

La forme musicale des flux [1]

La forme des flux des phases vagues de vagues

La musique vertige par être agité de déferlements d'ondes
comme par l'air, l'eau, le bois et la terre jusqu'à la pierre
qui pousse, tremble, tourbillonne, tire, explose, toujours en déplacement

*de phases vagues de vagues
comme si de rien n'était
bien qu'y a d'la vie d'dans*

La forme musicale des flux est l'essence même du sens de composer ma musique

La forme des instants en amas en métamorphose en voyage en suspens ne sonne pas : un trajet formel planifié, prévu, fixé d'avance, à réentendre, avec exactitude, avec des points, un départ et une d'arrivée, de Châtelet à Bastille, marqués par une cadence harmonique tonale, des gestes qui finalisent par des coups d'accords isolés, des cadences parfaites V -> I imitées, une répétition qui fixe, des sons qui signalent, mais c'est un transport flottant turbulent, intense par son étendue dynamique vaste, de matières en mouvement sans intention de forme ni de direction, un voyage ouvert sans trajet où on se laisse porter par ***l'instant respirant***. La forme de flux de phases vagues de vagues. Comme les courants d'air d'eau et de terre, chauds et froids à la surface du globe sont le processus qui donne à parvenir à entendre l'inattendu. De l'écriture ondale à la musique jeu, l'essence de ma musique se veut antimécanique ou grouillante de vies. Où la perception du phénomène demande un effort de concentration pour en extraire sa jouissance. Ou pas. *L'instant respirant inidentifiable : base la forme des flux.*

Décrire l'indescriptible

Autre approche. Figure-toi *des infinités de vagues de formes vaguement sinusoïdales et approximatives entremêlées dans une masse inextricable*. Où aucune vague onde ne forme aucun sommet ni creux pointu pour y poser et localiser : 1 point = 1 repère fixe. Ce point dont la rythmique se sert pour arranger des coups. Ce point dont l'harmonie se sert pour figer les trajets obligés. Ça, c'est le contexte de vie de l'espace-temps vibrant. Où vivent des rebondissements de collisions en vagues. Ce chahut permanent, notre audition ne l'entend pas. Non seulement notre audition est sélective, mais en + elle se limite à son conditionnement à n'entendre rien de ce qu'elle ne veut pas entendre. Depuis les adhésions des croyances monothéistes de l'un vers l'unique, la figuration du temps passant « sur une ligne » (sic), s'est localisée dans les états d'esprit à regretter le passé et espérer le futur ; dans le présent, il n'y a plus personne ! Le présent ouvre à l'infini ce que les temporalités referment. Vivre en dehors du présent empêche l'audition d'entendre. Comment s'entendre entre absents ? À coups d'évidences assénées (= faire de-/re- venir la direction) ? Non. Comprendre d'abord que l'impercevable ne fait pas l'inexistant qui n'est pas inexistant. Poser un nom, une étiquette sur un fait pour le stocker et le classer enfermé dans sa mémoire ne donne pas à le comprendre. Un flux ne se fixe pas. Il se prend dans le courant en courant.

Sonner l'indéfinissable
l'euphonie du sable infini mouvant
l'euphonie des particules mouvantes à l'infini

La musique des flux ou la forme des flux ne se forme ni ne se structure par des coups (bas). La structure est une forme fixée interne sur laquelle on dispose « des notes » ou « des sons ». Le squelette. Dans la musique des flux, les musiciens surfent les vagues à différentes vitesses et changeantes. Figure-toi en ordonnée toutes les vitesses possibles jouables, imagine un amas de vagues qui passent fluides ici et là et là-bas plus loin, etc., avec des accélérations et

ralentissements permanents sans prévisibilité possible, puisqu'il n'y a pas de répétition de mêmes pour se repérer, mais de la différenciation inattendue. La musique des flux est une musique de vertige, des mouvements dynamiques, sans arrêt (que de s'arrêter de jouer).

Sa polytrajectorisation dans l'espace tridimensionnel est la logique de sa substance turbulente. Ça valdingue fluide sans ou avec heurts dans toutes les vitesses possibles dans tous les sens du vibratoire, à se faire traverser, ensemble musiciens et mélomanes, par la turbulence de la matière bousculée des ondes audibles.

Le rôle du compositeur n'est plus d'imposer une rythmique des coups ni hauts ni bas, mais de guider le musicien à comprendre sur quelles vagues il navigue/surfe, et ça, *dans l'instant mutant de ses glissades* de fréquences, de vitesses, d'intensités, et d'identités de timbres, toutes rendues inidentifiables par leurs métamorphoses permanentes et inattendues.

Parenthèse

Un mot sur la partition ou
ce que socialement la partition de musique est venue à servir

Pour le compositeur éduqué, pour composer de la musique, il est impossible de se détacher de l'écriture musicale. Le compositeur occidental ne compose qu'avec l'écriture musicale. Mais qu'est-ce que l'écriture musicale ? L'écriture musicale est un code admis entre le compositeur et les musiciens qui jouent ses graphiques de signes nommés : partitions (pour : la partie de chaque musicien de l'orchestre : la motivation de la nécessité de la partition de musique naît pour le chœur et l'orchestre : pour la synchronisation). L'écriture musicale est un code de communication systémique. Mais d'abord, c'est un code théorique accepté et du compositeur et des musiciens (qui pourraient jouer sa musique). Tous 2 fréquentent le conservatoire (la transmission des acquis re-gardés dans le même état) de musique pour apprendre ce code du passé.

Mais depuis le XXe siècle, la pratique compositionnelle a irréversiblement fait évoluer la pratique compositionnelle pour devenir autre chose de ce qu'il est communément admis être une composition musicale. Que s'est-il passé ? La théorie musicale admise a été évoluée jusqu'au bout de son possible (celle qui a cessé d'évoluer à la fin du XIXe siècle pour être conservée contre toute innovation ou même, rénovation). Au début du XXe siècle, certains compositeurs proposent différentes voies d'évolution de la théorie musicale occidentale, dont la + prometteuse est *la polyscalarité nonoctaviante* initiée par Ivan Wyschnegradsky en 1924. 1er coup trop fort trop tôt ? La résistance, par la conservation de l'ancien code s'organise soutenue par l'État. Ça devient une affaire politique. La politique se mêle toujours de ce qui ne la regarde pas : justifie son existence. Le 2d coup apparaît avec John Cage, car il remet en question la raison même de la partition musicale ordonnée tout en privilégiant la part du hasard dans l'acte de composer. L'effet d'une bombe qui renverse toutes les certitudes inversées en doutes. Une 3ème vague déferle avec l'utilisation intensive des mathématiques pour la reformation du code compositionnelle qui devient alors non plus un code, mais diverses techniques compositionnelles évoluant (que les Américains nomment « work in progress » = travaux en cours ? sic). À la fin du XXe siècle, la partition donneuse d'ordre a vécu son temps pour laisser la place à des méthodes bien + efficaces à la formation de la musique.

L'apparition des « partitions-jeux » qui ne sont plus des partitions. Le compositeur qui crée un jeu de musique dispose les musiciens dans un état d'esprit joueur et non d'exécutants à exécuter des ordres. La facilité et l'efficacité à réaliser la musique est incomparable. Aux mois de travail nécessaires au déchiffrement du code pour une exécution musicale conforme à l'écrit : 6 mois contre 1 jour pour un jeu. Aussi le jeu musique n'est plus exclusif à l'écriture. Un jeu de musique comme tout jeu peut s'organiser avec la parole. Le jeu ne dispose des joueurs en hiérarchies sociales encore fermement existantes dans le monde du travail auquel est soumise l'industrie musicale.

L'industrie du disque a été anéantie pour supprimer la focalisation publique sur des artistes qui

rien que par leur présence prouvent la nuisance de la politique envers l'humanité, représentée par la souveraineté de l'État (= l'obéissance des esclaves à travailler à nuire aux autres) et les intérêts économiques de ses belligérants.

Écrire une partition (classique) au XXI^e siècle est devenu un acte d'autocensure pour le compositeur, et pire : pour les écritures dans un code inventé, inconnu et refusé des musiciens (les nouvelles générations de musiciens ne comprennent plus les propositions de musiques de John Cage). L'originalité de la musique fait qu'elle ne sera jamais jouée par aucun musicien-salarié-esclave de l'industrie du disque dévastée. Industrie qui demeure avec la subvention de l'État, la censure étatique majeure des artistes indésirables, fonctionnée par ses agents « qui choisissent qui est joué et qui ne l'est pas » (sic). La censure politique vient jusqu'à frapper à ma porte, par les proches rigolant aimables qui considèrent leur censure normale et justifiable : « toi ? t'es injouable ! » (sic) à comprendre : « toi tu n'obéis jamais et tu risques de me mettre dans l'embarras si je te programme » (sic).

Mes musiques écrites ne sont pas jouées depuis + de 40 ans par les musiciens de l'industrie musicale. Celle gouvernée par les éditeurs qui depuis les années 80 du XX^e siècle se contentent des droits d'auteurs accumulés des compositeurs décédés et à chasser les vivants inutiles devenus trop chers pour un capital qui croît sans rien faire. La création musicale et artistique est « une complication » rejetée par le marché.

Dans ce contexte censeur, la partition est devenue l'objet de censure de la musique à ne pas interpréter. La partition sert de passe, de clé qui lorsqu'elle n'ouvre pas la porte, la musique ne passe pas dans les concerts. Comment alors dans ce contexte parfaitement hostile, d'une industrie verrouillée, pouvoir réaliser ses musiques avec des musiciens (même sans public) ? Le compositeur de musique électronique a résolu ce problème en s'isolant dans son « home studio » (qui est une fausse solution puisque la distribution de sa musique n'existe plus depuis le XXI^e siècle ou a été relayée par des sites web qui profitent du désir de reconnaissance frustré des musiciens pour les attirer et les rassembler en masse qui par cette abondance empêche les mélomanes d'entendre, voire dégoûte d'écouter quoi que ce soit). Ajouté à la surdité du présent, plus personne n'entend rien.

La musique vivante organique passe par le geste humain de l'instant présent. Avec un instrument de musique qui certifie l'instantanéité (pas la reproduction enregistrée). Le geste humain présent avec « les erreurs qui ne sont pas des erreurs » (pas par les séquenceurs numériques des machines). La différence est cruellement audible entre musique mécanique et musique organique. Dans le paysage musical dévasté, des rescapés s'organisent.

La musique-jeu (anti-théorie des jeux, anti-stratégique, plutôt lewis carollienne) que j'ai initiée en 1980 avec Ludus Musicae Temporarium continue son développement. Le dernier jeu musique, La Gratte se forme de quelques dires. La théorie musicale occidentale polyscalaire et nonoctaviante continue son évolution clandestine avec les champs polyscalaires.

L'isolation politique forcée des véritables artistes (pas des faux financés par l'État et le marché de l'enregistrement propriétaire) n'a pas supprimé les arts authentiques, elle ne l'a rendu qu'invisible et inaudibles des amateurs qui se sont réfugiés dans la terreur de leur peur ou dans l'ignorance complète crue être la sécurité. Supprimer les arts est un projet politique impossible. Mais les politiciens, depuis la 2^e Guerre Mondiale, se réjouissent dans la nuisance de masse qu'ils provoquent. La domination politique des êtres humains en société est une réalité nuisible dont personne n'ose se détacher.

La composition musicale soustractive

Le compositeur au XXI^e siècle considère, dans le contexte médiocratique général, *tout ce qui est disponible à la musique*. À former sa musique avec ce qui est devenu rare qui ne l'était pas. 1. D'abord la disponibilité rare des musiciens [2]. 2. Ensuite l'état de leur technique instrumentale. 3. Puis comment ils se figurent la musique. Ma source inventive, je la puise dans tout ce que forme la vie incompréhensible. C'est un champ très vaste !

À avoir l'écoute dans la pâte vibratoire, la composition musicale soustractive indique d'abord ce qui dans le jeu instrumental est à éviter. Et ce que la création évite en 1er lieu est l'imitation d'un modèle usé = les travers dans lesquels tout musicien formé se réfugie pour se signaler aux autres pour se faire reconnaître des autres à se répéter jusqu'à l'agacement (pire avec les virtuoses). Le compositeur se forme pour différencier ses créations. L'opposé fait perdre le sens de la création. Et, dans le jeu instrumental de la musique des flux, le musicien joue en évitant les stéréotypes suivants :

Les points finaux :

1. le coup qui marque une fin
2. le geste qui finalise (pour en finir avec la vie de la musique ?) par des coups isolés
3. l'imitation des cadences parfaites V -> I (apparition d'une fausse tonique d'une fausse dominante ou sous-dominante ! = valoriser les intervalles simples de 5te et 4te dans le contexte polyscalaire nonoctaviant). Sachant que notre conditionnement à l'écoute possède et détient une résistance farouche qui s'interdit de percevoir ce qui est manifestement différent.
4. l'affirmation de l'octave dans un contexte d'incertitude harmonique précieuse.

La répétition du même :

1. qui fixe (= impose une mesure mécanique dans un flux organique [3])
2. qui réagit que pour répondre immédiatement d'une seule manière : à affirmer la confirmation de sa présence (ou : se faire agir par un ego et + si gonflé de souffrances) par des coups isolés ou des contres coups réflexifs à des coups émis. Qui rend coup pour coup sans penser ou réfléchir ou prendre conscience d'être agi par les coups.
3. la confirmation de répéter la même chose, histoire d'être sûr que ça a été bien entendu, tel : « le mot d'ordre ».

Les signaux = les sons se signalant :

1. les sons qui signalent = l'audible transformé par l'entendement limité en objet = en son, et, cet objet son transformée en fonction : signaler (de l'alarme aux voix artificielles de contrôle [des conducteurs de machines])

La forme musicale des flux
n'est fondamentalement pas quantifiable [4]

Bien que l'imagerie artificielle cinématique puisse produire de la mer ou des nuages, qu'on s'y tromperait, qui par essence se reconnaissent par les différenciations de leurs mouvements sans répétition d'un modèle reconnaissable [la science a-t-elle arrêté sa divination, sa mantique commandée par son financeur ? Mais, un interprète humain n'est pas une machine calculatrice qui sert à obtenir une copie conforme. Le compositeur dispose l'entendu avec les musiciens pour créer des diversités originales inouïes. L'inouï est la raison de la création. L'inouï est ce qui motive le compositeur à inventer différentes méthodes pour pouvoir entendre ce qu'il soupçonne exister (sinon toutes les musiques seraient similaires ; ce qui se passe actuellement dans notre médiocratie générale).

La tradition millénaire de la base quantifiée de la musique occidentale facilite la motivation de créer en Occident une musique inquantifiable. Comment en dehors du calcul créer des flux en orchestre où les repères (hauteurs, rythmes et identités) sont en mouvements de mutations constantes et imprévisibles pour ne plus pouvoir se fixer par l'écrire ? La proposition du compositeur doit être comprise, bien que : le flou du flux soit insaisissable ; justement pour pouvoir jouer l'insaisissable. Comme pour apprendre à nager, on se lance dans l'eau. Le compositeur devient alors un guide, la partition de musique aussi. La musique se forme à tâtons par l'exploration par l'expérimentation. On essaye, on hésite, on reprend à estimer nos

évaluations. « Essayons ça comme ça avec ça », etc. En gardant les erreurs et les hésitations génératrices de richesses sonores, mouvements inconnus, rejetés de la musique classquée. Les êtres humains ont toujours procédé de la même manière, depuis 400 000 ans ou 600 000 ans (date de la découverte du feu) pour acquérir le savoir, le savoir de savoir et le savoir-faire ; intelligence humaine aujourd'hui en perdition.

L'écriture musicale et l'encodage [5]

L'écriture musicale depuis le VIII^e siècle (à partir de la politique grégorienne de Charlemagne avec la complicité du pape) a été d'imposer un code posé par les théoriciens chrétiens.

C'est la pédagogie de l'éducation (= l'élevage et le dressage -se lever droit en ligne en ordre aux ordres- des enfants et jeunes adultes à ne s'exprimer par la musique qu'en utilisant ce code) qui garde dans le même état ce qui fut et ne devrait plus être à nous encombrer le présent du passé accumulé.

Au XX^e siècle, les compositeurs (a-vides de créer) et leurs étudiants ont rejeté ce code aux oubliettes. Alors que d'autres, par réaction, l'ont déterré, pour le perpétuer, à être payé en échange de générer en masse des musiques par imitation avec ce code obsolète. Ces imitateurs conformes de copies, avec le soutien politique et économique ont réduit au silence public les oeuvres originales créées par les compositeurs vivants. Les oeuvres existent, mais ne sont pas entendues qu'en dehors du fleuve commercial (qui emporte tous les consommateurs, esclaves de leur croyance. Ce défaire de la croyance est une violence qu'aucun croyant n'est prêt à réaliser pour percevoir la réalité, sinon, il elle ne serait pas croyant), dans la clandestinité. 40 ans de musique clandestine.

L'écriture musicale qui n'utilise pas l'audible, mais le visible pour se figurer à se préfigurer à prévoir par un code graphique l'audible, à imiter et répéter similaire, est un pouvoir. Non pas pour les utilisateurs, mais pour ses impositeurs [et encore, ce pouvoir leur échappe du fait de leur commandement imposteur]. Les impositeurs sont (devenus féminines aussi) ceux qui obligent et forcent par la douleur et les récompenses (lesquelles ?) les jeunes adultes à ne jamais pouvoir désobéir. Le code engage la RE-présentation. C'est-à-dire l'annihilation des mutations « dans la langue » par l'imitation de la copie perpétuelle (tenue par l'idéologie du capital, de la retenue par terreur de manquer de tout). Ou l'autorisation de « mutations restreintes » dans un champ limité à ce que l'identité demeure identique identifiable, ce qui est paradoxal. Paradoxe atténué par l'étude. La désidentification (variation et développement de tradition compositionnelle), l'identification impossible sonne à la fois la complexité incompréhensible (et rejetée) et à la fois l'obsolescence de la politique de la domestication : sans identification possible la société de contrôle devient impossible. Redevenir des êtres humains dont l'identité n'est plus l'argument de l'arrestation. Les esclaves du troupeau qui se démarquent et se dispersent sonnent la fin de la domination politique des êtres humains. C'est pour cette raison que les politiciens ont entamé une guerre farouche contre la création artistique. Guerre qui dure depuis + de 40 ans.

Depuis le XX^e siècle, les compositeurs créateurs (pas les recopieurs) construisent leur propre code décodé pour revenir à une écriture qui se rapproche du réel sonnant, une écriture qui sert à comprendre à se guider dans l'incompréhensible à réaliser « les musiques interdites » (sic), le pouvoir de se figurer ce qu'on cherche à faire sonner. Les moyens existent. Avec les tables, les tableaux, les abaqués, les matrices qui donnent à apprendre par réseaux tous les possibles d'un contexte particulier. Ce contexte particulier de la musique est « l'orchestre impossible » bravé de musiciens assemblés de personnalités uniques. L'orchestre est le terrain de jeu du compositeur des musiciens et de la musique. Le solisme des artistes isolés n'a été favorisé que par les politiques de restrictions « budgétaires » (sic). La politique tient le monde et celui de la musique par la restriction de l'argent (qu'elle s'empare par la force), dont (presque) tous les êtres humains soumettent leur raison de vivre. « Sans fric, pas d'orchestre » (sic).

L'écriture musicale et l'enregistrement audio

- Pourquoi le studio d'enregistrement a remplacé l'écriture graphique de la musique ?
- Remplacé, remplacé... pas tant que ça, écrire reste encore une activité non remplacée ! L'efficacité d'un schéma pour comprendre un à faire en quelques traits ne se remplace pas !
- Dit autrement, l'écriture graphique codée n'est-elle plus l'occupation ni la préoccupation essentielle du compositeur ?
- L'enregistrement est à la source de l'invention de l'écriture. L'écriture cunéiforme des Phéniciens est née de la comptabilité : les registres des stocks de marchandises à vendre. Du registre qui enregistre « les biens stockés ». L'écriture « hiéroglyphe » des Égyptiens est née du désir de se perpétuer (comme les tombes pyramides qui forment aussi une écriture). L'écriture mésopotamienne semble avoir désirée valoriser les histoires pour en faire des mythes = des histoires à croire, pour justifier et expliquer la nécessité (fausse) de la domination politique et de la guerre. Le savoir et la création artistique se sont emparés du nouveau matériau après.
- Le « studio d'enregistrement » est le crayon hautement sophistiqué de l'écriture musicale. Parce que *l'enregistrement audio capture l'interprétation instrumentale de la personnalité habitée (ou pas [6]) du musicien que l'écriture musicale quantifiée ne peut que suggérer par des mots*. Un enregistrement audio donne à entendre la personnalité du musicien qui joue la musique que la partition quantitative ne peut que proposer à doser par son paramétrage. Voir ne donne pas à entendre. L'écriture sonore avec le studio d'enregistrement, contrairement à l'écriture graphique des quantités, considère la personnalité de l'être humain particulier qui joue de son instrument. L'enregistrement audio se dispense de l'obstacle de l'écrit à la réalisation de la musique. Avec le gros boulot : *le déchiffrement du code graphique* du « texte » musical du compositeur (ce déchiffrement, en ces temps de dépressions, exige un travail qui dépasse les limites de l'acceptable). Une séance de studio ne dépasse pas 6 heures. Ça exige d'être efficace = réaliser la musique au + proche du désir initial, dans une durée limitée.
- Avec le studio d'enregistrement, la musique entendue n'est pas une proposition générale, mais l'entente des particularités adaptées dans l'ensemble.
- Et +, enregistrer la musique finalise la musique que la partition propose/impose sans son.
- La partition est au début, ce que l'enregistrement audio est à la fin. Pour accélérer la compréhension de la musique originale créée et désirée, le codage classique est devenu impuissant. Mais demeure une puissance éditoriale. C'est en autres pour cette raison que j'ai développé l'écriture symbolique qui provoque *une compréhension immédiate de la conscience*. Tels les graphes de *Attractio & Repulsio* en 2021.
- La partition qui créait des liens entre le compositeur et les musiciens, aujourd'hui, les détruit. La partition quantifiante du code conventionné (à positions et durée limitées) est devenue au XXIe siècle un obstacle inutile à la création musicale, ça par incompatibilité avec la création originale de la musique et reproduction permanente des musiques mortes.

Dialogue des saveurs

- Mais alors, l'écriture musicale pour la création musicale est devenue obsolète ?
- La conservation de l'écriture réactualisée au présent est une pratique nuisible à la création musicale.
- La répétition de la conservation du même n'est pas une pratique artistique, c'est une pratique politique de l'économique de celles et ceux terrorisés à l'idée de manquer.
- Comment écrire pour re-jouer (pareil) des flux inrythmables (= inquantifiables par des coups mesurés) ? Ou autrement dit : comment reconnaître la forme des flux ?
- Valoriser l'exactitude de la similitude n'est pas une pratique artistique.
- On ne rejoue jamais pareil. Ça ne sert à rien de rejouer pareil que prouver agir avec obéissance. Nous ne sommes pas obéissants. Et nous n'avons rien à prouver.
- Chacune chacun choisi son occupation durant sa durée de vie. La création artistique différencie, la politique assimilarise (= rend similaire par assimilation par égalisation des différences de chaque individu capturé par le chantage du péage à servir d'esclave).
- La peine sociale apparaît quand la politique s'ingère dans les arts. La politique ne sait agir qu'à corrompre les artistes. Sans parler du goût douteux « à décorer » la puissance du pouvoir politique de l'économique (sic).
- Les artistes par essence sont ingouvernables. Les rendre gouvernable (= obéissants et soumis) est l'exploit politique dont se gratifie tout politicien. L'architecte est le 1er de la liste.
- Demandons à la danse qui s'efforce de toucher la grâce de la fluidité du mouvement du corps
- Qui mécanisé provoque à rire !
- Il y a eu des tentatives de notation chorégraphique, mais aucune n'a retenu les chorégraphes, ou chaque chorégraphe développe son propre code avec les danseurs et danseuses de la compagnie.
- La danse sans partition de coordination ? Alors que la musique va jusqu'à mettre en spectacle le chef d'orchestre pendant le concert ce que la danse s'abstient.
- Du flux on joue l'apparition/disparition de phénomènes soniques dans un mouvement général de multitudes où le mouvement importe + que la reconnaissance identitaire mnémonique de l'objet-son. La forme musicale des flux ne sert pas à rassurer l'auditeur terrorisé par l'audition de l'inconnu, mais à donner à entendre des différences en constantes mutations. Rien de nouveau dans le désir compositionnel ! C'est même de tradition compositionnelle.
- La manière de sonner les flux diffère des autres approches ?
- les apparitions/disparitions de phénomènes soniques ne sont pas mesurables par l'incertitude qui ignore la division du temps égalisé de l'horaire. Comme les moments inexactables des naissances et des décès. Ignorance du moment de l'instant qui provoque des naissances forcées prématurées et des crémations et enterrements d'êtres vivants. *La perception des vitesses et des durées activées dans le contexte de la forme des flux en orchestre augmente notre distinction des différences existantes jusque-là ignorée.* C'est cette distinction de l'indistinct indéfini qui aiguise notre

capacité de distinguer l'indistinguable. Et forme la musique des flux.

- C'est tout ?

- Non.

- D'autres questions ?

Email au compositeur Myster Mathius Shadow-Sky

friends@centrebombe.org

Notes

[1] du latin « fluxus » = écoulement, de « fluere » = couler. Le flux vibratoire est intimement lié à la turbulence, étudié par la mal nommée « mécanique des fluides » (sic) et « mécanique quantique » (sic) : le mouvement général de la matière, du solide (lent) au gaz (rapide). L'audible est le reflet entendu du mouvement général de la matière dans l'espace de la matière qui forme l'espace. La matière mouvante de l'espace mouvant, etc. Phénomène qui traverse un temps un espace, qui peut être mesuré en grandeur scalaire par unité de durée (déduit de la rotation terrestre). Mouvement des massités ou des amas de tons de sons, identifiés ou pas. Sachant que le vibrant voyage + loin et + vite, + la matière est dense et froide (= molécules calmes). Le vibrant est à la fois un supplément entendu (dans la macrosphère) et à la fois ce qui forme la matière : la vibration des molécules, des atomes, des quarks, etc., est ce qui donne son existence (dans la microsphère).

[2] L'orchestre impossible, encore ! et encore.
Pas pour toujours. Une génération va-t-elle se réveiller et agir ? Oui.

- Il y a un autre aspect moins reluisant du comportement humain qui depuis la fin du XXe siècle rend les musiciens indisponibles à se regrouper pour créer des musiques différentes de ce qui est attendu des programmeurs payés (= subventionnés) par l'État.

1. Pour occuper la vie d'un esclave, il faut l'employer avec une récompense une fois le travail accompli. Sans la (fausse) récompense de l'argent, aucun être humain domestiqué n'agira avec les autres un ouvrage. Le chantage du péage agit les êtres domestiqués à les posséder pour les occuper. La guerre politique contre les artistes, les vrais, commencée subrepticement à la fin des années 70 du XXe siècle, renforcé par le programme politique de la culture à soudoyer les derniers résistants ; la réalité est que cette politique de censure n'a généré qu'une chape de faux artistes (obéissants au politique pour obtenir la subvention conditionnelle de l'État) et n'a en aucun cas touché les artistes qu'à leur retirer les moyens de diffusion de leurs oeuvres, et encore : les oeuvres se diffusent toujours envers et contre toute censure. Même si l'intérêt général (sic) [motivé par la curiosité personnelle] des esclaves est complètement anéanti.

2. Le regroupement d'individus est moralement politiquement considéré être une nuisance, voire une menace pour que l'État autorise et ordonne sa pourchasse par la police qui réalise les arrestations des individus regroupés qui ne font rien que parler entre eux (et vendre leur came). Les zones ciblées sont les banlieues de « grands ensembles » (sic) où est concentrée la main-d'oeuvre immigrée régulièrement importée en appât trié.

- Sont-ce les raisons mimétiques, par cette pour chasse de guerre générale perpétuelle institutionnelle, qu'il est difficile, voir impossible depuis + de 40 ans de rassembler des musiciens en orchestre pour réaliser des musiques originales par un travail continu ensemble ?

- Oui ! Mais pas que.

- La loi de nos sociétés régule les occupations de ses esclaves avec l'appât du chantage du péage.

- Les Trans-Cultural Syn-Phônê Orchestra ne furent que des manifestations éphémères d'1 jour pour une symphonie d'1 soir.

- Pour rassembler des musiciens dans un orchestre pour un travail continu ensemble, il faut pouvoir payer tous les musiciens par un salaire suffisant qui paye les premières nécessités : dans l'ordre : 1. loyer, 2. factures d'eau et d'électricité, 3. bouffe (eh oui ! la bouffe après l'électricité !), 4. vêtements, 5. (sa) voiture pour déplacements et évasions voyages et puis, tout le reste. Évaluons par curiosité le coût du quatuor à cordes électriques spatiales Les Guitares Volantes par curiosité. Une rémunération moyenne acceptable doit être de 3 fois supérieures à un loyer d'un appartement acceptable : aujourd'hui en 2022, 1000 € pour un 2 pièces. Si on compte le coût des 4 musiciens du quatuor à cordes électriques Les Guitares

Volantes depuis février 2017 à juin 2022, on a : $11 + 12 + 12 + 12 + 12 + 6 = 65$ mois à 3000 € net par mois (sans les charges sociales qui pour l'intermittence s'élèvent à 95% du salaire net), $65 \times 3000 = 195\ 000 \times 4 = 780\ 000$ € (+ 741 000 € de charges sociales) = 1 521 000 € de manque à gagner. Qui va payer ? Personne. Et personne ne doit payer. Les esclaves doivent se libérer de leur captivité tenue par le chantage de l'argent. Le pouvoir de l'État réside dans le péage de sommes colossales qu'il récupère des impôts. Une nation État est l'entreprise la + rentable jamais égalée. C'est pour cette raison que les banques ont favorisé la chute de la monarchie en 1789 pour s'ingérer dans « les intérêts des affaires de l'État » pour lui faire acheter du crédit. Une nation ruinée est l'aubaine du banquier. La privatisation de l'État au XXe siècle suit la logique du chantage des banquiers (la ruine de la Grèce en 2008 a été la manifestation flagrante de cet état de fait, qui ne s'arrête pas).

[3] Flux ou Rythme ? Comment le rythme rentre-t-il dans le flux ? Le flux peut-il rentrer dans le rythme ? L'organique de l'organisme est compris en tant qu'être vivant qui s'oppose au mécanique sans vie. Organique = du latin « organum » = instrument, qui se dispose en opposition à la machine. L'instrument est manipulé par l'organisme humain, la machine fonctionne avec un mécanisme horloger autonome, au prorata du savoir humain, qui quand la machine bouge provoque le rire, parce qu'on rit de notre ignorance ou de notre grossièreté. L'écriture rythmique est une mécanisation par quantification du vivant en mesure de durées dans une allure mesurée en fréquence de battements/de coups par minute. Ce qu'on entend « des hauteurs de note » sont des coups par seconde. Utilisons la mesure fine de l'infini des nombres incalculables où la quantification se perd dans la démesure. Bien que tout scientifique s'efforce par le calcul de prévoir l'imprévisible tel Osborne Reynolds au XIXe siècle qui formalise l'équation de la turbulence entendue à prévoir la limite franchie : la frontière entre l'écoulement paisible rectiligne et les remous chaotiques = turbulents = imprévisibles = sauvage = du contenu qui sort du contenant : $R = VLD/v$ (V la vitesse, L la longueur de l'obstacle, D la densité et v la viscosité). R indique la quantité de matériau interagissant avec lui-même. Une suite de différents R forme une échelle des écoulements par ses aspect différents.

[4] La forme musicale des flux se passe des coups des horloges. La forme musicale des flux se réalise de vagues de vagues, en mouvements entremêlés. Ça, donne à prendre conscience que : pour qu'il y ait rythme perçu, il doit y avoir des coups. Avec le coup principal répété régulier ordonnateur de l'horloge. Le coup est une mesure quantifiable en fréquence et en durée. Ça, c'est fixe et localisable. Un lieu fixe localisé par la mesure dans l'espace quadrillé (= mesuré par la disposition d'une grille = la 2d des abscisses et ordonnées), en musique : scalairisé. Le coup est inscriptible par ses intervalles de durées mesurés qui forment son rythme quantifié pour être identifié = reconnu. La forme musicale flux n'est pas formée par des coups, ni des points sommets ni des points gouffres pour pouvoir les pointer en une perception unique du phénomène repéré qui puisse être quantifié pour être reproduit pareil. Un flux musical ne (re)produit pas de repères par des coups avec des « pics ou creux (ponctuels) » suffisant pour « l'écrire en rythme quantifié pour la mécanique des machines ». Le flux est l'existence de phases vagues de vagues avec ou sans bond pour donner à s'entendre à s'entendre dans les massivités fluctuantes. La fluctuance est l'art de la variation constante dans tous les sens possibles, sans pouvoir s'accrocher, qu'un instant, à une forme identifiable. La forme musicale des flux est une forme athématique (qui ne se signale pas) où les identités remarquables se fondent les unes dans les autres à provoquer l'inattendu. La mémoire par l'identifiable est provoquée par l'immémorable de l'identifiable où une identité apparaît pour disparaître instantanément par ses constantes métamorphoses. Les pianomorphes des Ephémèrôdes Cardent des Chrônes sont des instruments en perpétuelle transformation de manière à ce qu'aucune identité ne leur soit appliquée. Puis dans la sensation des flux d'énergie, il y a la dynamique des intensités, celle qui la première donne à percevoir la mobilité des vibrants traversants (nos corps) par leurs trajectorisations dans l'espace volumique.

[5] Transcription/traduction du dire, en fonction des règles d'un code restreint de communication pour se répéter à se répéter toujours les mêmes choses : du latin de l'empire : « codicis », engendré du « codex » = Le recueil des lois. Les lois ne servent qu'à obéir les règles imposées aux esclaves, gardés par les gardiens, non pas de la nation, mais du

commandement, du pouvoir de commander les autres abdiqués.

[6] Une interprétation habitée ? = la présence concentrée de la conscience du musicien jouant dans la musique. Une interprétation absente ? = l'absence de la conscience du musicien jouant sans jouer la musique (par mécompréhension).