

Filippo Bonini Baraldi
Compte rendu de mission
(Roumanie 28/12/2010 – 17/01/2011)

Cette courte mission sur le terrain (la première en qualité de docteur !) se proposait les objectifs suivants:

1. Présenter la version finale de la thèse à mes amis et informateurs principaux.
2. Stimuler un échange musical entre les musiciens du village et mon trio « La menina sin nombre », notamment par l'organisation d'un Bal dans la salle des fêtes du quartier tsigane.
3. Poursuivre mon projet de film sur l'apprentissage musical de Balint, un enfant de Ceuaș.
4. Commencer à travailler autour du projet ANR « Improtech » et réaliser une expérience pilote.

Ci-après, un bref compte rendu articulé autour de ces 4 objectifs.

1. Absent du village de Ceuaș depuis trois ans, il me semblait important de procéder à une opération de « retour sur le terrain » : présenter à mes amis une version de la thèse et recueillir leurs impressions, commentaires et souhaits pour l'avenir. J'ai donc fait le tour des maisons que j'avais l'habitude de fréquenter lors de mon travail doctoral, avec une copie de la thèse et les DVD annexes.

Mes amis se sont montrés très fiers de cet accomplissement, ils ont été impressionnés du nombre de pages écrites sur leur petit village - démonstration, à leur avis, de la richesse de leur tradition et des qualités de leur musique. En effet, si d'autres ethnomusicologues sont passés au village avant moi, c'est la première fois qu'un travail monographique est réalisé, et cela m'a valu l'étiquette de « professeur », ou mieux encore, celle de « notre professeur ».

Les Tsiganes de Ceuaș me disaient souvent que, grâce à ma fréquentation de leurs maisons, j'étais devenu plus « civilisé ». Ils disent maintenant que, grâce à eux, j'ai aussi accès à une source de revenu (je leur ai en effet expliqué que j'avais été prof. à St Denis pendant 3 ans). Je redoutais des jalousies du type « tu gagnes ta vie grâce à

nous, donc tu nous dois quelque chose ». Mais il n'en a rien été. Je pense que le rapport « bilatéral » que j'ai essayé de construire avec eux pendant ces années a permis d'éviter ce genre d'attitude. Les invitations fréquentes pour des concerts en France et ailleurs, et le fait de les accueillir dans mon studio à Paris, leur a donné la possibilité d'observer mon train-de-vie, et de le comparer au leur (31 m2 chez moi et des maisons de plus en plus grandes chez eux..). Ils étaient étonnés et désolés de me savoir au chômage, malgré ces 7 ans de travail, et ils en imputaient la cause à la crise financière (les musiciens vivent à présent la même difficulté à déclencher de bons contrats à l'étranger).

Les discussions sur nos conditions professionnelles respectives et sur nos avoirs personnels se terminaient régulièrement par un conseil : vendre mon appartement à Paris et acheter une maison au village pour vivre avec eux « comme un roi », avec le reste de mon capital. Enfin le point de vue selon lequel « la vraie richesse, ce sont les enfants » m'a été régulièrement rappelé, et le fait que je n'ai pas avancé là-dessus a été accueilli avec une certaine déception...

Leur curiosité pour cet objet imprimé de 416 pages portait surtout sur les photos et les vidéos annexes. Mes amis se souvenaient parfaitement de quels événements j'avais filmé en 2004 et 2005. Nous en avons regardés un certain nombre : Moni (la femme qui pleure « à pleine bouche » sur la photo de couverture de « la Voix actée ») m'a demandé de revoir les veillées funéraires de ses parents (film « Plan séquence d'une mort criée »), d'autres ont préféré voir des événements plus joyeux, comme le mariage à Laslău Mic, les fêtes à la maison, les baptêmes des enfants. Les commentaires pointaient inexorablement sur l'effet du temps sur les visages et les corps (« le temps passe pour tous »). Des moments de commotion se sont produits en regardant Levente jouer à un mariage : il était très bon et maintenant il a de gros problèmes d'alcool qui l'empêchent de jouer.

Dans des moments plus tranquilles, j'ai pu exposer les idées principales de la thèse, sans pourtant rentrer dans le détail de la dernière partie (théorie de l'empathie). Mes interlocuteurs connaissant déjà le fond du travail, je me suis appliqué à montrer l'enchaînement des idées, chapitre par chapitre, avec l'aide des photos et des schémas. J'ai parlé de mon intention de publier la thèse, et ils m'ont demandé explicitement de le faire aussi en roumain ou en hongrois, afin que leurs voisins *Gaje* puissent prendre conscience de la « valeur » de la vie tzigane.

2. Le deuxième objectif de cette mission était d'aborder la musique locale non tant d'un point de vue théorique, mais plutôt pratique.

J'ai commencé à jouer la musique de Ceuaș lors de mon premier séjour au village (2002), puis j'ai eu l'occasion de jouer avec les musiciens du village lors des « bals » à Paris ou en Roumanie. J'ai récemment monté un trio appelé « La Menina Sin Nombre », avec lequel j'ai enregistré un album comprenant certains thèmes du village (le deuxième album est en cours de mixage). Les musiciens de ce trio (Jérôme Soulas, accordéon, et Maxime Oudry, contrebasse) m'ont accompagné à Ceuaș lors de cette mission. Nous avons offert notre album aux amis et l'avons écouté avec eux ; nous avons joué, pendant les fêtes, dans les maisons et dans le bar du village ; nous avons organisé un « bal » dans la salle de fêtes de la *țigănie*, le quartier tsigane.

Le but de ces actions était non seulement de revitaliser des pratiques désormais disparues (depuis plusieurs années, les « bals » ont laissé la place à des soirées de type « discothèque »), mais aussi d'observer les réactions des gens par rapport à notre manière de jouer, de recueillir les commentaires sur notre appropriation de « leur » tradition musicale (Légitime ou pas ? Raison de concurrence ou de rapprochement ?), de comprendre jusqu'à quel point nos idées musicales étaient acceptées ou refusées.

La première réaction, plutôt prévisible, a été celle de surprise de voir trois musiciens étrangers jouer les airs du village, avec les mêmes instruments (le trio violon, *contră* ou accordéon, contrebasse). Les Tsiganes de Ceuaș (les musiciens notamment, mais les non-musiciens aussi) ont une écoute toujours très attentive : lorsque l'on joue devant eux, on est entouré de regards et d'oreilles alertes ; les expressions du visage marquent l'approbation ou le trouble, les mouvements du corps signent l'envie de danser ou l'ennui...Voici les caractéristiques de notre jeu qui semblaient attirer leur attention et commentaires :

- A la contrebasse : le « slap ». Maxime a développé une technique particulièrement virtuose du *slap* (pincer les cordes très énergiquement avec la main droite pour produire des sons percussifs). Cette manière de jouer a été source de grande admiration, car au village on joue seulement à l'archet (le pizzicato est pratiqué en ville, mais pas le *slap*). Le contrebassiste Levente disait qu'il voulait apprendre de Maxime, le « meilleur contrebassiste du monde ». Le *slap* semble « coller » particulièrement bien aux airs de danse *de csingherit*, probablement à cause des *patterns* rythmiques qui rappellent les sons de percussions corporelles des danseurs. Il peut aussi rappeler le son du cymbalum ou même de la batterie. Leves,

violoniste, en écoutant notre CD, me demanda s'il y avait un batteur dans notre formation...

La ligne harmonique de la contrebasse n'était pas source de commentaires particuliers, mais je pense que la justesse et la précision des notes a aussi été appréciée comme un signe de « professionnalisme ». En effet la contrebasse dans la musique villageoise est d'abord un instrument rythmique et on peut la pratiquer même si on ne joue pas exactement les bonnes notes. Un contrebassiste qui joue bien à l'archet à « une bonne main », et celui qui saisit les bonnes notes a, en plus, « de bonnes oreilles ». Par contre, a été critiqué le coup d'archet dans les airs lents *meseliecri*, jugé pas assez *swingué* (l'accent doit donner un effet de « vague » et de subtil décalage avec la mélodie, cf. ma thèse).

- Jérôme, accordéoniste, a été accueilli avec un grand enthousiasme et admiration. Son charme lui valut d'ailleurs le surnom d'« Alin de Londres » (Alain Delon). Le matin du 1^{er} janvier, après avoir joué toute la nuit, les jeunes musiciens du village (Sonico, Levente et Alin) sont entrés dans notre chambre en jouant, et ont « enlevé » notre accordéoniste afin qu'il aille jouer avec eux dans le village voisin (Deaj). Ce qui les étonnait sans doute le plus était son jeu de la main droite, car il sait jouer les mélodies locales avec les bons ornements et le bon phrasé. Au village, comme dans le reste de la région, l'accordéon sert comme instrument d'accompagnement harmonico-rythmique et non comme instrument mélodique. Seuls les musiciens des villes plus lointaines, qui jouent avec les vedettes et qui passent à la télé, sont connus pour leur technique de main droite. De plus, Jérôme joue sur un accordéon à touches boutons, instrument méconnu en Roumanie, où les musiciens jouent sur des instruments à touches piano.

Jérôme fut très vite considéré comme « meilleur » (*mai bun*) que les deux accordéonistes du village, Béla et Poli. Certaines personnes commentèrent même : « Ils ont pris la fuite quand ils l'ont entendu jouer ! » ou « Ils ont eu peur quand ils l'ont entendu ! ». De sa part, Poli est venu tout de même me rappeler un jour – un peu sôul – que le meilleur musicien, était lui-même !

- Le violon. Parmi les trois, je suis sans doute celui qui a étonné le moins, car Ceuaș est plein d'excellents violonistes ! La surprise était donc moindre, mais j'ai quand même reçu des appréciations concernant mon jeu « propre » (*curat*) et « simple » (*simplu*). Ces termes se réfèrent à la justesse, à la clarté du phrasé, au timbre. En effet les jeunes violonistes sont parfois critiqués parce qu'ils confondent la

mélodie avec trop d'ornements, ou parce qu'ils ont un son un peu trop strident. Des commentaires intéressants portaient sur mes « vols » musicaux : Levente reconnaissait « ses » phrases, et me disait en riant : « Tu m'as volé ce passage ! », le fils de Tocsila disait: « Ça, tu l'as volé à mon père ! ». Le « vol musical » étant accepté et valorisé (« La musique ne s'apprend pas, elle se vole », dit-on au village), ma manière de reproduire certains passages fut considérée comme une forme d'intelligence et non comme une imitation.

D'autres commentaires portaient sur le type de « main » que j'ai développé. Les violonistes se différencient par leur son et leur phrasé (plus ou moins lié, plus ou moins détaché, poids de l'archet sur les cordes...). On disait ainsi « tu as la même main que Tocsila » pour signifier le fait que mon style se rapproche du style de Tocsila. Un jour, le fils de ce violoniste, qui n'a pas pour l'instant suivi la profession de son père, me confia qu'il était un peu jaloux du fait que j'ai « piqué » la musique de son père, chose que lui il n'a pas encore réussi à faire...

D'autres remarques :

- J'ai été frappé par la vitesse avec laquelle les Tsiganes ont énoncé un jugement sur nous et sur notre musique. Absolument immédiat: 30 secondes d'écoute attentive auraient suffi à chacun pour se faire une idée et la partager avec les autres. Pas besoin d'entendre une performance complète... Cela confirme une attitude à réagir de manière très rapide et instinctive, à se faire très vite une idée de qui est l'autre, à lui donner un surnom, un rôle, des qualités et des défauts. Comme d'habitude, les Tsiganes ne cherchent pas le consensus entre eux mais l'interaction par la parole : la confrontation de points de vue différents, la rumeur.
- Une des choses qui me semblait les interroger le plus était notre rapport au répertoire. Nous jouions certains mélodies très bien, et d'autres très mal, car nous n'avions appris qu'une petite partie du répertoire local. Mais pour eux, l'apprentissage de la musique fonctionne de manière différente : un musicien n'a pas des airs qu'il connaît et d'autres qu'il ne connaît pas. A la limite, il a des airs qu'il préfère jouer et d'autres qu'il aime moins. Au village, tout le monde est exposé à la musique, et même celui qui ne joue pas connaît les mélodies, les fredonne, les chante, les danse. Ceux qui ont la possibilité de faire de la musique une technique (c.à.d. de la transformer de chose mentale-corporelle à savoir-faire manuel), les fils des musiciens, n'apprennent pas *des* mélodies ou *des* harmonies

mais apprennent à *jouer* la musique et l'harmonie.

Etant donné que notre qualité dépendait fortement du type de répertoire joué, au bout de quelque jour, les musiciens du village avaient mémorisé les airs que nous connaissions et les rejouaient presque en boucle. Et cela, non seulement pour pouvoir jouer ensemble, mais aussi, de manière plus subtile, pour avoir un même terrain de « confrontation » (ou de bataille). C'est le cas des violonistes notamment, qui aiment se distinguer par les différentes manières de jouer une même mélodie.

Outre jouer dans les maisons de nos amis, nous avons organisé un « bal » dans la salle des fêtes du quartier tzigane. Jusqu'à il y a quelques années, le bal de village avait lieu toutes les dimanches dans la partie hongroise du village, mais les Tsiganes – mis à part les musiciens – n'avaient pas le droit d'entrer dans la salle des fêtes. C'est pour cette raison aussi qu'une association locale (Nadara) a financé au début des années 2000 la construction d'une petite maison en bois, située à l'entrée de la *țiganie*. Cette maison commune sert de temps en temps à accueillir des fêtes (mariages et funérailles), mais les Tsiganes n'organisent presque jamais des bals. En effet, il faut un peu d'argent pour rémunérer les musiciens, acheter à boire et à manger... bref, il faut un « sponsor », quelqu'un qui puisse financer l'événement.

Ce n'est pas la première fois que j'assume ce rôle. Ce qui m'intéresse n'est pas seulement d'offrir une fête aux personnes qui m'accueillent, mais aussi de revitaliser et réinventer l'idée de « bal » (comme l'a fait Speranta Radulescu dans le nord du pays, à Maramures, et comme nous le faisons à Paris avec l'ass. Kouzmienko). A chaque fois, l'organisation d'un bal engage beaucoup de monde et les discussions prennent parfois des tons très excités. Quels musiciens faut-il inviter ? Qui est, à présent, le meilleur *soliste vocal* (chanteur), qui est le meilleur *organist* (joueur de synthé) de la région ? Combien faut-il les payer ? Qui pourrait nous louer une sono à un prix raisonnable ? Bien évidemment, chacun à son avis sur ces questions et met en jeu son propre réseau de relations : Alin veut inviter son ami chanteur de Tîrnaveni, Florin conseille d'appeler son ami Stingaciu, car il joue bien, mais il est aussi propriétaire des enceintes (donc il peut faire un bon prix pour les deux services), etc. L'occasion est alors bonne pour mettre en mouvement le réseau des musiciens et engager des discussions sur la musique. On découvre ainsi que tout le monde est d'accord sur un point : sans sonorisation, sans un chanteur et sans un *organist*, ce n'est

pas la peine de faire un bal : ça ne marchera pas, les Tsiganes ne vont pas venir... Pour les faire danser – disent nos amis – il est *obligatoire* d'avoir un gros son, d'engager un joueur de synthé qui puisse jouer du *manele*, un chanteur qui puisse faire des dédicaces... Il est clair que, à la base de ces désirs, il n'y a pas que des goûts esthétiques, mais aussi des raisons d'ordre social : il est plus excitant de faire appel à des musiciens venant de loin plutôt qu'à ses voisins : cela va susciter la curiosité et la rumeur (comment joue untel, comment chante untel).

J'étais au courant de cette manière qu'ont les Tsiganes de Ceuaș d'envisager le « bal ». Mais le problème était que nous (moi et mes amis français) voulions organiser un événement bien différent : faire jouer et entendre les musiciens du village, avec un son plus proche de l'acoustique, plutôt que payer un cortège de taxis pour les musiciens des villes voisines, sans avoir la certitude qu'ils soient bons. Enfin, bien que personne d'entre nous ne soit un traditionaliste folklorique démodé, notre crainte était de nous retrouver à organiser une soirée discothèque dont personne n'avait envie... Et de perdre ainsi le sens de notre action : faire jouer les musiciens du village, y compris les plus vieux et les plus jeunes.

Les jugements des jeunes furent sans appel : « Mais pourquoi voulez-vous inviter ces vieux-là ? Personne ne dansera sur leur musique, c'est que pour les vieux ! Il faut du *manele*, il faut du synthé et des grosses enceintes ! ». La solution fut trouvée en organisant un bal « mixte » : alterner des sonorités plus anciennes (violon-*contră*-accordéon-contrebasse) avec d'autres plus modernes, des musiciens du village avec des musiciens de la ville que, au final nos amis invitèrent de toute façon...

Pour conclure, me présenter au village avec mes amis musiciens a eu l'effet de modifier le réseau de relations que j'avais construit lors de mon travail de thèse. Nous étions des musiciens étrangers jouant la musique locale, et cela nous a fait rapidement entrer dans le milieu des musiciens professionnels. Après le bal, les musiciens de la ville de Tîrgu Mures qui nous avaient entendus nous ont invités chez eux pour jouer avec eux, pour nous présenter encore d'autres musiciens et pour aller dîner ensemble dans les restaurants où leurs collègues jouaient. Tout en percevant l'intérêt d'une entrée dans ce milieu, j'ai eu la sensation qu'elle ne pouvait aller sans un petit éloignement de la vie et des relations au village. Certains amis, non-musiciens, me reprochèrent de ne pas avoir passé assez de temps avec eux...

3. Le film sur Balint (« le petit prince »)

Balint a maintenant sept ans et fait partie d'une famille de musiciens professionnels de longue date. C'est depuis qu'il est né que son grand-père Csangalo, *bracist* exceptionnel, me dit qu'il veut faire de lui un grand musicien. A cette fin, Csangalo lui construit de petits violons en bois, lui siffle des mélodies près des oreilles, lui montre les pas de danse, l'amène avec lui jouer aux mariages ... Depuis mon arrivée au village, j'ai toujours filmé ces moments, d'une part parce que je suis très lié à cette famille, mais aussi parce que je voulais suivre l'apprentissage musical de Balint sur une longue durée (10 ans ? 15 ans ? 20 ans ?). Comment la musique se transmet-elle au sein des familles de musiciens ? Balint deviendra-t-il un grand musicien comme son-grand père ? L'idée étant de monter un jour toutes les images recueillies au long des années pour en faire un film...

4. Le projet IMPROTECH

L'objectif de base du projet est d'étudier « l'impact des nouvelles technologies sur la création musicale du point de vue des savoirs mis en jeu ». Au départ, je me proposais d'y contribuer avec mes expériences sur les capteurs, réalisées en 2007 avec E. Bigand. Je voulais explorer la question suivante : Comment les musiciens tsiganes imaginent-ils l'utilisation de ces « squelettes » en 3D du geste musical ? En effet, lors de mon précédent terrain un des musiciens du village m'avait dit que les squelettes pouvaient, à son avis, être très utiles pour l'apprentissage des jeunes, qui ont de moins en moins d'occasions de jouer avec leurs aînés. Et s'il m'a dit ça, c'est sans doute parce que les jeunes apprennent fondamentalement en *regardant* les musiciens plus experts jouer. Lors de cette mission, j'ai donc montré les vidéos des squelettes à d'autres musiciens pour comprendre s'ils imaginaient un impact possible de cette technologie sur leur manière de jouer ou de transmettre la musique. Je n'ai pas eu de grandes révélations à cet égard. Certes, la fascination est grande pour ces représentations de la musique (les Tsiganes aiment tout ce qui relève du « bricolage » technologique), mais il est difficile d'imaginer une véritable intégration de ces technologies dans les savoirs locaux.

Je me suis donc orienté dans une autre direction, plus proche des objectifs de l'ANR Improtech : le rôle de la technologie dans l'improvisation. J'ai commencé à suivre deux étapes, l'une ethnographique et l'autre expérimentale, pour comprendre comment le synthétiseur a changé la manière de faire et de penser la musique de Transylvanie. Voici donc les pistes que je pourrais explorer par la suite plus en détail.

A) La première vise à répondre à des questions d'ordre culturel, énoncées ainsi dans le projet Improtech : « Le musicien « sait-il » toujours ce qu'il fait quand il joue avec une machine ? Celle-ci est-elle un instrument docile qui répond à ses attentes ou un simple partenaire qui lui échappe ? Quelles représentations se fait-il du rôle de cet outil ? » [...] « L'informatique constitue donc un savoir qui double en quelque sorte celui du musicien dans une articulation problématique, à la fois du point de vue pratique (comment le musicien parvient-il à maîtriser l'outil informatique ?) et culturel (quelles représentations se fait-il du rôle de ce « partenaire » logiciel ?).

A ce propos j'ai commencé à fréquenter les musiciens tsiganes des villes de Tîrgu Mures et Cluj Napoca et à les interroger sur la place du synthé dans les orchestres de bal, de mariage ou de restaurant. Je me suis intéressé à des questions d'ordre général.

- Comment le synthé est-il programmé ? (*sampling* de sons d'instruments traditionnels comme le cymbalum, genres rythmiques et cycles harmoniques prédéfinis) ;
- Comment est-il joué ? (critères d'excellence, différence entre bons et mauvais joueurs, place de l'instrument au sein de l'orchestre) ;
- Comment est-il utilisé en « live » ? (des accélérations programmées ou manuelles ? qui « commande » les accélérations, le soliste ou l'organiste ? Y a-t-il un renversement des hiérarchies entre les musiciens ? ;
- Quel est le statut social de l'« organist » ? (joueur de synthé),
- Comment fonctionne le marché des disquettes, ou bases préenregistrées ? (les musiciens utilisent le terme « *negatifs* ») ; quelles sont les compétences en informatique d'un joueur de synthé ? (maîtrise de plusieurs logiciel de musique informatique tel Cubase ou Band-in-a-Box, etc.).

A ces questions s'en ajoutent d'autres, d'ordre historique : comment ce bouleversement technique (arrivé du synthé) s'est-il produit en Transylvanie ? Quelles conséquences a-t-il eu sur le métier des musiciens professionnels, aussi bien en ville qu'en milieu rural ? Quelle influence sur le répertoire ? (y a-t un style ou répertoire « pan-balkanique » ? des genres qui ont disparus ou au contraire ont émergé ?), etc.

B) La deuxième piste vise à explorer comment les autres musiciens (violonistes, saxophonistes) ont modifié leur manière de jouer et/ou de concevoir la musique lorsque le synthé est apparu dans l'orchestre. Il s'agit de comprendre « les modalités d'interaction entre les musiciens et les machines » (projet Improtech). Par exemple,

comment un violoniste qui a joué toute sa vie avec un *contră* (alto) et une contrebasse s'est-il adapté aux nouveaux timbres et notamment à la pulsation régulière donnée par la boîte à rythmes (BR) ? Comment se représente-t-il ce nouveau musicien et comment interagit-il avec lui ?

Il faudrait répondre à ces questions « en comparant improvisations collectives avec ou sans machines pour établir dans quelle mesure l'utilisation de l'ordinateur modifie le comportement cognitif (et les processus de décisions sous-jacents) des improvisateurs ».

Quelles modifications introduit la BR dans une performance musicale ? Kalman, musicien professionnel de Cluj, affirme par exemple qu'il a un rapport différent avec les danseurs : avant il jouait en regardant les jambes des danseurs et en fluctuant le tempo, maintenant il y a un détachement du jeu de l'orchestre par rapport aux danseurs, imposé par la pulsation de la BR.

[N.B. Pour approfondir cette piste, on pourrait organiser des bals avec différents orchestres de boîtes à rythmes et observer en *live* ce qui se passe... En effet, Improtech se base sur des expériences avec les musiciens, sur la création. Il serait intéressant de mettre la pratique musicale au centre du projet !]

- C) Mais si l'on voulait être au plus près des objectifs du projet, il faudrait se pencher sur la question de l'improvisation, car Improtech tourne autour de l'idée d'« analyser l'utilisation des nouvelles technologies en contexte d'improvisation ».

Cela demande en premier lieu de donner une définition de base de ce qui est l'improvisation dans la musique de Transylvanie (voir livre BLJ). A mon sens, cela relève d'un choix des enchaînements des mélodies (suites instrumentales ou vocales, souvent avec une accélération du tempo) et encore plus du choix des figures mélodiques pour « détourner » un air donné (comment le musicien agit sur une « épure », comment il introduit telle ou telle formule de passage entre une phrase et une autre). Or, le fait est qu'en Transylvanie, l'improvisation mélodique est fortement dépendante du tempo. Autrement dit, le soliste « exploite » la mélodie de manière différente selon le tempo à laquelle il la joue (une même *csardas* est très différente quand elle est jouée à un tempo lent ou rapide).

J'ai donc commencé à réfléchir à une troisième piste, plus expérimentale, et j'ai réalisé une expérience pilote avec Kalman, en deux phases :

1. Relation entre tempo et improvisation mélodique. Je lui demande de jouer une même mélodie à deux tempos différents (110 et 140), sans boîte à rythmes.
2. Relation entre improvisation et technologie. Etude de la relation entre improvisation et boîte à rythmes. Je lui demande de jouer une même mélodie à deux tempos différents (110 et 140) avec boîte à rythmes.

La comparaison de ces performances devrait indiquer les modifications introduites par la BR dans la manière d'improviser au violon.

N.B. Kalman me suggérait cependant de faire cette expérience avec des musiciens de village, car ceux de la ville ont pris l'habitude de jouer avec la BR et il se peut qu'il n'y ait presque aucune différence dans leur jeu dans les deux cas (avec ou sans BR).

A suivre et à discuter donc...