

Invité: Shai Maestro

Shai Maestro, pianiste de jazz et de musique classique, est né en Israël en 1987. Il a étudié le piano-jazz et l'improvisation avec Opher Brayer, ainsi que la musique classique avec le professeur Benjamin Oren de l'Académie de musique de Jérusalem. Shai a aussi étudié la musique indienne, notamment le tabla avec Sanjev Kumar Sharma.

Maestro vit actuellement à New York. Il joue régulièrement en solo ou avec de nombreux jazzmen réputés à travers le monde, comme Jimmy Green, Jorge Rossy, Myron Walden, Ari Hoenig, Gilad Hekselman, Jonathan Blake, Harish Rhagavan, Mark Guiliana, Orlando Le Fleming Edward Perez, Anthony Hart et Diego Urcola. Depuis 2006, Shai Maestro est membre du trio du contrebassiste de jazz Avishai Cohen. Il a sorti son premier album comme leader en 2012, Shai Maestro Trio, avec Jorge Roeder (basse) et Ziv Ravitz (batterie) chez Laborie Jazz.

INTÉRIORISER EST LE SECRET par Shai Maestro

(Traduction Colette Grand)

CONTEXTE ÉMOTIONNEL

J'ai eu le privilège d'étudier auprès d'un grand musicien et d'un maître extraordinaire : Mr Sam Yahel. Je n'ai pris que trois leçons avec lui, mais ces leçons ont gardé une résonance particulière pour moi. L'un des meilleurs conseils qu'il m'a donné était de TOUT travailler dans un contexte émotionnel. En d'autres termes, quel que soit ce que vous pratiquez, faites-le comme si vous étiez en train de jouer sur scène.

Par exemple, si vous travaillez les renversements de Cmaj7, la manière courante de le faire serait de jouer un accord après l'autre de façon mécanique, sollicitant votre « mémoire musculaire » jusqu'à les maîtriser complètement. Mais en travaillant de cette manière, vous devrez vous bagarrer lors d'un concert pour exécuter ces renversements, et si vous y parvenez, votre jeu sera mécanique, déconnecté de votre état d'esprit du moment, EXACTEMENT COMME VOUS L'AVEZ PRATIQUÉ.

Sam m'a montré un exemple simple afin de travailler dans un contexte émotionnel. Au lieu de déplacer mécaniquement les accords du haut en bas du piano, il jouait une pédale soutenue sur la tonique, puis il jouait chaque renversement en faisant ressortir la note supérieure, pour ensuite commencer à se déplacer en hauteur doucement, en essayant de faire une phrase musicale élaborée -pas un exercice mécanique- comme s'il était en train d'interpréter une intro d'une ballade de jazz, même si ce n'étaient que des renversements de Cmaj7.

Ainsi, quand vous êtes sur scène, au moment de vérité, vous avez déjà intériorisé ces renversements en tant qu'expression d'un sentiment, contrairement à quelque chose que vous n'êtes capable de faire que machinalement.

Travailler dans un contexte émotionnel peut être appliqué à tout ce que vous voulez maîtriser, soit un travail technique, l'étude d'un nouveau matériel, le travail sur des motifs mélodiques, une répétition en groupe, etc...

QUAND VOUS VOUS ENNUYEZ, ARRETEZ !

Ne travaillez jamais que ce que vous voulez. En d'autres termes la musique doit être amusante, attractive et susciter la curiosité. Si la musique devient une obligation, elle perd son sens. Il y a des « devoirs » que tout musicien doit faire pour dominer son instrument et travailler sa maîtrise, mais on peut les accomplir avec engagement, avec plaisir.

Lorsque vous montez sur scène, votre personnalité se projette sur les auditeurs et vos compagnons de groupe. Si vous abordez la musique comme une obligation lors de vos répétitions, **vous sonnerez de la sorte sur scène**. Au contraire, si vous travaillez avec passion et amour, **vous sonnerez de la même manière sur scène. La musique ne ment pas**.

Quand vous travaillez, vous n'êtes pas seulement en train d'acquérir une série d'informations, vous développez une manière d'être.

Si vous vous ennuyez ou manquez d'inspiration lorsque vous pratiquez, ARRETEZ ! Prenez une pause de 10 minutes, promenez vous, respirez et revenez frais et disponible *si et seulement si* vous DÉSIREZ jouer. 2 heures d'exercice dans un bon état d'esprit valent plus que 10 heures d'exécution machinale.

Continuité

Lorsque deux personnes (A et B) conversent, le plus souvent le dialogue semble sensé, il a une continuité. Une chose mène à l'autre.

Par exemple, si A commence à parler de quelque chose, B va réagir en rapport à ce que dit A. Ensuite A écoute la réponse de son camarade, et réagit en rapport avec ce qu'il a entendu, et ainsi de suite.

Il y a plusieurs façons de réagir à une phrase.

On peut directement se relier à une partie de l'affirmation précédente, par exemple :

A : « J'aime **le foot** »

B : « **le foot** est très important dans mon pays »

La continuité ici est plus qu'évidente. La fin de la première phrase est le début de la prochaine.

Sa traduction directe en musique ressemblerait à ceci :



Une autre manière de répondre serait :

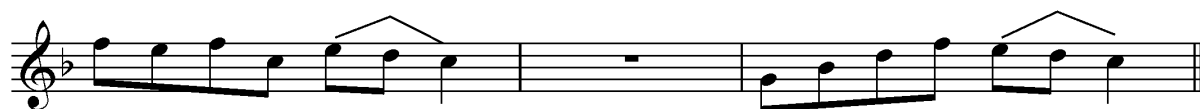
A : « J'aime le **foot** »

B : « Mon frère jouait au **foot** »

Dans ce cas, la répétition, ou la référence directe à ce qui précède, vient à la fin de la deuxième phrase.

A savoir, B a ajouté une nouvelle information avant de se référer directement aux dires de A. Cela donne de la continuité.

En musique, cette idée ressemblerait à ceci :



Voici une autre façon de poursuivre ce dialogue :

A : « **J'aime le foot** »

B : « **J'ai regardé un grand match hier soir** »

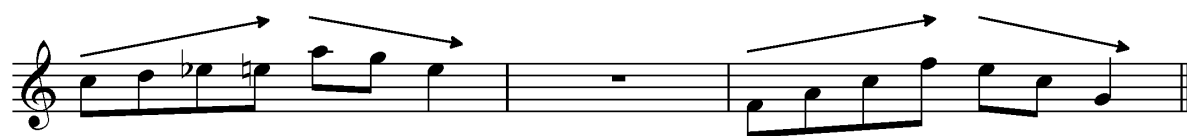
Dans ce cas, la continuité n'est pas aussi évidente puisqu'il n'y a pas de répétition impliquée. Or cet état de continuité existe. Ici, B répond simplement sans se référer au sujet ou motif que A a utilisé.

B répond de manière plus générale mais dans le **sens** contenu dans la phrase de A. En musique, il y a plusieurs façons de traduire cela, l'une d'elles se base sur la direction mélodique

A dit quelque chose qui monte d'abord, et descend ensuite.

B répond avec d'autres mots mais dans la même direction. Vers le haut et vers le bas.

Le résultat ressemblerait à ceci :



La continuité peut être travaillée seul en réponse à vos propres contenus mélodiques, ou en réponse à vos camarades de groupe.



Cela procure un sentiment d'histoire, de développement, de direction.

En résumé, la continuité est essentielle en musique.

Les exemples ci-dessus ne sont que quelques façons de créer une continuité, il en existent beaucoup d'autres. Écoutez la musique en gardant cela à l'esprit, voyez comment les autres musiciens communiquent, développent leurs idées et créent cette continuité.

Audition structurale

Une partie de l'expérience de l'auditeur peut être divisée en deux dimensions : micro et macro. La micro dimension est celle des détails, un monde de petites particules et de lettres formant des mots. La macro dimension est celle du contexte : les mots créent des phrases, les phrases créent des paragraphes, les paragraphes créent des chapitres et les chapitres créent des histoires.

Lorsqu'un auditeur écoute votre musique, il/elle entend les micro et macro dimensions simultanément.

En jazz, il est très fréquent que l'improvisateur focalise surtout sa concentration sur la micro-dimension, les petits détails. La pensée à court terme. L'improvisation est un métier complexe qui nécessite beaucoup de concentration. Par conséquent, le sens de l'orientation dans le macro monde est souvent perdu.

Un improvisateur peut jouer phrase après phrase, et même quand chacune d'elle est belle, l'ensemble peut manquer de direction.

Un moyen très efficace de construire cette direction est l'**Audition structurale**.

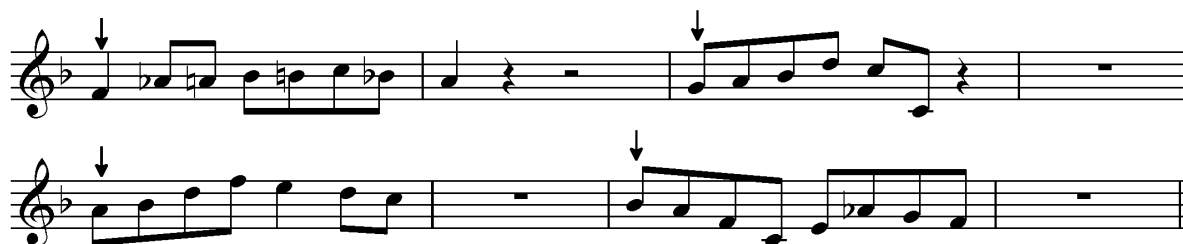
Cela signifie que votre improvisation a un squelette, une structure.

Par exemple :



Ici nous avons quatre notes : F, G, A and Bb. Par squelette, j'entends que chaque note du squelette est la note principale de chaque phrase. Quatre notes, quatre phrases.

La façon la plus simple de le démontrer, la voici : chaque phrase commence par une note issue de la ligne structurale. Dans l'exemple ci-dessous, la première phrase commencera avec F, la deuxième avec G, la troisième avec A et la quatrième avec Bb.



Vous pouvez aussi finir chacune des phrases avec la structure.



Ce que l'auditeur entendra dans le macro monde est essentiellement F, G, A Bb. Cette simplicité facilite la compréhension de l'auditeur.

Les petits détails sont importants, mais ils ne racontent pas l'histoire.

Voilà un avant goût de ce que vous pouvez faire avec l'audition structurale (voir le livre « Structural Hearing Tonal Coherence in Music » de Felix Salzer). Tout musicien découvre sa propre manière d'aborder ce sujet. Les façons de développer cela sont innombrables. Cet outil est devenu pour moi une deuxième nature, qui m'aide à donner un sens à ce que j'essaie d'exprimer en musique.