

TABLE DE POUSSIÈRES

PROPOSITION

Courant 2019, Cristián Alvear me propose de lui écrire une pièce pour guitare. On se met d'accord pour une composition solo et sans amplification.

INSTRUMENT PEU INTIME

Alors commence un processus déjà traversé avec d'autres instruments, la harpe notamment ("On the Other Hand 1 & 2" pour Rhodri Davis, 2009) : devoir écrire de la musique pour un instrument que je ne connais pas, ou quasiment pas, et vis-à-vis duquel aucune relation particulière ou d'intimité ne permettrait de s'orienter : avoir ne serait-ce qu'une raison de prendre une direction plutôt qu'une autre.

LA MÉTHODE DE L'IDIOT

Dans ce type de situation, j'ai une méthode, ou plutôt une stratégie. On pourrait l'appeler la méthode de l'idiot, et elle revient à mettre à profit ma condition d'ignorant — tentative d'explication. Comme souvent, la composition commence dès le point 0, dès l'approche : d'abord se mettre, comme artificiellement, dans la posture d'un ignare pire encore que celui que je suis déjà vis-à-vis de la guitare, simplement *pour voir*. Autrement dit, se débarrasser du peu de connaissance qui pourrait s'être rattachée à l'instrument dans le passé, se débarrasser du peu de savoir lié à son histoire, bref : oublier les restes de guitare qui pourraient s'être sédimentés dans le fond de la mémoire, *pour voir l'instrument*. L'exercice commence d'ailleurs bien-souvent par le regard : *qu'est-ce qui me regarde là dedans ?* — Bref ... partir sur de saines bases !

L'exercice est impossible, bien-sûr, et la posture introuvable. L'idiotie ne se décide pas, on le sait. On n(e s)'oublie pas sur commande. La musique à faire nous met, sans fin, en retard ou en avance sur l'hypothétique idiotie à atteindre. L'idiotie se cache. À jamais, donc, ni raccord, ni synchrone avec elle, c'est précisément dans l'effort d'y parvenir, et dans l'écart entre elle, cette idiotie, et le quotidien de la recherche, que peut arriver l'architecture d'une pièce : loin du savoir, mais aussi, loin d'une table rase, et pas non plus entre les deux. Il s'agit là d'un véritable triangle (1.savoir, 2.table rase, 3.idiotie). Ainsi a donc commencé l'écriture de cette table, beaucoup moins rase que de travail : "table de poussières"... composition d'un solo pour Cristian Alvear à la guitare classique.

Regarder l'instrument. Et si on en a un : le toucher. Etc. Pour dire de ne pas se jeter sur les sons que l'instrument est supposé faire. Déphaser l'empirisme, en passant par exemple par le détour des autres sens avant même de produire quelque son que ce soit, si jamais on en produit un, un jour.

En regardant les détails, en les scrutant, on essaye de sentir quelque chose de l'agencement des matières, mais aussi de comprendre quelque chose des divisions quand il y en a, quitte à le faire mentalement (une harpe ne se trouve pas facilement, mais elle comporte beaucoup de divisions, j'avais une vieille guitare). Une iconographie peut servir, des plans, un schéma. Puis l'ergonomie : tenter d'en comprendre la logique, les contraintes, le temps que prend tel ou tel geste. L'idiotie peut s'obtenir aussi par le savoir depuis un autre bord, connaissance par accès dérobé. Par exemple accéder à un instrument de musique en collectant et en étudiant les plans de sa construction. Qu'est-ce qui me regarde là-dedans ?

LA GUITARE, SON MANCHE, SES DIVISIONS

D'abord attiré par la relation entre la longueur du manche, ses proportions et le volume de la caisse de résonance, assez vite l'attention s'est concentré sur le manche, son dessin, sa structure, ses matières — on reviendra peut-être à la caisse plus tard ... ou pas.

La guitare fait partie de ces instruments qui nous arrivent avec leurs rationalités et leurs divisions. L'instrument nous arrive avec ses divisions, et ces divisions font une grande part de ce qu'il est. Une rationalité qui précéderait toute action avec lui. Le manche divise les cordes, les cordes divisent le manche, etc. Et puis leurs nombres. La place des doigts est matériellement signifiée. Il y a, d'emblée, peu de continu, et peu d'ambiguïté : tout se passe comme si la guitare proposait un univers discret et doté de ratio. Un élément digital émane de l'objet : *digital archaïque*.

La guitare nous arrive donc avec son quota de rationalité, et cette rationalité, qu'on le veuille ou non, nous regarde. Elle nous regarde d'abord parce qu'elle est visible. Mais elle nous regarde encore de trois autres façons : d'abord, en elle se sédimente l'ensemble d'un agir humain, d'une histoire, d'une expérience. Cet agir se propage sur des siècles, pour ne pas dire des milliers d'années, et nous regarde dans l'aujourd'hui. C'est en elle que consiste l'intériorité du moindre objet façonné — de la pelle à ciment à la machine à café en passant donc par la guitare. Ensuite, cette rationalité nous regarde par ce qu'elle regarde la rationalité en nous : il y a là une sorte d'œilleton, comme un accès direct, un tunnel entre lui et nous, lui et moi, la guitare et moi. On repère ces divisions, et on se demande pourquoi elles sont comme elles sont, leurs places, leurs proportions, leurs échelles. La précision du questionnement et même le détail d'une argumentation critique, hypothétique et future, ne sont possibles qu'à raison de la précision de ces divisions — divisions qui nous précèdent et nous dépassent amplement. Et, troisième regard, cette rationalité repérée nous aide à construire le dessin — mental ou non — de l'instrument. Elle nous donne des arguments de nouveau, mais cette fois-ci, pour nous permettre d'intérioriser quelque chose de la forme de l'objet, et — y compris si l'on ne connaît rien de l'instrument — de sa logique, et de ses *raisons*. Par exemple, ce que suppose d'en avoir une mémoire. Par là, on voit la grande différence qu'il y a probablement, quant aux moyens que l'on engage, entre se souvenir d'un trombone ou encore d'une cymbale et se souvenir d'une guitare.

LE COMPTE

C'est alors que le compte a commencé, et ne s'est arrêté qu'une fois, en tête, l'architecture de la composition. Cordes comptées puis, frettes comptées, cases, notes, doigts, mains, ... Et si les comptes et leurs résultats sont légèrement plus compliqué qu'attendu, c'est que d'une part les cordes à vide impliquent d'intégrer quelque chose comme un 0 dans l'opération, et que d'autre part, la fin du manche n'est pas claire ...

Résultat des comptes :

Cordes : 6

Cases : $120 + 6$ (pour les 6 dernières non-case après la dernière de chaque corde)

Nombre de cases par corde : $20 + 1$

Frettes : $120 + 6$ (pour le sillet de tête qui joue le rôle d'une sorte de 0 dans le compte et qui correspond aux cordes à vide)

Notes : $120 + 6 + 6$ (12 notes correspondant aux 6 cordes à vide et aux 6 notes d'après la dernière frette)

Nombre de notes par corde : $20 + 2$

Doigts : 10

Mains : 2

Manche : 1

NOMBRES, NUMÉROS, CHIFFRE & CHIFFRAGE

En s'imaginant compter tout en jouant, on voit qu'à chaque rang du compte, c'est-à-dire à chaque geste, ou position de doigt correspondent plusieurs nombres.

Un numéro de case (N°Ca)

Un numéro de frette (N°F)

Un numéro de note (N°N)

Un numéro de corde (N°Co)

Puis un numéro d'action (N°A), qui correspond au nombre d'actions effectuées depuis le début du compte.

La combinaison de ces numéros correspond alors au chiffre de chaque son produit, de chaque action individuée. À partir de ce point, l'écriture de la composition est allée vers une logique de chiffrage. C'est alors que Cristián me montre des partitions baroque, pour luth ou théorbe, non mesurées, et certaines en tablature ...

LE MODE D'ÉCRITURE EST DÉJÀ LA COMPOSITION

Trouver le mode d'écriture spécifique d'une composition, c'est déjà faire un grand pas vers ce qu'elle sera finalement. Une toute petite variation dans la façon d'écrire peut avoir de grande conséquence sur le résultat musicale, ne serait-ce que par le type rapport que cette écriture instaure avec l'instrumentiste. Écrire un la sur une portée, écrire A4, écrire 440 Hz ou écrire 2.X (pour guitare), n'implique pas la même réflexion chez le compositeur, chez l'instrumentiste. Mais aussi, d'une part les réflexions que le compositeur mène quant aux questions qu'il voudrait ou qu'il ne voudrait pas que l'instrumentiste se pose et d'autre part, les raisons que l'instrumentiste projette dans la tête du compositeur, d'avoir écrit ceci ou cela, comme-ci ou comme-ça, raisons que l'on retrouvera au final dans la musique. Le mode d'écriture est signé par la musique qu'elle rend possible, ne serait-ce qu'en négatif : on va par exemple éviter, sans forcément s'en rendre compte, la musique que ne permet pas, telle ou telle façon d'écrire, que l'on maîtrise (ou pas !). En deux mots, on écrit ce que notre mode d'écriture peut écrire. L'un est miroir de l'autre. Dis-moi comment tu écris, je te dirai ce que tu écris. L'écriture musicale n'est pas une traduction mais un des éléments dans lequel la composition se fabrique. On pourrait même en déduire que lorsque l'écriture se retrouve cantonnée à un rôle de traductrice, rôle qu'en dernière instance elle est incapable de remplir, c'est que le mode d'écriture de cette pièce-là, en particulier, n'a pas été trouvé. "Table de poussières" a, avant tout autre chose, émergé, de cette décision, qui n'en était pas une, de passer par le chiffrage. Ce n'était pas une décision car le chiffre s'est imposé comme le répondant à la rationalité du manche : à ce stade, je n'avais plus le choix, sinon de ne pas composer *cette* pièce.

À l'horizon de ces points de généralité, un autre problème se pose, celui de la définition de ce que l'on appelle écriture — voyant que bien des façons sont susceptibles d'être prises pour telle. Mon expérience d'improvisateur me poussant à une différenciation plutôt qu'à un rapprochement, j'ai rapidement considéré l'écriture comme un moyen extérieur, un détour par une matérialité extérieure au résultat final, et transmissible à l'inconnu. Cet inconnu est une histoire que j'ai besoin de me raconter pour avoir une raison d'écrire. Elle est pour moi indissociable de la notion d'écriture.

L'ÉPUISEMENT (1er démon)

Nous en sommes au chiffrage, et du chiffrage s'est imposé un vieux démon de la musique : compte tenu d'un réservoir donné de sons ou d'éléments sonores, trouver un processus qui épuise plus ou moins logiquement ce réservoir (Webern, Stockhausen, David Tudor, Richard Dunn, ...).

En ce qui me concerne, des compositions comme "distances ouïes dites" ou "dyslexic harp" en procède.

L'ÉTALONNAGE (2ème démon)

Ici, le réservoir en question est, la guitare elle-même, ce qui assimile l'épuisement à une forme d'étalonnage de la guitare — une mesure de l'instrument : comment enchaîner (ou pas) logiquement (ou pas) toutes les notes possibles à la guitare, et dans le même mouvement (ou pas) tous ses intervalles ? L'étalonnage des instruments est aussi un démon de la musique (Steve Lacy, Tom Johnson) ... et, s'il est plus rare, il me *parle* plus encore que le premier.

Exemples me concernant : "dyslexic harp" de nouveau et "given yard, given walls, roam or not" ou encore "home" avec Éric La Casa.

LE DESSIN OU LE SCHÉMA SONORE (3ème démon)

Le troisième démon, fait trop peu parti de l'histoire de la musique. Pourtant, plus que les deux autres, il oriente bien des zones de mon travail. Il a, lui, à voir avec la représentation, et l'idée que l'oreille et les sons pourraient s'allier comme l'œil, les lignes et les couleurs l'ont fait, pour nous donner des outils efficaces de représentation. Comment dessiner tel ou tel objet, mais, *en son* ? (comme on dit qu'une table est en bois).

Étalonner a à voir avec représenter, et représenter sans passer par des mots, des phrases, un langage articulé, a à voir avec dessiner ou schématiser. Il y a dans cette remarque l'idée que, de même qu'avec une collection de lignes tracées, de couleurs passées, la représentation d'un objet est possible, il devrait être possible de le faire aussi avec une collection de sons, ou même de "lignes sonores" : *dessine-moi une guitare ...* Dans notre cas, il s'agirait plutôt d'une auto-représentation, un peu comme si l'on cherchait à faire empreinte, empreinte qui est une forme d'auto-représentation. *Dessine-moi une guitare avec ta guitare, comme on peut dessiner un stylo avec un stylo.* Un dessin ou un schéma sonore, qui ne revienne pas à tout simplement enregistrer tel ou tel son de guitare, mais qui ferait le pari du dessin, du schéma, et même du diagramme. *Gardons le dessin en tête* et notons que ce dessin, aura le souvenir de la forme de cette guitare-là — *sa signature*. Le type de celle que j'ai trouvée chez moi. Elle qui, par exemple, a 20 cases sur toutes ses cordes, ce qui n'est pas le cas de toutes les guitares.

Exemples de *dessin en son* me concernant : "a signature of the room" & "de la dualité secrète des cubes".

LE TERRITOIRE D'UNE EXPÉRIMENTATION

Et ce n'est qu'un début ! L'épuisement, l'étalonnage et la possibilité du dessin en-son tracent, ensemble, le territoire d'une expérimentation musicale et sonore à venir. Un territoire qui permettrait à la musique de s'extraire d'elle-même, ou tout simplement de ne pas avoir à ressembler à ce qu'elle est supposée être — sortir de l'auto-référence perpétuelle. L'épuisement est une manière de mise à plat, la série n'en étant qu'une étape historique. L'étalonnage rapporte le son à ses multiples capacités de mémoire et à l'extrême finesse numérique de notre écoute. Le dessin renvoie, quant à lui, à la puissance de représentation du son. Pour le dire autrement : les multiples façons qu'a le son de ne pas compter uniquement pour ce qu'il est, où il est, c'est-à-dire — à l'image de la lumière — de signer ce qu'il n'est pas, la notion de signature devenant alors un des outils principaux du travail avec le son.

Retour à la table de poussières et à la guitare: que l'instrument s'épuise, qu'il s'étalonne et qu'il se dessine lui-même revient à mesurer l'instrument de mesure avec l'instrument

de mesure, ce qui est une refondation possible ... plutôt saine, mais probablement impossible à mener vraiment à bout. Nous en sommes aux balbutiements.

LA TABLE À CALCULER, ABAQUE, & TABLE À POUSSIÈRES

Le manche de la guitare se rapproche d'une table à calculer, sauf qu'il n'y a rien à lire sur cette table, seulement à toucher et à regarder, c'est-à-dire une forme de boulier, d'assistant matériel au calcul : un abaque — allant vers l'idée de diviser sans avoir à compter. La musique serait l'occasion d'une arithmétique descriptive, comme il y a une géométrie descriptive. Faisons comme si la guitare était un abaque et composons pour elle comme si jouer revenait à avoir une pratique *rhabdologique* (compter avec l'aide de bout de bois). Le dessin en question se rapproche d'un diagramme. Le premier abaque est la main.

Abaq, mot grec venant de l'hébreu, désignant un instrument ou un outil qui aide le calcul. Littéralement, *abaq* veut dire table à poussières.

LE TITRE : "TABLE DE POUSSIÈRES"

Le titre de la pièce est donc arrivé avec le thème de l'abaque. Plus le titre arrive tôt, plus la composition s'oriente facilement ... et donne l'impression que le travail génère beaucoup moins d'hésitations.

"Piano chiral", "dyslexic harp", "la dualité secrète des cubes", "vollbild", sont pour moi des pièces extrêmement dirigées par leur propre nom. D'autres le sont bien moins, "points sans surface", "contre pas". D'autres encore acquièrent leurs titres une fois terminée, et ce titre est descriptif : "distances ouïes dites", "given yard, given walls, roam or not", "tournures cessent" ou "axène". Etc. Et il y a aussi le cas du forçage ... : une composition à venir, dont je ne connais que très peu d'éléments, par exemple cette pièce pour chœur amateur (ou pas) et petit ensemble (ou pas), une commande de l'ensemble dedalus, a déjà son titre : "poussières ou la grande minutes", à moi d'en suivre les lignes.

LA SYMÉTRIE EN MIROIR OU CHIRALITÉ

Tout ce qui précède développe les conséquences de l'épuisement : le processus de composition de la pièce se pose comme la résolution d'un premier problème : trouver une solution logique pour passer par toutes les cases, toutes les notes (cases + frettes) en considérant le manche de la guitare comme une table, à la fois table d'opération, table à calculer, table de travail, ... planifier la pièce à partir de cette table en articulant dans le temps les divisions spatiales de cet objet.

La chiralité qui est la symétrie des mains l'une par rapport à l'autre. Passer par cette figure en miroir pour exposer les hauteurs d'un ensemble préalable présente de multiples intérêts. Dans la double perspective de l'étalonnage et du dessin, elle paraît être une des manières les plus simple de procéder à un balayage de l'ensemble des notes, de manière rigoureusement topologique, non seulement en insistant sur l'ambitus mais aussi sans passer par un empilement d'intervalles plus ou moins régulier, risquant toujours de retomber dans la logique des gammes ou des arpèges, logique qui prendrait noyerait rapidement toute volonté graphique dans une perception pseudo musicale des rapports de hauteurs. Resterait l'aléatoire et le hasard, toujours (encore) possible et près à servir pour résoudre ces problèmes d'exposition : on y perdrait le dessin.

A) Cette forme de symétrie permet de balayer l'espace des hauteurs à partir de son milieu (2) ou de ses limites ou extrêmes (1), et ainsi de donner à entendre avec insistance dans

la variation, l'ambitus de l'instrument tout en déterminant une collection ordonnée d'intervalles — allant globalement vers le plus grand (2) ou vers le plus petit (1). Cet ordre éclaire l'ensemble des hauteurs en le parcourant, premièrement, de lignes d'attractions et de répulsions de phases (ou harmoniques).

B) Deuxièmement, ce mouvement symétrique permet, par son ordre, d'étalonner tous les intervalles possibles sur le manche.

C) Troisièmement, il propose un schéma analogique du manche : une façon de dessiner cet objet en-son, de schématiser le dessin à l'intérieur du dessin, à la façon de pointillés à écouter et à suivre dans la durée — un dessin dans le temps. À ce point du processus, la composition s'entrevoit comme une longue mélodie.

D) Ce mode d'exposition enveloppe une quatrième propriété : l'implication du temps de l'action dans la forme. Pour passer physiquement d'un extrême à l'autre du manche, il faut du temps, et mettre dans ce temps l'énergie qui façonnera la durée de la pièce et sa qualité. Concrètement, le temps qu'il faut, pour passer d'un extrême à l'autre, établie la taille de la fenêtre des tempi possibles par laquelle passera la musique : la musique durera le temps qu'elle prend pour être jouée, ou mieux, pour se faire. Ainsi l'ergonomie et le rapport physique, on ne peut plus subjectif, que développe l'instrumentiste avec son instrument, entre en ligne de compte autant dans la forme telle qu'écrite que dans la forme telle que jouée.

TRANSPARENCE ET SECRET

Le processus qui est en train d'être décrit apparaît comme nu dans la durée de la composition. Cette nudité est voulue. La transparence des processus n'empêche pas le ou les secrets : un fil, parfois extrêmement fin, relie le résultat sonore à tous les problèmes que s'est posé le musicien pour y arriver, ce qui n'implique pas forcément de difficultés techniques ou la nécessité d'une virtuosité particulière. Et ce même fil se continue et remonte aux différents processus qui ont orchestré la composition. C'est l'existence de ce fil qui assure la transparence, donc cette nudité voulue. Elle peut être crue et elle donne, comme au second degré, sur quelques énigmes imprévisibles que l'écoute du résultat final va à son tour formuler. La rationalité des choix n'empêche pas, au contraire, la présence du secret dans la musique. De nombreuses causes à cela, l'une d'elles me paraît déterminantes : le conflit entre les durées. Le temps de se dire les choses, ou le temps de les comprendre, ne coïncident pas forcément — rareté de cette coïncidence ! — avec la durée de la musique en train de se faire. Il y a là un nœud proprement instrumental, où les concepts, les gestes, les processus formels, l'effort d'entendement se croisent à la façon de courants marins contradictoires pour donner un raz qui peut être à la fois furtif et violent. Mais pas forcément. Le temps du faire compte plus que tout dans cette affaire, autrement dit l'instrumentiste, malgré lui ou pas, orchestre à son tour cette contradiction et cette dialectique temporelles de ces courants de sensations et de pensées.

UN PROBLÈME, DES SOLUTIONS

Comme dit dans le petit texte de présentation, j'aime penser la composition comme la formulation d'un problème et l'interprétation comme la recherche et l'effectuation d'une des solutions possibles au problème posé. On voit qu'un des enjeux est précisément qu'il existe plusieurs solutions, possiblement très différentes, et qu'entre ces solutions, aucune hiérarchie ne puisse s'installer, sinon de goûts, et d'affects. Il y aura toujours des solutions plus malines, c'est-à-dire à la fois plus élégante et demandant moins de travail (visible ou plutôt audible, car on ne parle pas du temps qu'il a probablement fallu pour trouver cette solution dite *maline*), et d'autres solutions plus virtuoses, ce qui n'engage en

rien leur musicalité, puis d'autres encore plus naïve, ou même peu réfléchies ou purement intuitive. De mon côté, toutes sont valables. Reste que : lorsqu'une possibilité est offerte — à l'instrumentiste et au compositeur — de travailler ensemble sur la pièce, la tentation est grande d'établir à deux, une version que d'autres instrumentistes pourraient reprendre telle quelle sans passer par le processus singulier de trouver de sa propre solution. Bref, Cristian et moi, avons effectivement passé du temps ensemble sur cette "table de poussières", et nous avons décidé d'intégrer à la partition, la version de Cristian, écrite au plus près des décisions prises ensemble. Cela libère l'autre version d'autant d'explications, celle qui invite l'interprète au processus de recherche. Dans le même mouvement, cela ouvre une perspective sur la pièce qui permet, à l'instrumentiste inconnu, d'accéder avec une charge renouvelée aux problèmes posés, en intégrant à la partition, l'expérience et les solutions d'un autre instrumentiste.

UNE COMPOSITION ET SES NIVEAUX D'ABSTRACTION

Ces réflexions sur les rapports problème-solutions, et l'écriture possible d'une des solutions, renvoient, comme en boomerang, l'acte de composition à son propre échafaudage, ses propres arborescences. À partir d'où peut-on parler de composition et si plusieurs solutions peuvent parfois être donner à un problème donné, il arrive aussi qu'un problème en contiennent plusieurs ou, qu'en suivant l'empilement des différents niveaux d'abstractions, entre l'idée première et le résultat sonore, il soit possible de tomber sur des carrefours qui auraient pu donner sur de toutes autres formes et, qui plus est, d'autres résultats.

DANS NOTRE CAS

Le cas de *table de poussières* est assez simple dans son genre : le processus de composition et celui de l'interprétation sont en regard l'un de l'autre avec d'une part, quant à la composition, au moins 4 solutions possibles, chacune pouvant avoir deux versions, et d'autre part, quant à l'écriture et la transmission, au moins 3 niveaux possible de présentation de la partition. La symétrie chirale telle que décrite laisse 4 possibilités qui, chacune, engage un résultat très différent. D'abord commencer par les extrêmes ou par le milieu (1 ou 2) puis, une fois ce premier choix établi, celui de commencer par le haut ou par le bas (1 ou 2). Nous verrons ensuite que chacune de ces 4 possibilités a elle-même 2 façons d'être jouée, l'une articulée (1), l'autre arpégée (2).

La version développée avec Cristian est la 1.1.1. Le cas des autres sera étudié plus tard.

La pièce commencera donc ainsi :

N° action					
	1	2	3	4	5 ...
N° case					
	20	0	19	1	18 ...
N° corde					
	1	6	1	6	1 ...

SUITE DE NOMBRE

L'idée de la pièce s'oriente donc maintenant vers un étalonnage sonore croisé du manche d'une guitare et du début de la suite des nombre naturels (de 1 à 127). Maintenant supposons que, pour par exemple s'aider rythmiquement, le guitariste tape du pied une fois pour chaque action : 1, 2, 3, 4, ... 127, puis, pour alléger le geste de son pied, qu'il décide de ne taper plus qu'une action sur deux : 2, 4, 6, 8, ...126, puis plus qu'une action sur trois :

3, 6, 9, 12, ... 126, puis quatre, et là il voit — comme on s'y attendait ! — que son geste revient au cycle sur deux, mais deux fois moins, etc. Jusque-là, il ne s'agit que de la redécouverte, et encore un peu lourde, des cycles, des mesures, et de leurs décompositions. Mais une première étape importante se passe quand on décide de combiner tous les cycles possibles, et une deuxième quand, jouant des numéros d'action, on décide d'exprimer ces décompositions. Par exemple, N°A15, comme tous les autres numéros d'action n'arrivera qu'une seule fois. Une façon de rappeler que tous les nombres sont des singularités. Mais pensé comme le terme hypothétique d'un cycle temporelle, cette singularité prend de l'épaisseur. N°A15 est la 5ème fois que le cycle en 3 et la 3ème fois que le cycle en 5 s'expriment ($15=3 \times 5$). Il est donc à la croisée de ces deux cycles. Décision est donc prise de prendre en compte cette croisée qui peut s'exprimer acoustiquement par un parcours unique et déterminé sur le manche. Quand son tour viendra, l'action numéro 15 rappellera donc l'action 3 et l'action 5. Nous verrons comment.

Jusque-là, la pièce se présentait mentalement comme une suite de notes égrainées une à une selon un pointillé unidimensionnel purement horizontal, tout se passe comme si elle passait maintenant au volume en endossant progressivement une toute petite part de la complexité des relations que les nombres entretiennent entre eux, puis la relation de ces relations avec la structure d'un manche de guitare. Composition en 3D : quelque chose dans la pièce commence à se sculpter, des verticales plongent, des diagonales se creusent, des points de vue apparaissent, des objets se posent dans le temps et tout cela construit pas à pas l'épaisseur d'une durée. Les actions dont le numéro est décomposable seront l'occasion d'exprimer cette décomposition, quant aux numéros, ceux appelés *nombres premiers*, qui ne sont pas décomposables, et qui se constituent dans la pièce à la manière de briques, ils auront leur façon spécifique d'apparaître dans la pièce. Un sort particulier leur sera réservé. Il y a autant de cycles que de nombres premiers et, par leur répartition, dans le temps et sur le manche, ils organisent toute la durée à la manière de pierre disposées dans un fleuve auquel, en le détournant, elles donnent une forme qu'il n'aurait pas sans elles : une façon d'éprouver leur répartition dans la suite des entiers.

Penser à la singularité de chaque numéro, c'est un peu ouvrir une boîte de Pandore : car la qualité de chaque numéro est spécifiable à l'infini surtout si l'on complique cette première logique, celle des nombres premiers, avec celle du manche lui-même, et avec celle du des sons émis (rapport de hauteurs par exemple). Il y a le milieu du manche. Il y a les changements de corde, les octaves et quelques identités de hauteur, etc.

Nous nous trouvons devant une trame faite de nombres et de notes, chacun arrivant avec sa propre raison d'être, ces raisons d'être se reliant entre elles ou non, selon des lignes qui parcourent l'ensemble de la pièce ou non... Nous avons devant nous une table d'opérations remplie de chiffres, de fréquences, de lignes reliant les causes entre elles, de logiques traçant sur la table d'autres tableaux de chiffres... Il va falloir spécifier l'acoustique de chacune de ces figures.

Non seulement je commence à ne plus pouvoir voir une guitare comme je la voyais avant la construction de cette *table de poussières*, mais chaque fois que les nombres premiers sont évoqués, un espace ou une sorte d'embryon de paysage s'ouvre que je ne soupçonnais pas auparavant.

pour finir : NOTES SUR CE TEXTE

Cette suite de paragraphes à la forme d'un des problèmes que la composition pose à celui qui la pratique, qu'il se dise compositeur ou pas — forme de symptôme ... : parler de la

composition au nom de qui ? à *quelle personne* ? comme on dit. Je dis "je" ? Je dis "on" ? Je dis "nous" ? Sœur ennemie (ou pas) de la philosophie ! Ou alors c'est "on" qui dit "je", comme si la pratique forçait la subjectivation. Ou alors, ne rien dire du tout ! Il n'y a pas de solution et ce texte en porte la trace, chaque paragraphe partant, grosso modo, du cas particulier de la table de poussières pour tenter d'y revenir après une dérive dans les méandres du général. Du je, au on, au nous, puis retour, retour difficile parce que retour impossible ! C'est là qu'une expérience a lieu, ou a eu lieu (elle se rejoue quand on ou je la raconte). Ce n'est pas le même "je", celui du début de la phrase, et celui de la fin. Il n'y a plus de réversibilité dans le lexique ... s'il n'y en a jamais eu. Trois exemples. 1) jamais avant cette aventure, je n'avais pu, ne serait-ce qu'entrevoir ou imaginé pouvoir un jour entrevoir, ce dont les mathématiciens parlent parfois : la suite des nombres entiers et la suite des nombres premiers à l'intérieur de cette première suite comme d'un espace structuré, à la fois rationnel et imprévisible, à la croisée de l'architecture, du jardin et du paysage. 2) jamais avant cette équipée je n'avais pensé, avec autant de raisons, la différence entre les instruments rationnels et les instruments irrationnels et, impliquée par cette différence, la parenté inattendue entre les instruments rationnels et les abaques. Et pour finir, 3) jamais, avant la table de poussières, je ne m'étais formulé cette analogie qui concerne pourtant une grande part de mon travail (improvisation, composition, dessin, textes ...) : il y a un rapport entre pouvoir penser sans les mots et pouvoir diviser sans compter.

Tout cela, tout cet intérêt que je porte à ce travail, alliage de celui de Cristián et du mien, n'implique en rien une quelconque qualité. Il y avait déjà l'instrumentiste inconnu, partenaire fantôme — et retors ! — du compositeur, il y a maintenant l'auditeur inconnu, pas moins retors, mais beaucoup moins fantôme ! Parole à lui maintenant.

COMMENT LIRE LA PARTITION DE TABLE DE POUSSIÈRES

Version pour guitare accordée normalement ou quasiment.

Dans cette version, construite avec Cristian Alvear, la scordatura (qui n'est pas obligatoire), se fait en suivant une ligne nominaliste : les notes sont respectées, mais selon tel ou tel système d'intonation (qui peut aussi être purement instinctif). Chaque note doit porter son nom de façon crédible, la limite du désaccord / réaccord étant encadré par le nom : un do est un do mais il peut y avoir plusieurs sortes de do. Le principal étant que ce do soit un do pour l'instrumentiste ... Alors, do devient le nom d'une variété de notes possibles au sein d'une même composition (chaque corde a son do).

Table de poussières fonctionne comme un étalonnage. Chaque combinaison d'une note et d'une position de la main sur le manche donne lieu à une action plus ou moins complexe suivant le statut de cette combinaison dans le déroulé de l'étalonnage. Les actions sont numérotées chronologiquement, suivant leur ordre d'apparition sur la *table de poussières*. Ce numéro est appelé *numéro d'action*.

LES ACTIONS, LEURS TYPES ET LEURS NUMÉROS :

Il y a trois types d'action : 1) celui correspondant aux nombres premiers (**soulignés**), 2) celui correspondant aux singularités (**couleurs**), et 3) celui correspondant à tous les autres (**N&B**). Les modes de jeux particuliers, quand il y en a, sont spécifiés textuellement dans le déroulé chronologique des actions.

Le codage, qui dépend du type d'action, fonctionne comme suit :

LES NOMBRES PREMIERS :

exemple de 2 :

2° 6 0 .63 E2

2° pour action numéro 2

6 pour 6ème corde (E2 à vide)

0 pour corde à vide

.63 pour l'occurrence de 2 dans les développements ultérieurs

E2 précise la note selon l'accordage concernée

Entre 2 et 19 :

les nombres premiers sont tous *présentés* avant d'être répétés, c'est-à-dire qu'ils sont joués une fois avant que la répétition ne commence.

La présentation est jouée *.fff* (le plus fort possible).

Entre 23 et 41 :

les nombres premiers sont simplement répétés.

Entre 43 et 61 :

l'occurrence est de 2, ils ne sont toujours pas présentés, et la répétition se fait sur deux timbres différents *.fff* (le plus fort possible).

Entre 67 et 127 :

l'occurrence est de 1, le nombre premier est joué une fois *.fff* (le plus fort possible).

NOMBRE NON PREMIER :

6°		6	II		F#2
2°	6	0	.1	E	
3°	1	XIX	.1	B	

Première ligne :

6° est le numéro d'action
6 désigne pour la 6ème corde
II pour la 2ème case
F#2 précise la note selon l'accordage concernée

Lignes suivantes (écrites en plus petit) :

ici deuxième et troisième ligne, expriment le développement du numéro d'action en nombre premiers (6=3x2) et fonctionne comme autant de rappels des sons correspondants à ces numéros.

Le numero 6 se jouera comme suit :

La première ligne ancre un des doigts de la main sur la case concernée, et sans quitter cet ancrage, les notes qui correspondent aux nombres premiers concernés doivent être jouées. On voit que là, les notes sont prises en valeur absolue : c'est le nom de la note qui compte et plus la place sur le manche (l'octavation est donc possible).

L'action numéro 6 consistera donc à jouer, en accord ou en arpège un F#2, un E et un B. Quand le développement comprend plusieurs fois le même nombre, la note correspondantes doit être jouée ce même nombre de fois. Un unisson de deux F comptant pour deux F, etc. Le jeu en harmoniques est possible.

Sauf indication contraire (par exemple "en arpège"), ce type d'action se joue avec l'idée d'une économie de geste, il s'agit donc de construire un, ou plusieurs accords (si pour des raisons instrumentales et ergonomiques ce n'est pas possible en une seule fois) et de le ou les construire depuis l'ancrage qui correspond au numéro d'action.

Sauf indication contraire, si le développement nécessite plusieurs accords, chaque accord intègre l'ancrage dans sa composition : pour 2 par exemple, cela donnerait

F#2/E

F#2/B

Bien sûr, la note ancrage ne peut être transposée. Elle ne peut pas non plus être jouée en harmonique, sauf la case XX si elle n'existe pas sur la guitare concernée ... ou d'autres case qui n'existeraient pas (ou plus ...) sur certaines guitares

Résumé :

En d'autres mots, l'ancrage donne la position de chaque nombre. Le développement en nombre premier se fait depuis cette position. Seul le nom des notes correspondantes comptent. Un B, par exemple, peut être n'importe quel B atteignable depuis l'ancrage, y compris en harmonique. Chaque ancrage donne lieu à une sorte d'objet sonore plutôt plus que moins isolé des objets qui l'entoure (sauf mention contraire). Et chaque accord du développement de tel numéro donné comprend l'ancrage dans sa composition.

SINGULARITÉ ET COÏNCIDENCE

Quand le numéro d'action est de couleur, l'explication du mode de jeu particulier est intégré à la partition.

Sauf indication contraire le rythme est complètement libre, et très dépendant du temps que prennent les gestes pour être accomplis mais aussi la recherche de solutions, si jamais elles n'étaient pas préétablies. On ne saurait jamais être trop lent.

CODE GRAPHIQUE ET CODE COULEUR COULEUR

* bleu turquoise : couleur spécifique à 1 qui ne ressemble à "rien"

1° 1 XX .127 C6

* souligné, quelque soit la couleur : nombres premiers

2° 6 0 .63 E2

* ocre orange : première fois qu'apparaît une puissance

4° 6 1 F2 premier carré
 2° 6 0 .2 E

* brique foncée : seconde fois, et plus, qu'apparaît une puissance

9° 1 XVI deuxième carré, etc.
 3° 1 XIX .2 B

* rouge : milieu du manche

* encadré : numéro d'action à enchaîner

<p>21° 1 X D5 3° 1 XIX .1 B 7° 1 XVII .1 A</p>	<p>milieu du manche et même note</p>
<p>22° 6 X D3 2° 6 0 .1 E 11° 1 XV .1 G</p>	

* vert : premier développement à 3 chiffres

30° 6 XIV F#3 premier développement à 3 chiffres
 2° 6 0 .1 E
 5° 1 XVIII .1 A#
 3° 1 XIX .1 B

* bleu pâle : seule occurrence de la même note ancrage/développement

82° 5 XIX E4 même note (E)
 2° 6 0 .1 E
 41° 1 0 .1 E

* rose foncé : 127, l'action fantôme, conclusive et nombres premiers

127° ...

TABLE DE POUSSIÈRES
de Jean-Luc Guionnet
pour Cristián Alvear, guitare classique
2016-2020
Berivanel, Paris, Santiago

action corde case combien note

1° **1** **XX** **.127** **C6**

127 C6 joués staccato selon la rythmique proposée en annexe ABAQ UN

2° **6** **0** **.63** **E2**

4 E2 puis 5 E2, 7 fois, joué rasgueado (doigt à l'envers) avec la corde étouffée

3° **1** **XIX** **.42** **B5**

présenté puis répété

3 fois les 14 si de la guitare = 42

4° **6** **1** **F2**

2° **6** **0** **.2** **E**

premier carré

arpège, accord accord arpège

5° **1** **XVIII** **.25** **A#5**

présenté puis répété

que des la# joués ensemble en accord, 25 fois le même sans accent

6° **6** **II** **F#2**

2° **6** **0** **.1** **E**

3° **1** **XIX** **.1** **B**

7° **1** **XVII** **.18** **A5**

présenté puis répété

18 A basés sur l'octave inférieur, joués en arpège, tous en harmonique sauf un

8° **6** **III** **G2**

2° **6** **0** **.3** **E**

premier cube

arpège, accord accord arpège

9° **1** **XVI**

3° **1** **XIX** **.2** **B**

deuxième carré, etc.

arpège, accord

10° **6** **IV** **G#2**

2° **6** **0** **.1** **E**

5° **1** **XVIII** **.1** **A#**

11° **1** **XV** **.11** **G5**

présenté puis répété

11 G5 joué aussi régulièrement, et identique que possible, comme autant de "bip" ou signal électronique

12° **6** **V** **A2**

2° **6** **0** **.2** **E**

3° **1** **XIX** **.1** **B**

13° **1** **XIV** **.9** **F#5**

présenté puis répété

3 fois les 3 fa#5 de la guitare avec dynamiques et timbres différent

14° 6 VI A#2
 2° 6 0 .1 E
 7° 1 XVII .1 A

15° 1 XIII F5
 3° 1 XIX .1 B
 5° 1 XVIII .1 A#

16° 6 VII B2
 2° 6 0 .4 E

première puissance 4

arpège, accord, accord, arpège

17° 1 XII E5

présenté puis répété

8 mi différents quelque soit l'octave, lent et régulier

18° 6 VIII C3
 2° 6 0 .1 E
 3° 1 XIX .2 B

19° 1 XI D#5

présenté puis répété

6 D#5, très net très vite très régulier

20° 6 IX C#3
 2° 6 0 .2 E
 5° 1 XVIII .1 A#

21° 1 X D5
 3° 1 XIX .1 B
 7° 1 XVII .1 A

5 versions de l'accord (D5, B, A) en arpège mais avec fort vibrato

milieu du manche et même note

22° 6 X D3
 2° 6 0 .1 E
 11° 1 XV .1 G

5 versions de l'accord (D3, E, G) en arpège mais avec fort vibrato

23° 1 IX C#5

répétition simple du C#5 à partir de l'action numero 23, les nombres premiers sont répétés, sans présentation

24° 6 XI D#3
 2° 6 0 .3 E
 3° 1 XIX .1 B

25° 1 VIII C5
 5° 1 XVIII .2 A#

arpège, accord

26° 6 XII E3
 2° 6 0 .1 E
 13° 1 XIV .1 F#

27° 1 VII B4
 3° 1 XIX .3 B
 arpège, accord

28° 6 XIII F3
 2° 6 0 .2 E
 7° 1 XVII .1 A

29° 1 VI .4 A#4
 répétition simple (plus précisé car identique à partir de là)

30° 6 XIV F#3 premier développement à 3 chiffres
 2° 6 0 .1 E
 5° 1 XVIII .1 A#
 3° 1 XIX .1 B
 accord + arpège très long, très lent

31° 1 V .4 A4

32° 6 XV G3 première puissance 5
 2° 6 0 .5 E
 arpège, accord accord arpège

33°	1	IV		G#4	coincidence de notes (2 G# & 2 E)
11°	1	XV	.1	G	
3°	1	XIX	.1	B	
34°	6	XVI		G#3	
2°	6	0	.4	E	
17°	1	XII	.1	E	

35° 1 III G4
 5° 1 XVIII .1 A#
 7° 1 XVII .1 A

36° 6 XVII A3
 2° 6 0 .2 E
 3° 1 XIX .2 B

37° 1 II .3 F#4

38° 6 XVIII A#3
 2° 6 0 .1 E
 19° 1 XI .1 D#5

39° 1 I F4
 3° 1 XIX .1 B
 13° 1 XIV .1 F

S I L E N C E

(continuum régulier de l'action numero 40 à l'action numero 52 - une "ligne droite" dans le parcours)

40°	6	XIX			B3
2°	6	0	.3	E	
5°	1	XVIII	.1	A#	

41°	1	0	.3		E4
-----	---	---	----	--	----

42°	6	XX			C4
2°	6	0	.1	E	
3°	1	XIX	.1	B	
7°	1	XVII	.1	A	

43°	2	XX	.2		G5
-----	---	----	----	--	----

deux fois sur deux timbres différent .fff

44°	5	0			A2
2°	6	0	.2	E	
11°	1	XV	.1	G	

45°	2	XIX			F#5
3°	1	XIX	.2	B	
5°	1	XVIII	.1	A#	

46°	5	1			A#2
2°	6	0	.1	E	
23°	1	IX	.1	C#5	

47°	2	XVIII	.2		F5
-----	---	-------	----	--	----

deux fois sur deux timbres différent .fff

48°	5	II			B2
2°	6	0	.4	E	
3°	1	XIX	.1	B	

49°	2	XVII			E5
7°	1	XVII	.2	A	

arpège, accord

50°	5	III			C3
2°	6	0	.1	E	
5°	1	XVIII	.2	A#	

S I L E N C E

51°	2	XVI	.2		D#5
3°	1	XIX	.1	B	
17°	1	XII	.1	E	
52°	5	IV			C#3
2°	6	0	.2	E	
13°	1	XIV	.1	F#	

53°	2	XV	.2		D5	
deux fois sur deux timbres différent .fff						
54°	5	V			D3	coïncidence de notes (2 D)
2°	6	0	.1	E		
3°	1	XIX	.3	B		

S I L E N C E

(tout en arpège ad.lib. de l'action numero 55 à l'action numero 61)

55°	2	XIV			C#5	
5°	1	XVIII	.1	A#		
11°	1	XV	.1	G		
56°	5	VI			D#3	
2°	6	0	.3	E		
7°	1	XVII	.1	A		
57°	2	XIII	.2		C5	
3°	1	XIX	.1	B		
19°	1	XI	.1	D#5		
58°	5	VII			E3	
2°	6	0	.1	E		
29°	1	VI	.1	A#		
59°	2	XII	.2		B4	
deux fois sur deux timbres différent .fff						
60°	5	VIII			F3	
2°	6	0	.2	E		
3°	1	XIX	.1	B		
5°	1	XVIII	.1	A#		
61°	2	XI	.2		A#4	
deux fois sur deux timbres différent .fff						

S I L E N C E

62°	5	IX			F#3
2°	6	0	.1	E	
31°	1	V	.1	A	

63°	2	X			A4
3°	1	XIX	.2	B	
7°	1	XVII	.1	A	

arpège de l'accord autant de fois que voulu avec fort vibrato

milieu du manche, milieu de la pièce

M I L I E U

taping de la mélodie des nombres premiers

C6 E2 B5 A#5 A5 G5 F#5 E5 D#5 C#5 A#4 A4 F#4 E4 G5 F5 D5 B4 A#4 G4 F4 E4 C#4 B3 C#5 A4 G4 F#4 E4 D#4 C#4

64°	5	X			G3
2°	6	0	.5	E	

milieu & puissance 5

"air" de toutes sortes de mi en gardant ancré le seul G3
 puis arpège lent de l'accord autant de fois que voulu
 puis arpège, accord accord arpège
 puis 5 versions de l'accord en arpège avec fort vibrato

65°	2	IX			G#4
5°	1	XVIII	.1	A#	
13°	1	XIV	.1	F#5	
66°	5	XI			G#3
2°	6	0	.1	E	
3°	1	XIX	.1	B	
11°	1	XV	.1	G	

coïncidence de notes (2 G#)

67°	2	VIII			G4
-----	---	------	--	--	----

une fois .fff

68°	5	XII			A3
2°	6	0	.1	E	
17°	1	XII	.1	E	

69°	2	VII			F#4
3°	1	XIX	.1	B	
23°	1	IX	.1	C#	

70°	5	XIII			A#3
2°	6	0	.1	E	
5°	1	XVIII	.1	A#	
7°	1	XVII	.1	A	

71° 2 VI F4
 une fois .fff

72° 5 XIV B3
 2° 6 0 .3 E
 3° 1 XIX .2 B

73° 2 V E4
 une fois .fff

74° 5 XV C4
 2° 6 0 .1 E
 37° 1 II .1 F#

75° 2 IV D#4
 3° 1 XIX B
 5° 1 XVIII .2 A#

76° 5 XVI C#4
 2° 6 0 .2 E
 19° 1 XI D#

77°	2	III			D4	coïncidence de notes et d'octave (2 D4)
7°	1	XVII	.1	A		
11°	1	XV	.1	G		
78°	5	XVII			D4	
2°	6	0	.1	E		
3°	1	XIX	.1	B		
13°	1	XIV	.1	F#		

79° 2 II C#4
 une fois .fff

80° 5 XVIII D#4
 2° 6 0 .4 E
 5° 1 XVIII .1 A#

81° 2 I C4
 3° 1 XIX .4 B
 arpège, accord

82° 5 XIX E4 même note (E)
 2° 6 0 .1 E
 41° 1 0 .1 E

jouer l'accord ou l'arpège autant de fois que voulu

83° 2 0 B3
 une fois .fff

84°	5	XX			F4
2°	6	0	.2	E	
3°	1	XIX	.1	B	
7°	1	XVII	.1	A	

85°	2	XX			D#5
5°	1	XVIII		A#	
17°	1	XII		E	

86°	4	0			D3	
2°	6	0	.1	E		
43°	2	XX	.1	G		
87°	3	XIX			D5	coïncidence de note (D)
3°	1	XIX	.1	B		
29°	1	VI	.1	A#		

88°	4	I			D#3
2°	6	0	.3	E	
11°	1	XV	.1	G	

89°	3	XVIII			C#5
-----	---	-------	--	--	-----

une fois .fff

S I L E N C E

(tout en arpège ad.lib. de l'action numero 90 à l'action numero 97)

90°	4	II			E3
2°	6	0	.1	E	
3°	1	XIX	.2	B	
5°	1	XVIII	.1	A#	

91°	3	XVII			C5
7°	1	XVII	.1	A	
13°	1	XIV	.1	F#	

92°	4	III			F3
2°	6	0	.1	E	
23°	1	IX	.1	C#	

93°	3	XVI			B4
3°	1	XIX	.1	B	
31°	1	V	.1	A	

94°	4	IV			F#3
2°	6	0	.1	E	
47°	2	XVIII	.1	F	

95°	3	XV			A#4
-----	---	----	--	--	-----

5°	1	XVIII	.1	A#	
19°	1	XI	.1	D#	
96°	4	V			G3
2°	6	0	.5	E	
3°	1	XIX	.1	B	
97°	3	XIV			A4
<i>une fois .fff</i>					

S I L E N C E

98°	4	VI			G#3	
2°	6	0	.1	E		
7°	1	XVII	.2	A		
99°	3	XIII			G#4	coïncidence de note (G#)
3°	1	XIX	.2	B		
11°	1	XV	.1	G		

100°	4	VII			A3
2°	6	0	.2	E	
5°	1	XVIII	.2	A#	

101°	3	XII			G4
<i>une fois .fff</i>					

102°	4	VIII			A#3
2°	6	0	.1	E	
3°	1	XIX	.1	B	
17°	1	XII	.1	E	

103°	3	XI			F#4
<i>une fois .fff</i>					

104°	4	IX			B3
2°	6	0	.3	E	
13°	1	XIV	.1	F#	

105°	3	X			F4
5°	1	XVIII	.1	A#	
3°	1	XIX	.1	B	
7°	1	XVII	.1	A	
5 versions de l'accord en arpège mais avec fort vibrato					
106°	4	X			C4
2°	6	0	.1	E	
53°	2	XV	.1	D	
5 versions de l'accord en arpège mais avec fort vibrato					

milieu du manche

107° **3** **IX** **E4**
 une fois .fff

108° **4** **XI** **C#4**
 2° 6 0 .2 E
 3° 1 XIX .3 B

109° **3** **VIII** **D#4**
 une fois .fff

110°	4	XII			D4	
2°	6	0	.1	E		
5°	1	XVIII	.1	A#		
11°	1	XV	.1	G		
111°	3	VII			D4	
3°	1	XIX	.1	B		
37°	1	II	.1	F#		

coïncidence de notes et d'octave (2 D4)

112° **4** **XIII** **D#4**
 2° 6 0 .4 E
 7° 1 XVII .1 A

113°	3	VI			C#4	
une fois .fff						
114°	4	XIV			E4	
2°	6	0	.4	E		
3°	2	XIII	.1	C		
19°	1	XI	.1	D#5		
115°	3	V			C4	
5°	1	XVIII	.1	A#		
23°	1	IX	.1	C#		
116°	4	XV			F4	
2°	6	0	.2	E		
29°	1	VI	.4	A#		
117°	3	IV			B3	
3°	1	XIX	.2	B		
13°	1	XIV	.1	F#		
118°	4	XVI			F#4	
2°	6	0	.1	E		
59°	2	XII	.1	B		
119°	3	III			A#3	
7°	1	XVII	.1	A		
17°	1	XII	.1	E		

120°	4	XVII			G4
2°	6	0	.3	E	
3°	1	XIX	.1	B	
5°	1	XVIII	.1	A#	
121°	3	II			A3
11°	1	XV	.2	G	
<i>arpège, accord accord arpège</i>					
122°	4	XVIII			G#4
2°	6	0	.1	E	
61°	2	XI	.1	A#	
123°	3	I			G#3
3°	1	XIX	.1	B	
41°	1	0	.1	E4	
124°	4	XIX			A4
2°	6	0	.2	E	
31°	1	V	.1	A	
125°	3	0			G3
5°	1	XVIII	.3	A#	
<i>arpège, accord, puis toutes les cordes à vide en arpège dans l'ordre ou pas (laisser résonner)</i>					
126°	4	XX			A#4
2°	6	0	.1	E	
3°	1	XIX	.2	B	
7°	1	XVII	.1	A	

127° ...

faire les notes correspondant aux nombres premiers autant de fois chacune et autant de fois que l'on veut mais en un nombre d'accords aussi réduit que possible

- prendre les notes en valeur absolue autrement dit : c'est la notes qui compte, pas la position, donc aucun ancrage ne rentre en compte
- aucun ordre ne compte non plus
- les accords peuvent être différents d'un cycle à l'autre
- autant de fois que l'on veut peut être une fois, et peut être aussi sans fin