diffusion encore possible du savoir des auteurs, bien que les assauts, depuis + de 20 ans dans le réseau, à limiter la liberté de navigation (par l'institution de frontières par des mots passe payants) et interdire le téléchargement gratuit [liberté refusée et par les esclaves et par leurs gouvernants, tous agressifs qui font tout pour empêcher le savoir de se diffuser, ça, à le remplacer par de la connaissance faussée] semblent dans l'impossibilité de fermer le site du compositeur. Tant mieux, car ici, tout est libre et gratuit pour développer le savoir du musicien et pour développer l'intelligence de toutes et tous pour empêcher, par l'émerveillement, la régression de l'espèce humaine.

Dans le Ciel, le Bruit de l'Ombre

Le livre de la musique à vivre
est toujours ouvert, depuis 1997.

POINT

Ainsi, par la généralisation de la compréhension de l'écriture et + musicale, en se débarrassant de son contexte historique chamaillé, en ne gardant que l'essentiel de sa fonction ou de sa raison d'être, il ressort, il apparaît que dans tous les contextes (sonnant différents) le principe de base topologique est : le point (un espace sans dimension ou de dimension 0 à identifier pour y revenir : le foyer). Le symbole du point est la maison localisée, la localisation géo (Terre) et phonique (pour la musique) qui dans l'ordonnée axiale des hauteurs (des amas de fréquences = de vitesses. Un ton est en réalité déjà un amas de tons où le ton perçu est celui « + fort que les autres » sic) ou dans l'abscisse axiale des durées (pour le rythme quantifié) ou dans la 3e dimension spatiale (où es-tu ? ici !) : une localité fixe est identifiée. C'est-à-dire qu'à une 2e apparition, elle sera reconnue : « Ah c'est toi ! Tu m'as fait peur ! »

Toute la raison de la scalairisation repose sur le fait de pouvoir se localiser = revenir au même endroit sans se perdre dans l'inconnaissable. Le quadrillage de la Terre est une scalairisation (qui ne sonne pas ses intervalles). La scalairisation est l'audible de la mesure. Oui, la mesure comme celle des latitudes et des longitudes terrestres. Pourvoir à pouvoir se localiser signifie se donner des repères pour en faire des repaires identifiables. Pour y revenir. Pour savoir y retourner. Un village ou une ville est un point (d'un amas de vitesses) sur la carte (où dedans il y a ma maison). Dans le monde de la musique on se RElocalise par le reconnu de l'entendu. Les localités à coordonner. C'est ce qui fit donner des noms aux notes de hauteurs et à tout le reste : donner un nom, c'est fixer l'identifié ou transformer le muable en immuable. Relire « De l'autre côté du miroir » de Lewis Carroll.

Localisé signifie : « qui ne se dérobe plus à l'identification spatiale » (de l'institution de l'autorité de la souveraineté). La fixation de la localisation des hauteurs (mobiles) écrites (écrire = fixer le muable en immuable) s'est précisée/ajustée pendant 13 siècles : du VIIIe au XIXe, pour aboutir à une égalisation numérique. Une échelle unique auto-imposée à la musique occidentale. Une égalisation numérique totalitaire par l'assimilation des différences. Et + : fixer son immuabilité avec un « diapason » immuable à la fréquence 440Hz pour la note la3 (ou A4 pour les anglophones). Pareil pour les durées, elles ont été fixées (quantifiées) par le métronome : une horloge qui mesure et impose numériquement l'allure

immuable fixée du mouvement (du pendule périodique). Il s'agit bien d'un système qui fixe la référence. Pour ne pas se perdre, vraiment ? Se perdre mais où ? La fixité évalue la mobilité. Bien que le contraire soit + difficile, vraiment !

Mais quoi dissimule en réalité ce désir de fixer la mobilité ?

Ce n'est pas un désir de maîtrise. L'habilité se débrouille très bien à jouer des tons mobiles. L'habilité se débrouille très bien à jouer avec des scordatura (= des réaccordages successifs de son instrument dans la simultanéité avec les autres). Voire, l'habilité de la dextérité et de l'audition se développe à jouer des mobilités que les fixités font régresser. Fixer les choses naturellement mobiles révèle que l'être humain occidental est gouverné par la peur. La peur des différences (la peur qui se transforme en haine avec le racisme). La peur du changement permanent qui est la raison de l'existence. La peur de l'inconnu, de l'étranger rendu inconnaissable (pour faire de tous les autres des ennemis qu'elles ils ne sont pas). Les choses qui mutent, en soi, n'ont aucune raison de provoquer ce sentiment qui tétanise tout mouvement du sujet possédé par la peur. La terreur tétanise. Être tétanisé, c'est être terrorisé. Prêt à obéir. Incapable de bouger. Incapable d'agir par soi-même qu'au prix d'un courage déjà anéanti par la peur tenue par la terreur. Terrorisé est un état qui dispose tout individu à se soumettre à une autorité qui s'autorise à menacer et blesser et tuer les autres par la violence. Le terrorisme est une intention politique du gouvernement qui ne tolère pas la désobéissance. Le terrorisme sert à conduire la conduite des individus pris au nez, prisonniers : les esclaves au travail. Le travail forcé par le chantage de la menace de la mort. La peur de la mort est un leurre inculqué par la croyance. Travail des religions instituées monothéistes en coordination avec le pouvoir politique. Les esclaves sont des points comptables fixés par la peur (de la mort) dont le rendement est quantifié par le taux de travail produit. Vu de cet angle, l'intention de vouloir fixer les êtres et les choses dans des localisations immuables (nom, prénom, adresse, date et lieu de naissance, nationalité, numéro fiscal, numéro de sécurité sociale (sic), emploi, adresse de l'employeur, etc.) dévoile un élevage d'êtres humains qui servent un rendement qui ne les concerne pas. Et cet état de fait de l'humanité élevée à servir est la TRAHISON consentante de l'espèce humaine envers elle-même. Il existe donc une épaisse couche de non-dit qui masque la réalité des intentions.

LIGNE

La ligne est un espace géo-métrique à 1 dimension (comme la stéréo). La raison graphique de la ligne est de : lier, joindre 2 points isolés. C'est le trajet (journey en anglais) d'un point localisé à un autre, d'une ville/village à un autre. Pour ce déplacement, pour ne pas se perdre (en route) [mais se perdre où ?] on utilise des cartes (mappes) où on choisit sa route, son trajet, son chemin pour rejoindre l'autre point. La ligne (droite ou courbe) est la raison de la ballade. Plusieurs trajets successifs forment un voyage. Le tour touristique du touriste qui fait du tourisme existe uniquement si on revient à son point de départ, sa maison. Le touriste vit le tour (la boucle : aller s'alimenter ailleurs et revenir à la maison) pour voir de loin ce qui fait peur transformé en distraction, pour confirmer son pouvoir d'être servi. Plusieurs trajets simultanés forment les déplacements permanents des êtres humains sur la surface planétaire. La carte (de navigation, de sphérisation, du circuit, de circulation circulaire à tourner en rond, du voyage touristique) en musique, c'est la « portée ». Les 5 lignes qui localisent les 7 tons du mode heptatonique « majeur » (1 sur + de 3000) et des 3 autres « mineurs » pour 1 seul qui sont les altérations du mode majeur (sic, réplification de la croyance de la femme sortie de la cuisse d'Adam). L'idéologie de la musique occidentale depuis 13 siècles repose sur la domination masculine et du règne mono-archique avec sa traînée hiérarchique cardinale (quantités rangées par ordre d'importance. La quantité ordinale désigne le rang de la quantité dans la suite cardinale. Les 4 points cardinaux : nord-sud, est-ouest — de « la rose des vents » — à 2 dimensions du plan, servent de localisateur. La polyscalairisation = la formation de plusieurs « 1 seul intervalle formant une suite de hauteurs » définit l'échelle par sa sonorité. La raison polyscalaire s'attache à cette réalité audible pour distinguer les multitudes inconnues qui se découvrent dans la pratique. La simultanéité de 2 vitesses donne le ton par la sonorité de l'intervalle. Une échelle est une mesure avec un intervalle étalon, comme les mètres, les pieds, les miles et toutes autres unités de mesure. Sauf que son

intervalle donne le ton des sons. Par le mélange fréquentiel de ses amas uniques pour chaque intervalle. La polyscalairisation est l'étape suivante après l'étape de l'égalisation scalaire qui a été l'étape suivante aux gammes tempérées qui a été l'étape suivante aux gammes harmoniques. Sortir de la mono-archie de la monoscalairité pour s'ouvrir à la poly-archie de la polyscalairité donne le pouvoir, la capacité d'entendre tout le reste ignoré.

La ligne en musique c'est l'intervalle. L'intervalle est la distance qui sépare 2 points localisés. Le mot espace désigna d'abord la distance de l'intervalle. Chiffre/quantifie un rapport, une proportion. Pour la mesure du terrain à ha-biter. Le contexte. Pour quantifier (puis valoriser) un champ, une surface terrestre à s'approprier (pas aux dépens des autres serait mieux). L'intervalle de 2 tons simultanés est dit harmonique (pas issu de la série) constituant des amas des accords de différences. L'intervalle 2 tons successifs en suite est dit mélodique constituant des séries de mêmes (à répéter la même note) et de différentes localités. La propriété audible enchanteuse de tout intervalle (de 2 hauteurs) réside dans le fait de sa sonorité unique entendue et reconnue. Tout intervalle signe son identité remarquable par sa sonorité (de la combinaison de 2 amas de fréquences harmoniques ou non). On entend les différentes combinaisons bitonales par leur identité sonore propre. La fusion de 2 vitesses à puissance égale. Tout intervalle sonne toujours différent d'un autre. C'est cette identification intervallaire qui donne à la musique sa raison transversale « harmomelodique » de constituer des amas de tons de sons successifs/simultanés à partir de 3 jusqu'à 100 et + localisations en mouvements. En 13 siècles de musique occidentale, on ne dépasse pas 6 différences par amas ! 6 tons différents de mêmes sons dans un accord, dans le contexte théorique du système tonal des 12 tonalités du mode heptatonique, 6 tons qui forment un accord de 11e (après les accords de 9e à 5 tons, de 7e à 4 tons différents). Cette limite a été dépassée au XXe siècle. Wyschnegradsky propose le continuum des tons en amas dans la polyscalairité encore tonale des microintervalles. Mais le rejet violent de cette entrouverture théorique possible de la musique vers un vaste champ inconnu est rejeté violemment par le monde de la musique (gouverné par l'indisposition politique). Rejet qui a provoqué la régression du savoir des acteurs actifs du monde de la musique détruit au XXIe siècle. Pourquoi ? La terreur de la différence intériorisée qui possède l'esclave fait agir volontairement à contresens (en faveur de leur désavantage). Pourquoi se laisser agir volontairement à contresens ? Cette question pose la question : pourquoi l'espèce humaine a décidé son abdication dans sa domestication il y a 5000 ans ?

BLOC AMAS

Bloc, c'est le mot dur choisi par Éveline Andréani pour formaliser et désigner tout ensemble de différences sonnant en même temps. Wyschnegradsky, en 1924, nomme les accords au-delà de 6 différents tons de sons joués ensemble : CONTINUUM. Henri Cowell, en 1930, nomme ces accords denses : grappe, en anglais « cluster ». Le cluster n'est qu'une partie du continuum wyschnegradskien. Les grands orchestres, où pour la première fois chaque musicien joue un truc différent que son voisin donne la raison du développement harmonique des amas à densité variable (on sort de la suite des entiers naturels pour pénétrer le champ des nombres réels). De 1 à 100, 100 étant le nombre moyen de musiciens dans un orchestre symphonique. Avec les instruments duophoniques, ça double, avec les instruments polyphoniques à 3 4 5 6 7 8 9 10 (doigts/tons). 1000 tons avec 100 instruments, ça dépasse les 88 tons décaphoniques de la musique classique.

NUAGES puis TURBULENCE en FLUX VIBRATOIRES

1000 tons inscrits sur 5 lignes ? La notation conventionnelle est insuffisante et dépassée. Ça, aujourd'hui, depuis 100 ans oui, 1 siècle ! Mais la convention abandonnée des compositeurs il y a 100 ans est remise en usage par la force (du chantage : « tu joues, t'es joué, tu ne joues pas le jeu — de ta soumission — tu n'es pas joué », sic), ça signifie que son

dépassement n'est absolument pas voulu être digéré par ses utilisateurs : les traitres de la musique.

Quand il bouge, le BLOC s'éparpille en NUAGE. Il y en a partout dans tout le champ audible de l'orchestre. Iannis Xenakis utilise les probabilités pour calculer ses nuages composés de toutes les positions fixes des tons de sons pointés par les musiciens de l'orchestre. Le mouvant fixé par l'écrit forme les nuages xenakiens. Il les dessine, sur des plans de liaison entre les points, sur de grandes feuilles de « papier millimétré ». Là, on voit clairement ce que 5 lignes de la « portée » ne peuvent que dissimuler.

Quand tout bouge à l'intérieur en permanence. Dans ce contexte de densités élargies, j'ai injecté la turbulence, celle de l'agitation permanente changeante qui ne se fixe pas par imprédictibilité, pour proposer d'abord avec « l'écriture ondale », commencée avec *Ourdisson* en 1982 (XØ pour orchestre symphonique avec l'écriture ondale n'a jamais pu être réalisé) ce que les matières vivent en permanence dans leurs mutations. *Ourdisson* est une contradiction qui comme les autres utilise la fixité pour sonner la mobilité. Au-delà de la la solution de la turbulence pour sortir la musique de sa fixité, cette volonté révèle mon intention de donner à entendre à nos consciences les formes des flux des vagues vibratoires. Ça a commencé avec ma 1ère proposition, en 1979, avec *Cauchemar Atomic* pour 5 à 500 guitares électriques : les turbulences consécutives de l'explosion nucléaire qui nous pendait dessus pendant toute la durée de la guerre froide 1945-1989 : 44 ans (40 ans de + que la 2de). Démarche dont je continue son développement jusqu'aujourd'hui : <http://centrebombe.org/livre/15.8.html>

CHAMPS

L'étape suivante à considérer dans le flux vibratoire libre (bloquée par le milieu du monde de la musique en régression) est la multiplicité scalaire ensemblée dans un champ quelconque pour jouer des métamorphoses constantes. Et, sur tout, l'interaction de ces différents champs opérationnels entre eux. Musique qui aujourd'hui est encore inimaginable, tellement elle met en branle des immensités possibles de différences dans les dynamiques turbulentes de vagues ondales des formes des flux, dont la majorité des êtres humains musiqués (crus éduqués à la musique) ne semblent qu'être sourd. Ça, par leur conditionnement consenti à ne considérer qu'un seul élu en agonie. 1 seul pour les gouverner tous ! La monoscalarité moribonde régnante qui commande.

La raison de la théorie musicale occidentale des champs scalaires nonoctavants (qui ne rejette pas l'ancienne mais qui l'inclut), interdite depuis 1 siècle (par le milieu musical aussi qui empêche son développement à refuser de construire les instruments de musique qui présentent la polyscalarité), réalise à ce que *chaque localité scalaire se gouverne elle-même à pouvoir à la cohérence de l'ensemble*. Le champ du temps donne à vibrer aussi bien des localités isolées que des grandes agglomérations. Là, avec cette nouvelle théorie, dans les états d'esprit, la domination avec la domestication devient obsolète. Le gouvernement de l'espèce devient obsolète. On comprend maintenant la censure farouche à sa réalisation.

Que reste-t-il au compositeur de la génération suivante ?
SANS OCHESTRE SYMPHONIQUE

Depuis 1983, les machines audio numériques avec le protocole MIDI et les échantillonneurs font leur entrée dans le monde de la musique. Les machines abondamment construites par l'industrie audio inondent un nouveau marché : le musicien compositeur et son studio privé. Les synthétiseurs numériques MIDI reproduisent l'orchestre symphonique (+ ou - bien) réellement inaccessible. Ce n'est qu'avec les synthétiseurs numériques et les échantillonneurs que le compositeur peut réaliser la musique orchestrale massive que les théories du début du XXe siècle ont impulsé pour sortir et développer l'harmonie, coincée dans la monoscalarité octavante. Mais c'est réellement au début des années 2000 que commencent à apparaître des outils numériques efficaces pour réaliser ses musiques : le nombre de pistes accrues, les logiciels de calculs des échelles, avec tout le reste. Donc, de l'orchestre symphonique dans la salle de concert dédiée, la musique savante se développe dans le studio d'enregistrement personnel et, s'écoute à la maison. L'ordinateur séquenceur enregistreur avec

la console de mixage deviennent le centre névralgique pour la composition musicale. Et, si les musiques virtuelles (= sans musiciens) sont concertées, ce n'est qu'avec un ensemble de haut-parleurs et les générateurs de sons pilotés par le compositeur. Mais l'écoute à la maison de la musique perd sa raison de « rite sonore » où les auditeurs sont rassemblés avec les musiciens dans la salle de concert pour jouir ensemble du moment unique d'osmose (= d'interpénétration profonde). Puis dans ce contexte général défavorable à la musique vivante orchestrale originale, chacun trouve ses propres solutions.

Mathius Shadow-Sky

Note

* Éveline Andréani, au 1er chapitre de son *Antitraité d'harmonie* (1979), formule ou axiomatise (propose la proposition évidente) l'harmonie (joint adaptant les différences entendues en même temps) par la topologie (étude du lieu). Harmonie : art des amas en accord de tons de sons super-posés (entendus en même temps) simultanés. « Essai de schéma topologique : les éléments de l'espace musical » = la logique de l'arrangement du lieu (l'accord, l'amas) constitué de ses éléments (les hauteurs de tons de sons). Elle reprend la classification qu'Ivan Wyschnegradsky avait posée en 1924 avec ses « continuums » = les amas denses de tons de sons. La clarté de la présentation donne à comprendre immédiatement l'enjeu de la nouvelle harmonie des amas massifs, bien qu'elle prend un temps considérable à se former. En 2024 : 100 ans à végéter. La raison est que les musiciens depuis 100 ans ne comprennent pas l'utilité de cette harmonie élargie (sic).

Quand les compositeurs du XXe siècle parlent d'espace, ils parlent de la dimension verticale de l'espace cartésien graphiqué (oui, à écrire) à 2 dimensions, où l'abscisse (= ligne coupée) représente l'axe horizontal des durées du temps mesuré et l'ordonnée (d'ordinaire = mettre en ordre pour donner) l'axe vertical des hauteurs des tons des sons. La partition occidentale est basée sur ce principe bidimensionnel (2D) depuis l'écriture du chant grégorien au VIIIe siècle (qui suit le texte de gauche à droite). Mais, comme je le disais ailleurs, avec l'apparition de la musique spatiale (en 1958 et son développement instrumental au XXIe siècle), celle qui évolue son audibilité dans notre espace physique tridimensionnel (3D) avec le temps (4D), utiliser le mot espace pour désigner l'axe des hauteurs, amène aujourd'hui à confusion.