



L'association de la musique électronique progressive française



Le calepin n°6 - juin 2020

Patch Work Music présente

Floating Days

Hommage à Klaus Schulze

Le Dix, place des Garennes à Nantes
13 & 14 novembre 20h30 Spectacle/Concert
14 & 15 novembre 15h-19h Expositions/Conférences

contact@asso-pwm.fr

13 novembre 2020

Danse et projections

Concert Sequentia Legenda et Tommy Betzler

14 novembre 2020

Danse et projections

Conférences - Hommages - Improvisations

Concert Olivier Grall - Kurz Mindfield - Olivier Briand

15 novembre

Poésie - Arts plastiques

Démonstrations synthétiseurs

Réservations :

Vendredi 13 : 5 € - dimanche 15 : 5 €

Samedi 14 : 10 € - **Trois jours ou soutien à PWM : 20 €**

Contact@asso-pwm.fr

Tél. : 06.79.15.90.39 (B.L.) ou 06.44.33.35.41 (L.P.)

Charles Coursaget 42 rue de la Nomluce 44250 Saint-Brévin les Pins

Floating Days – Projet de programme

- événement organisé par Patch Work Music à Nantes -

Vendredi 13 novembre 2020

18h00 : Ouverture des portes.

Exposition permanente* - Rencontres - Echanges

20h30 : Musiques enregistrées de KS (compilation)

- **Danses improvisées + projections.** (partie 1)
(Probablement deux danseurs ou danseuses.)
- **Josias Galindo** (chorégraphe, professeur au conservatoire de Rezé. Ancien responsable et directeur de la troupe Galindo ; ancien professeur au conservatoire de Rennes.)
- **Cécile Clos photographe** (Photographe, platicienne, photographe au Musée d'arts de Nantes.)

22h : Concert

- **Tommy Betzler** : ancien percussionniste de Klaus Schulze.
- **Laurent Sheiber, alias Sequentia Legenda** : compositeur de musique Berlin School qui revendique l'influence de Klaus Schulze.

Dimanche 15 novembre 2020

14h00 : Ouverture des portes.

Exposition permanente* - Rencontres - Echanges

14h30 : Poésie - Littérature (musiques de KS)

- **Marc-Henri Arfeux**, docteur en Lettres Modernes, professeur de philosophie, compositeur de musique électroacoustique, écrivain, poète. Lecture de textes sur des musiques de KS.

15h30 : Arts plastiques - peinture

- Création en direct d'œuvres graphiques inspirées par la musique de Klaus, projetées sur grand écran.

17h00 : Démonstrations / Explications du Moog

- modulaire et des sequencers qu'utilisait KS en 1977.
- **Olivier Grall**, (musicien, ingénieur du son).

18h00 : Echanges - Rencontres

Samedi 14 novembre 2020

14h00 : Ouverture des portes.

Exposition permanente* - Rencontres - Echanges

14h30 : L'oeuvre de K. Schulze (Conférence)

- **Bertrand Loreau** (musicien)

16h00 : « Mirage » (Conférence)

- **Frédéric Gerchambeau** (musicien)

17h00 : Concert - improvisations

- Compositions improvisées et inspirées de **Bayreuth Return et de Floating.** (KS)
- **Stephen Ingrand**, musicien, responsable de la société NR synth, jouera sur des synthétiseurs fabriqués par la société NR Synth..
- **Olivier Briand**, musicien.

18h00 : Vidéos inédites

- **James Frachon**, responsable de la société Mygale Films, cinéaste,

20h30 : Musiques enregistrées de KS (compilation)

- **Danse improvisée + Projections.** (partie 2)
- **Josias Galindo** (chorégraphe) et **Cécile Clos** (Proj.)

22h00 : Concert

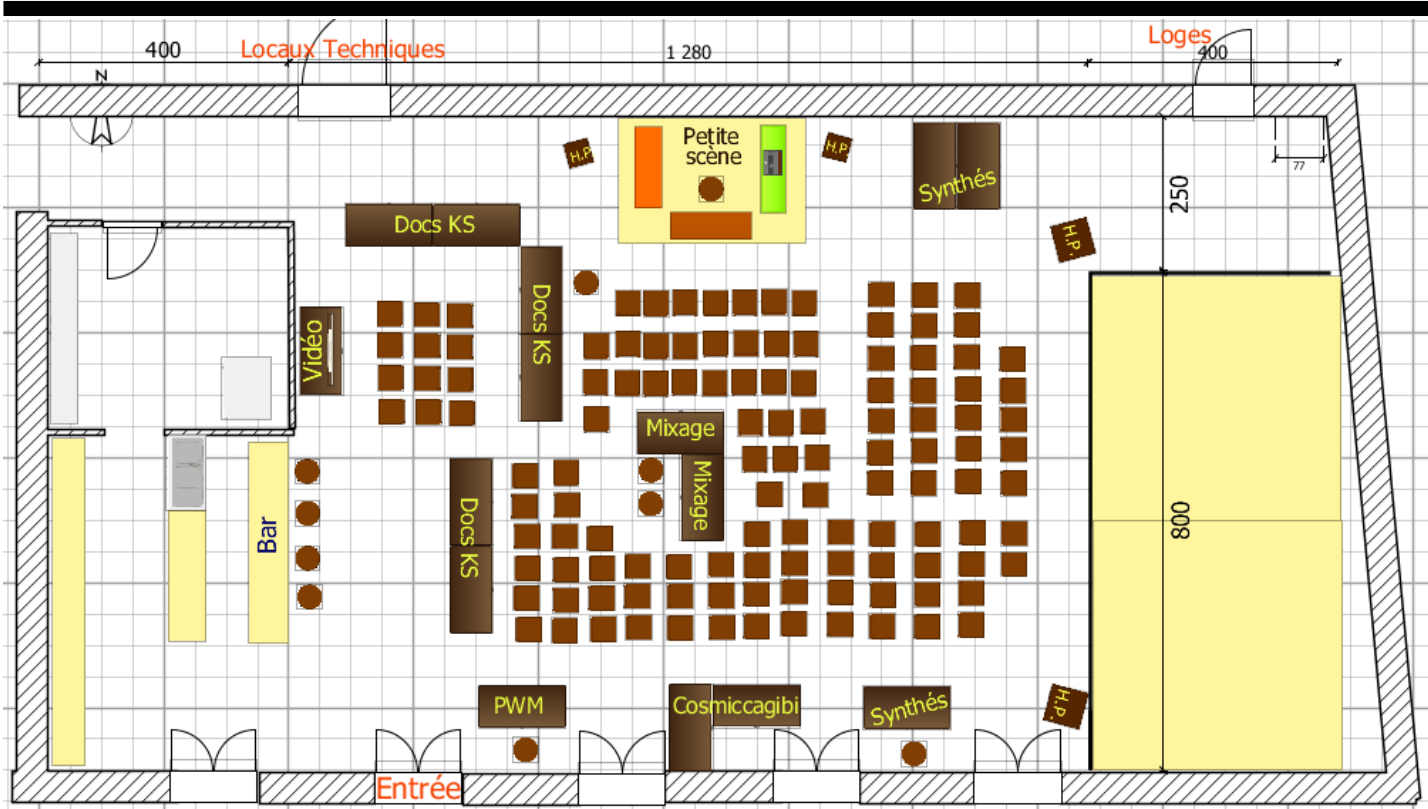
- **Olivier Grall** (musicien, ingénieur du son) jouera avec un set de synthés qui sera une reconstitution du set que Klaus utilisait en 77 : Moog 3P +seq + Minimoog, Polymoog, Odyssey, PS3300, EMS, etc.
- **Jean-Luc Briançon** (musicien, ingénieur du son)
- **Olivier Briand** (musicien, ingénieur du son)

*Exposition permanente

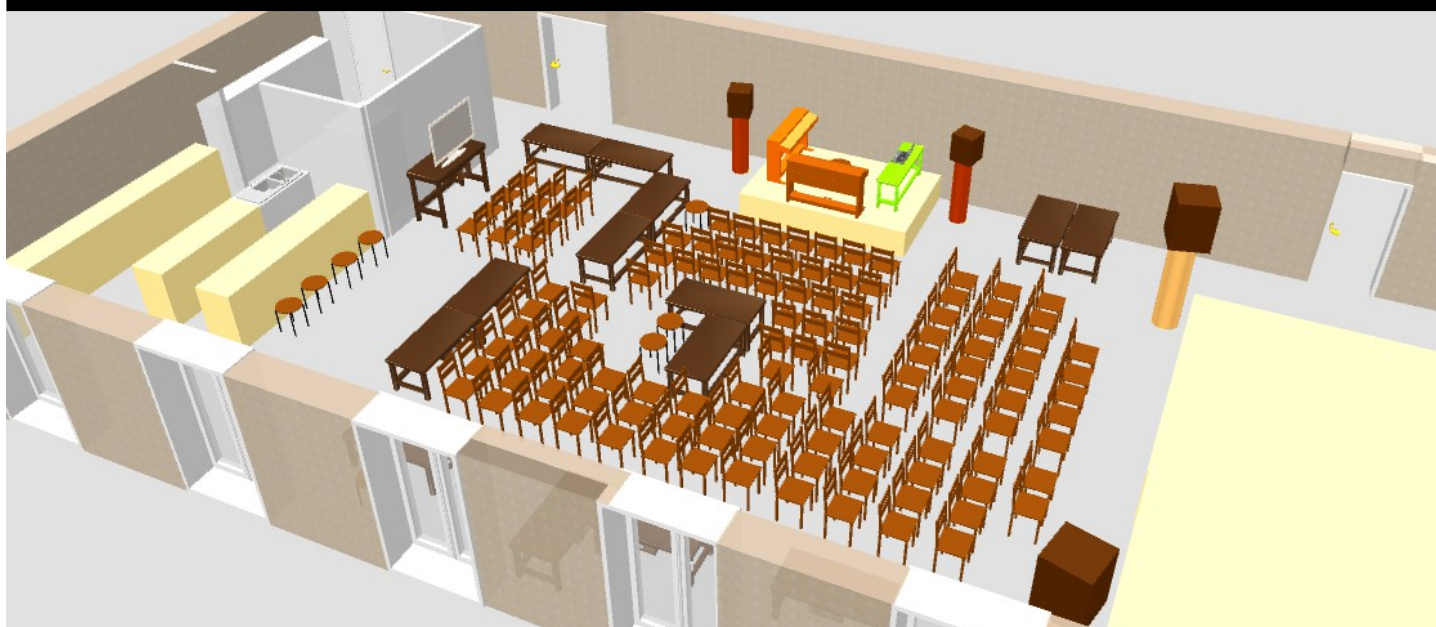
- Disques ; livres, fanzines, affiches.
- Vêtements / T shirt, etc.
- Photographies de **Christian Piednoir**.
- Discographie de KS sur panneaux par **Olivier Bégué**.
- Objets ayant appartenu à KS. (Synthés Farfisa synthorchestra, percussions, etc.)
- Diaporamas.

* **Christian Piednoir** : photographe professionnel.

* **Olivier Bégué** : président de l'association « le Cosmiccagibi » .

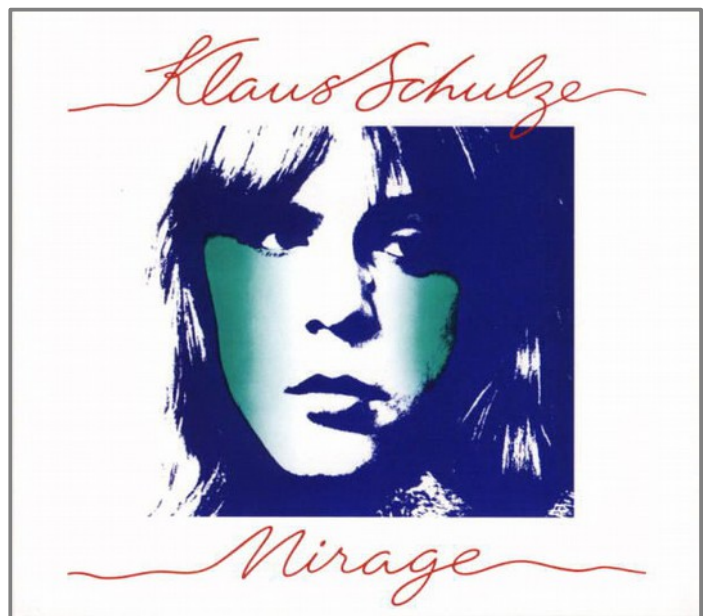


**Projet d'organisation de la salle du Dix
pour les *Floating Days***



Mirage s'est imposé progressivement comme une des œuvres les plus emblématiques du pionnier des synthétiseurs. Frédéric Gerchambeau nous livre ici son analyse d'une musique électronique dont les parfums et les couleurs continuent encore d'interroger l'esprit et de troubler les sens. (B.L.)

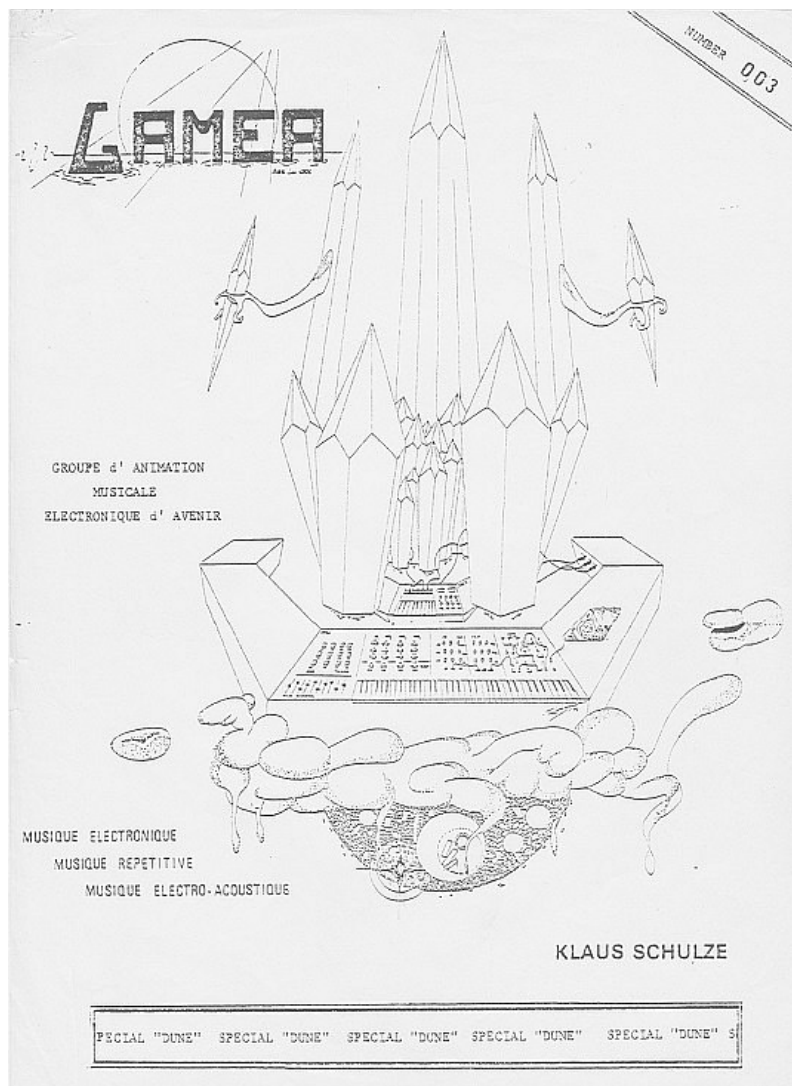
Mirage, enregistré en janvier 1977, fut le huitième album de Klaus Schulze. Mais ce véritable chef-d'oeuvre, créé en plein hiver, reste surtout à part dans la discographie de ce génie de la musique électronique. Pour une raison malheureusement très simple : en cet hiver, son frère Dieter se meurt. Dès lors, la jolie saison des arbres habillés de blanc prend l'aspect d'un moment infiniment figé d'introspection sur la vie qui s'en va, la mort qui s'en vient, l'amour et la séparation. Les plaines et les collines sont recouvertes d'un velours étincelant, et chaque pas dans la neige s'apparente à un Velvet Voyage. Au loin, le lac a gelé, se changeant en Crystal Lake. De cette terrible agonie en cours, Klaus Schulze aurait pu nous produire un album triste, amer, noir. C'est tout le contraire. Nul autre opus n'est plus lumineux, cosmique et porté vers l'espoir. C'est même un album encore plus fondamental que cela. De par son concept, lui-même lié à son origine, **Mirage** est le condensé, et mieux encore, le coeur toujours battant, de cette fameuse École de Berlin que cherchent à prolonger et recréer sans cesse tant d'amateurs de synthés et de fans de Klaus Schulze. Ce qui précède montre assez que **Mirage** est un album à comprendre avant de l'entendre. S'agissant de cet opus à l'écart, ailleurs, au-delà, il ne peut être suffisant de l'apprécier et de le dire beau, encore faut-il le méditer et saisir la profondeur du propos. **Mirage** est à la fois une odyssée outre-monde, celle de Velvet Voyage, le départ de Dieter vers les tréfonds de l'inconnu, et une attente, celle de Klaus avant de revoir son frère dans les confins de l'hyperespace. La séquence d'ouverture de Crystal Lake résume à elle seule tout l'esprit de la musique électronique « planante » des années 70. De toute évidence, Klaus Schulze en a eu pleinement conscience. Il suffit d'observer la pochette de **Mirage** pour s'apercevoir que celui-ci semble déjà revêtir une importance toute particulière pour le compositeur. Cela commence par la graphie, très belle et très douce, utilisée pour le nom du musicien et pour le titre de l'album. Cela continue par le mélange pastel et agréable des couleurs qui nous accueille en ouvrant cet album. Mais plus encore, il y a ce regard si pictural de Klaus Schulze sur la pochette. Puis nous pouvons y lire des mots de Klaus Schulze lui-même sur sa propre musique et sur la musique en général : « *Music, to me, is the background to a mental picture, but the exact interpretation must be made by the listener, hence the music is only half-composed and the listener himself should attack the composition to gain a mental repercussion. The listener has to add the meaning. This is why, perhaps, people love or hate my music !* » « *La musique, pour moi, est le support d'une imagerie mentale, mais l'interprétation exacte doit en être faite par l'auditeur, dès lors que la musique n'est qu'à moitié composée et que l'auditeur lui-même se doit d'entrer dans la composition de façon à en recevoir le gain mental. C'est à l'auditeur d'ajouter la signification. C'est pourquoi, peut-être, les gens aiment ou détestent ma musique !* » Klaus Schulze débute d'ailleurs son texte par cette phrase magistrale : « *Music is a dream without the isolation of sleep.* » « *La musique est un rêve sans l'isolement du sommeil.* » **Mirage** est décrit comme « *a winter electronic landscape* », « *un paysage électronique d'hiver* ». La première chose qui frappe est la maîtrise accrue, presque nouvelle, avec laquelle Klaus Schulze mélange les sonorités de ses synthétiseurs. Puis, il nous revient à l'esprit que dans ses deux albums précédents, le compositeur nous avait habitués à suivre ses solos de Moog accompagnés du son de la batterie d'Harald Grosskopf. Nulle grosse caisse ou de cymbale dans les steppes glacées dans ces paysages harmoniques frissonnants d'hiver. Klaus Schulze dépeint la saison des neiges au seul rythme de son inspiration symphonique et passionnée.



Velvet Voyage, Le Voyage De Velours, est une superbe et profonde exploration timbrale de l'idée d'espace vide et sans fin. Tout y est mystérieux, insondable et indescriptible, et pourtant orchestral, sublimé et magique. Crystal Lake, Le Lac De Cristal, est plus somptueux encore. On peut même considérer ce morceau comme un pur sommet. Il n'y a qu'à écouter la magnifique séquence d'ouverture toute en sonorités de glockenspiel pour comprendre que Klaus Schulze a composé là un des moments les plus extraordinaires de la musique électronique. La suite n'est qu'un voyage éthéré, sonique et onirique à travers l'espace et notre propre conscience. Et comme pour prolonger encore ces deux séjours dans le vide intersidéral qu'il vient de nous offrir avec ce majestueux **Mirage**, Klaus Schulze investira, le 13 et le 14 avril 1977, le Planetarium de Londres pour deux inoubliables concerts au milieu des étoiles, des comètes et des galaxies. **Mirage**, je le redis encore, réside tout entier dans une dualité inséparable, celle d'une face consacrée à Dieter, celui qui part, qui accomplit ce Voyage De Velours, et d'une autre face consacrée à Klaus Schulze lui-même, qui est celui qui reste, le coeur en hiver, et qui dit « À Bientôt » à son frère. Rien ne saurait être plus profondément cosmique que l'odyssée impalpable de ce frère en chemin vers les étoiles, l'infini, l'inconnu. C'est une symphonie mystique et fantastique à cet espace d'espoir indicible situé après l'existence ici-bas. La musique y est riche, dense, vibrante, et cependant à peine mélodique, hormis la séquence placée là comme un fil d'Ariane destinée à ne pas perdre le voyageur. Car c'est comme si nous voyagions aux côtés de Dieter, vers l'au-delà, dans une dimension inexprimable, mais rendue audible par le biais des synthétiseurs de Klaus. Quant à Klaus lui-même, tel un alchimiste de ses propres sentiments, il transmute ses larmes de tristesse en autant de cristaux de glace qu'il fait merveilleusement tinter dans cette séquence si extraordinaire qui débute Crystal Lake et qui propulse aussitôt ce morceau vers les plus hauts firmaments de la musique électronique. Klaus Schulze, travaillant sans cesse et avec un grand sens de la méthode ses instruments, touche ici la perfection avec les sonorités qu'il programme et qu'il assemble avec une dextérité confondante. Assembler des sons s'appelle, en toute simplicité, composer une symphonie, au sens littéral du terme. Klaus Schulze est un symphoniste. **Mirage** est une symphonie synthétique en amour majeur composée par Klaus Schulze pour son frère Dieter. Quand on a compris ceci, tout le reste suit : les deux parties de cette symphonie, ses douze mouvements au total, ses introductions sublimes, ses envolées, ses méandres, ses passages de douce quiétude, ses moments de grande profondeur et ses échappées finales qui ressemblent à des océans sonores qui se retirent au loin. Beaucoup d'autres albums suivront, ajoutant l'un après l'autre leur pierre au monument musical toujours plus impressionnant bâti par Klaus Schulze, et parachevant ainsi, un à un, son rêve de classicisme d'avant-garde.

Timewind est un incontournable de l'oeuvre de Schulze. Il est l'album qui révéla l'artiste allemand au public français, notamment grâce au prix qu'il reçut de l'académie Charles Cros.

Pour moi, Timewind est le chef d'oeuvre de Klaus Schulze. Il y a eu, à ce moment-là, comme une conjonction d'éléments porteurs, un alignement des planètes. L'album a été enregistré en temps réel en quelques prises, sur un matériel réduit. Cela peut-il expliquer en partie une sorte de perfection atteinte, lorsque les sons "vivent" en parfaite concordance avec les notes ? **Richard Raffailac**



Timewind met en évidence les deux directions musicales que Klaus Schulze exploitera dans toutes ses œuvres futures, jusqu'à l'époque actuelle.

Beyreuth Return, tout d'abord, est un des plus beaux exemples de la capacité de Schulze à tisser des ambiances hypnotiques grâce aux séquences qui se multiplient dans les échos. Le morceau est comme une toile dont l'architecte des sons se sert pour emprisonner l'auditeur dans un espace dont les contours s'éloignent au fur et à mesure qu'il croit s'en approcher. Le morceau n'en finit pas de recommencer ; il suffit d'une transposition, d'une mélodie improbable qui sonne comme le chant des transistors pour que Schulze nous emmène encore un peu plus loin dans l'infini de son cosmos intérieur. Avec *Beyreuth Return* qui peut s'écouter comme une boucle sans cesse recommencée, un peu à la manière des minimalistes américains, Schulze invente en 1975 le new-age et l'ambient. Il crée cette forme de musique qui peut être vécue comme un support au voyage intérieur, voire comme un support à sa propre créativité, un projet qu'il précisera lui-même un peu plus tard dans *Mirage*. Mais contrairement au new-age facile, qui ne s'écoute pas, la composition de Schulze s'adresse au mélomane attentif prêt à pénétrer et interpréter l'oeuvre avec sa propre sensibilité.

Si *Beyreuth Return* est le morceau qui révèle le Schulze des grands espaces, mêmes intérieurs, *Wahnfried 1883* s'adresse à l'intimité de chacun. Cette fois la sensation que cette musique est celle qui vient de soi est encore plus évidente. Schulze n'utilise pas son sequencer dans cette œuvre et évite les thèmes répétés qui deviendront la marque de fabrique de la musique électronique de Berlin. Il produit ici une symphonie de sons qui viennent se poser délicatement comme les couches d'une matière en construction.

L'aspect grandiose du son, à grand renfort d'écho et de réverbération, évoque quelque chose de symphonique, mais paradoxalement cette musique, ou cette vibration tout simplement, imprime chez l'auditeur un besoin de recueillement, une envie de se lover en quelque sorte et d'explorer ses propres émotions, celles qui viennent de ses propres souffrances, de ses propres blessures, interrogations, angoisses. *Wahnfried 1883* est d'une sidérante beauté. Au fur et à mesure que le morceau avance, les très lentes mélodies issues du synthétiseur deviennent plus évidentes. Si elles planent au-dessus de nos têtes, un peu comme des vaisseaux au-dessus des dunes de la planète Arrakis, l'auditeur peut les entendre comme des plaintes venant de lui-même. Cette musique électronique, à priori déprimante mais profondément humaine, met l'auditeur dans un état extatique, source d'une joie quasi mystique. Elle aiguise et amplifie nos propres connexions avec l'univers et les forces de l'invisible.

La progression du morceau est différente de ce que proposent la plupart des productions « à la Schulze » qui sortiront ultérieurement, même si le dessein du compositeur paraît semblable. Très souvent les œuvres électroniques se développent à partir de bruitages qui donnent l'impression que la musique naît de l'organisation d'un chaos vibratoire et électrique initial. Dans le cas de *Wahnfried 1883* c'est un peu le contraire. A partir du milieu du morceau de près de trente minutes les oscillations et autres effets divers, qui évoquent le monde minéral et organique, s'intensifient et s'ajoutent aux longues mélodies qui progressivement semblent se dissoudre dans le bruit de la matière. *Wahnfried 1883* nous interroge : la vibration ne serait-elle pas le chant du monde qui essaie de nous révéler sa vérité ? **Bertrand Loreau**

En attendant "MOONDOWN"
son prochain album

klaus schulze

EN CONCERT
"A farewell to Pop-music"



- 1^{er} Avril — Toulon (Cathédrale)
 - 3 Avril — Paris (Golem - Salle Pleyel)
 - 5 Avril — Clermont-Ferrand (Sirènes - Opéra Municipal)
 - 9 Avril — Toulouse (Sirènes - Palais des Sports)
 - 10 Avril — Nîmes (Marmite Kulturelle - Eglise Ste Perpétue)
 - 12 Avril — Marseille (Marmite Kulturelle - Abbaye St Victor)
 - 13 Avril — Montpellier (Sirènes - Cinéma «Le Régent»)
 - 14 Avril — Grenoble (Culturel des résidences Ouest)
 - 15 Avril — Lille (UGE - Salle Salengro)
 - 17 Avril — Dijon (Palais de la Foire)
 - 20 Avril — Rouen (ESCAE - Salle Ste Croix des Pelletiers)
 - 21 Avril — Reims (MAR - Basilique St Rémi)
- Nice, Cannes, Lyon, Nevers, Bordeaux, Strasbourg, Belgique et Suisse, consulter la presse locale.

Klaus Schulze, au Paris, en 1976 : concert annulé !

Par Bertrand Loreau

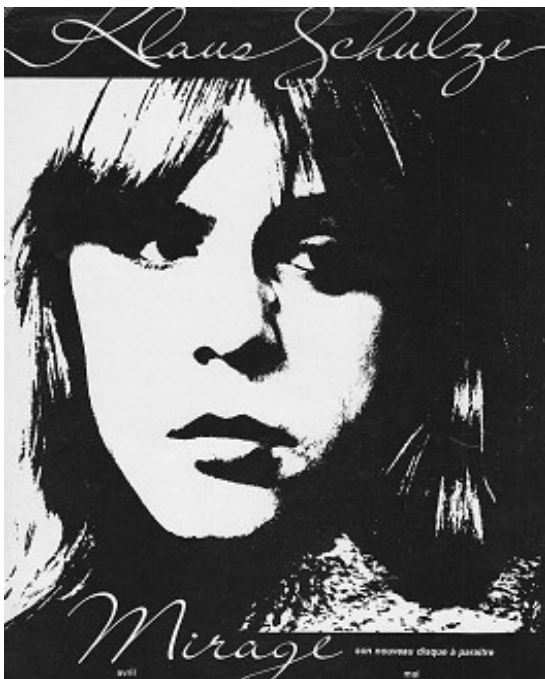
En 1976 j'avais découvert dans la revue « Best » qu'un certain Klaus Schulze faisait une tournée en France pour la promotion de son nouvel album : « Moondawn ». Curieusement je n'étais qu'à peine intéressé. On voyait une image de ce musicien que je ne connaissais pas jouant d'instrument électronique dans une atmosphère planante.

J'éprouvais cependant déjà beaucoup d'intérêt pour la lutherie électronique. mais je me suis dit : « il ne peut pas être aussi bon qu'Emerson ! » qui jouait déjà d'un gros Moog et qui était ma référence en matière de sonorités d'avant-garde. Au lycée j'avais un copain qui s'intéressait aux musiques progressives et je lui ai parlé de ce Klaus Schulze. Il s'était déjà procuré « Moondawn » qu'il me prêta. Il se trouve qu'en même temps j'avais entendu parler du « Ricochet » de Tangerine Dream ce qui fit que les deux albums arrivèrent dans ma chambre à peu près en même temps. Je fus davantage impressionné par le disque du groupe de Berlin que par celui du compositeur de « Timewind... » Il me fallu plusieurs écoutes pour tomber sous le charme de « Moondawn » et d'en comprendre la sensibilité poétique qui dépassait la simple démonstration technique. Mon intérêt pour la musique de Schulze ne faisant que grandir, je m'étais décidé à me rendre au concert. A cette époque le simple fait de voir les synthétiseurs m'excitait autant que celui d'entendre la musique que l'on pouvait faire avec. Malheureusement alors qu'une centaine ou un peu plus de personnes attendaient devant l'entrée du « Paris », un roadie arriva pour annoncer que Schulze n'était pas à Nantes. Je demandai au roadie si je pouvais seulement voir les instruments mais il me dit que ce n'était pas possible. Je suis reparti le cœur un peu gros et dû attendre le concert de la tournée « Mirage », qui comme pour Jean-Christophe un an plus tôt, orienta le cours de ma vie.

Klaus Schulze, au Paris, en 1977

Par Lionel Palierne

J'ai découvert Klaus Schulze en 1976 avec la sortie de l'album Moondawn. Cela fut une claque ! Juste avant j'avais découvert Tangerine Dream avec Stratosfear... Deux superbes albums dans la même année... Lorsque j'ai appris qu'il y avait un concert de Schulze au cinéma Le Paris à Nantes alors là j'étais comme fou... Je me souviens être entré dans la salle et là sur la scène, plein de synthés et trônant au milieu l'énorme modulaire. La salle se remplissait petit à petit puis le noir et les premières notes. Ce qui m'a le plus fasciné c'était les diodes des séquenceurs qui clignotaient et qui m'hypnotisaient. C'était autre chose que d'écouter sur ma petite chaîne... Les séquenceurs ronronnaient, les nappes de Polymoog et les solos des Minimoog, bruitages AKS, ARP 2600... Tout y était. Je me souviens qu'un moment Klaus a quitté la scène nous laissant seul avec les séquenceurs... Moment magique. Le concert fini, une fois sortie de la salle, mes pieds ne touchaient plus terre, j'avais l'impression de vivre sur une autre planète. Un grand merci MONSIEUR Schulze...



Le GAMEA, dans les années 70 et 80, réunissait des amoureux des musiques électroniques progressives. Klaus était considéré comme le chef de file de cette nouvelle musique.

Interview Kryfels – Nouvel album : *Brahma Loke*

PWM : Peux-tu expliquer le titre de ce nouvel opus ?

Le thème de l'album est le paradis. Mais je ne voulais pas utiliser le mot "Paradis" comme titre du CD, alors j'ai utilisé le mot "Brahma Loke" qui est un mot très ancien et qui désigne le paradis. Je voulais aussi que le mot ait un sens universel, qu'il ne soit pas relié à une religion en particulier.

Ce titre "paradis", veut-il dire que ta musique propose une connexion avec la vie éternelle que presque chacun espère ou simplement qu'elle met l'auditeur dans un état de paix intérieure ?

Vie éternelle, je ne sais pas, mais un endroit que presque chacun espère avoir en lui. C'est quelque part, en dehors de la vie matérielle où le temps n'existe plus.

On comprend bien avec tes deux derniers albums que si ta musique peut être qualifiée de Berlin School elle est avant tout une musique d'émotion et d'authenticité qui évite tous les effets, voire les clichés de ce genre. Est-ce que ton nouvel album approfondit encore cette direction musicale ou propose-t-il de nouveaux horizons musicaux ?

Brahma-Loke est dans la continuité de mes albums précédents. Il n'y a pas de rupture, ni dans le traitement, ni dans le style musical. Mais je ne souhaite pas me répéter et faire un morceau qui ressemblerait trop à un précédent. Et j'avoue que dans "Brahma-Loke, il y a un morceau pour lequel je me suis posé (et me pose encore) cette question. Aussi, pour le prochain album, même si je ne remets pas en cause l'enregistrement en temps réel, je réfléchis à une autre façon d'aborder ma création musicale.

On a ressenti au fur et à mesure que l'on découvrait tes albums que ta musique devenait plus personnelle et chaque fois plus profonde. Tu as su en restant fidèle à tes influences développer un son et une émotion qui n'appartiennent qu'à toi. Il est cependant normal que tu aies envies te t'ouvrir de nouveaux horizons en modifiant tes techniques, comme l'on fait Klaus Schulze ou Tangerine Dream à la fin des années 70.

J'essaie toujours de trouver des nouvelles sonorités. Par contre, je reste fidèle et sensible à l'analogique pour les synthétiseurs, et particulièrement à ceux des années 70 et du début des années 80. Pour répondre à ta question sur mon évolution, je reste sur la motivation à trouver des sons pour créer une ambiance mais je souhaiterais développer plus encore l'aspect d'une construction mélodique, comme sait si bien le faire Hans Zimmer par exemple.

Je ne suis pas d'une grande patience et peaufiner une mélodie via des outils numériques sur un PC ne m'intéresse pas du tout. Aussi il faut que je trouve un compromis entre ce souhait de développer une structure harmonique avec ma façon de pratiquer qui est plutôt intuitive et qui passe par l'improvisation. Des séquenceurs simples d'utilisation vont m'aider, comme par exemple celui du Moog Matriarch (que j'ai déjà commencé à utiliser). De ce côté là d'ailleurs, j'attends avec impatience le SynthR3 que j'ai commandé auprès de Rémy et qui intègre pleins de fonctionnalités intéressantes dont un super séquenceur. Je serais aussi intéressé si Korg fabriquait un autre lot d'ARP 2600.

Ta musique, originale, est l'expression de ta sensibilité mais elle reste inspirée des schémas apparus dans les années 70 avec ce qui a été appelé plus tard la « Berlin School ». Ce genre musical, ainsi, peine à toucher un public jeune. Est-ce que ton envie de devenir un peu plus mélodique est la conséquence d'un besoin parce qu'il te reste un sentiment d'insatisfaction avec tes productions passées ?, ou bien ressens-tu inconsciemment une nécessité de rendre ta musique plus accessible au public non initié aux musiques électroniques des années 70 ?

En fait c'est plus simple que cela : J'essaie de faire la musique que j'aimerais écouter. Effectivement, ce qu'on appelle la "Berlin School" ne touche pas le public actuel, mais plutôt les personnes de ma génération qui ont connu cette musique dans leur jeune temps. Mais je pense tout à fait intéressant de faire découvrir et apprécier cette musique qui évolue toujours à un public non initié, même si son origine remonte aux années 70. Je dois avouer qu'il y a quand même le fait que j'aimerais faire un morceau qui me satisfasse complètement d'un point de vue mélodique, ce qui n'est pas encore le cas, même si certaines de mes compositions l'ont, de mon point de vue, approché.

Comment se passe ton processus de création ? As-tu des schémas ou des projets qui naissent dans ton imagination avant de jouer ? L'inspiration vient-elle en improvisant, en travaillant sur les sons ?

Je ne joue pas si souvent que ça. Récemment j'ai eu une phase d'une année environ pendant laquelle je n'ai pratiquement pas eu envie de toucher mes claviers. En fait, je n'aime pas faire des enregistrements, mais si c'est réussi, j'aime écouter le résultat. Je joue souvent comme ça vient, pour le plaisir, que l'on peut qualifier presque



de "sensuel", de toucher mes instruments et d'en sortir des sons. Parfois, c'est vrai, il m'arrive d'avoir des schémas en tête que j'essaie de traduire sur les claviers.

Réussis-tu à posteriori à rejouer un morceau improvisé pour l'enregistrer ? Est-ce tes albums contiennent toutes les musiques que tu as enregistrées ou bien te reste-il des morceaux non utilisés et de qualité comparable ?

Oui, je peux rejouer un morceau improvisé pour l'enregistrer si j'ai gardé les réglages de mes synthés. C'est d'ailleurs comme cela que je procède : je fais plusieurs enregistrements d'un même morceau et à chaque fois les improvisations sont différentes, mais le thème général reste le même. Alors oui, il me reste beaucoup de morceaux enregistrés non utilisés et de qualité comparable.

Lorsque tu rejoues quelque chose as-tu le sentiment de retrouver les mêmes sensations et d'exprimer les mêmes émotions ?

Une ou deux heures après je retrouve les mêmes sensations. Quand j'écoute un peu plus tard mon enregistrement je ressens les sensations et émotions originales. Souvent la première interprétation est la meilleure, émotionnellement, mais pas forcément techniquement parce qu'il peut manquer des sons et le morceau peut ne pas sembler terminé. Parfois il y a un problème de mixage. Il faut donc trouver le meilleur compromis entre les sensations et émotions qui sont présentes rapidement au début, lorsqu'un son les déclenche et la perfection technique. Si le morceau est complexe (plusieurs phases utilisant des synthés différents), je suis bien obligé de faire plusieurs enregistrements avant d'arriver à quelque chose de finalisé. Par exemple, pour le morceau *Bulb* de mon dernier album *Underlying*, morceau qui dure trente-cinq minutes, j'ai dû faire une trentaine d'enregistrements. Il est aussi arrivé, pour d'autres morceaux, de ne faire qu'un seul enregistrement et de considérer alors que je ne pourrais pas faire mieux.

Interview ZANOV - Nouvel album : *Chaos Islands*

PWM : Ton nouveau disque est inspiré d'une théorie qui est une réflexion sur l'influence des conditions initiales d'un système sur l'évolution de son comportement. Y a-t-il une volonté de ta part de montrer que techniquement et musicalement tu fais des choix initiaux qui vont conditionner ton inspiration ?

En fait, j'ai choisi ce thème de la théorie du chaos, car c'est elle qui guide mes pensées et mes actions et ma vision du monde depuis les années 70, y compris mon approche et ma perception musicale..

Tout d'abord, la théorie du chaos n'est pas une réflexion, c'est une science qui a pour objet l'étude des phénomènes non linéaires régis par des lois simples et déterministes, dont le comportement dans certaines conditions devient imprédictible.. C'est une des trois révolutions scientifiques du 20^{ème} siècle avec la théorie de la relativité et la théorie quantique. Elle permet de concevoir comment la vie et tout ce qui existe a pu émerger à partir de presque rien. La théorie du chaos n'est pas seulement une inspiration pour ma musique, elle me donne des directions pour la création de mes sons et de mes structures musicales. Je crée un morceau de musique comme une tranche de vie que je perçois en référence à la théorie du chaos. Je vois des phases de stabilité et des phases de chaos, des événements sonores prévisibles ou imprévisibles, des événements critiques qui font évoluer le morceau d'une phase vers une autre (ca s'appelle une bifurcation en théorie du chaos), de l'ordre qui interagit avec le désordre (ca s'appelle le bord du chaos), des phases qui nous attirent et qui se reproduisent sans être tout à fait identiques (ca s'appelle des attracteurs étranges en théorie du chaos), et tout ceci a différentes échelles dans les structures sonores (ca s'appelle les fractales en théorie du chaos). Mais l'important est tout ce qui émerge du résultat final, la musique, le plaisir et les émotions qu'elle apporte.

Pourquoi associer les mots « Chaos » et « Islands » ?

Je voulais que les titres de l'album, tout en exprimant les principes de la théorie du chaos, soient aussi poétiques et concrets. Quoi de plus beau qu'une île, concrète et vivante pour supporter une notion théorique. L'image des îles en général, avec leur immense variété pour représenter ce qui émerge du chaos a effectivement une similitude avec ma musique. On y trouve de la complexité, des structures fractales, des chemins (mélodies), des paysages (structures sonores), chacune avec ses particularités. Il y a des relations étroites entre la nature et la musique et des émotions similaires que l'on peut ressentir.

Depuis les débuts de ce qu'on appelle aujourd'hui la "Berlin School" des morceaux commencent par des effets sonores ou des bruitages - qui peuvent symboliser une forme de chaos- avant que se mette en place l'harmonie et la mélodie. Schulze et Tangerine Dream, notamment en concert, ont beaucoup utilisé cette manière de créer un climat pour commencer une composition. Des héritiers de Schulze et de Tangerine Dream ont tendance à reproduire cette manière de faire et ils n'ont pas pour autant forcément en tête des concepts théoriques. Comment expliques-tu ce besoin de faire émerger la musique de la matière sonore que l'on retrouve souvent en "Berlin School" ?

Ce besoin de faire émerger la musique de la matière sonore, on le retrouve en début de morceau pas seulement dans la Berlin School, mais dans beaucoup de musiques. Je crois que le début d'un morceau donne un espace au compositeur pour se libérer des contraintes musicales, et créer une accroche distinctive. Pour la Berlin school, c'est plus naturel et cela répond à l'envie de faire émerger de l'ordre à partir du désordre. Il n'y a pas besoin de connaître la théorie du chaos pour créer des phénomènes auxquels elle s'applique, comme il n'y a pas besoin de connaître la loi de la gravitation universelle de Newton pour faire tomber une pomme d'un arbre.

Pour ma part, les phases de matières sonores désorganisées sont multiples dans mes compositions et font partie de ma musique. C'est la partie chaotique de laquelle va émerger l'ordre souvent représenté par des lignes mélodiques et des séquences plus régulières. Les passages dans les zones de désordre permettent d'en sortir en générant un ordre différent, et de faire évoluer la composition musicale, c'est le bord du chaos. Trop d'ordre et tout est figé et sans attrait. Trop de désordre et c'est le bruit aléatoire. En musique, ce dosage entre l'ordre et le désordre est un point clé de l'esthétique et de l'émotion perçue par l'auditeur.

En fonction de notre parcours de vie, de notre culture et de notre écoute, notre sensibilité va vers plus ou moins d'ordre ou de désordre, d'attendu ou d'imprévisible.

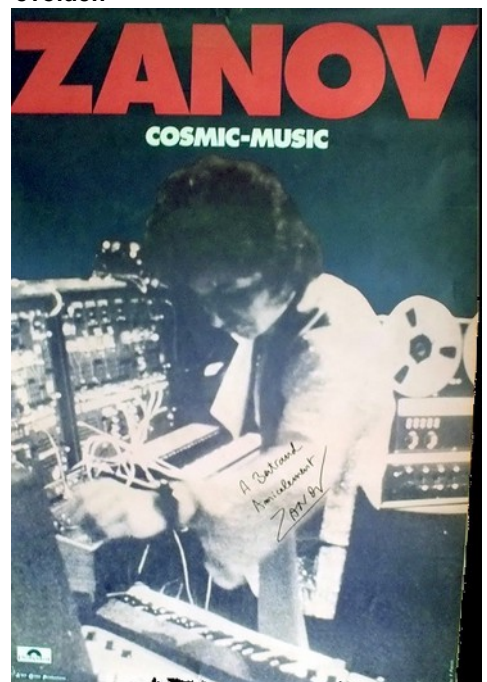
Te considères-tu comme un compositeur de Berlin School d'un point de vue stylistique ?

Je ne me suis jamais posé la question, mais c'est la l'intérêt d'une interview. Un coup d'oeil à Wikipedia te montrera que dans le genre « Musique Electronique », il y a cent quatre-vingt-dix sous genres. Plus il y en a et plus c'est difficile de savoir où on est ! C'est pourquoi je ne me revendique d'aucun classement, même si je suis forcé à définir des tags pour que ma musique soit publiée c'est impératif si tu veux que...

... ta musique soit trouvée dans la nébuleuse Internet.

J'ai fait faire cela par un site américain, tu envoies ta musique, tu paies et tu reçois les metadata associées à chaque titre. Voici le résultat pour ce nouvel album *Chaos Islands* : Genre Electronic (pas de surprise), sous-genres Ambient, Minimalism, New Age, Modern Classical, Neo Classical, Drama. La valeur dépend aussi de la personne qui a fait ça, mais il n'y a pas de Berlin School. Pour ma part, même si je m'en suis beaucoup éloigné, la « Berlin School » fait partie de mes racines en Musique Electronique. Le groupe qui m'a marqué le plus est Tangerine Dream avec l'album Ricochet.

Lorsqu'est sorti Green Ray, en 76, le public qui t'écoutait était très souvent le même que celui qui suivait Tangerine Dream ou Klaus Schulze. Le terme de « Berlin School » n'existait pas à cette époque parce qu'on parlait plutôt de musique cosmique ou de « Krautrock ». Les premiers fans de Jean-Michel Jarre, de Tim Blake, voire d'Heldon étaient souvent des jeunes gens qui écoutaient déjà les musiciens allemands. Aujourd'hui encore on peut avoir l'impression que ta musique possède une esthétique sonore, qu'elle utilise des moyens, et qu'elle s'inspire de schémas, qui ne sont pas éloignés de ce que les Allemands ont commencé à faire en 1973 ou 1974, même si l'origine de cette musique remonte sans doute à l'*Interstellar Overdrive* de Pink Floyd et au psychédéisme. Quelque soit le terme utilisé aujourd'hui il y a un son qui existe encore, qui s'est développé en Allemagne dans les années 70, et que des Anglais, des Français, des Allemands et d'autres dans le monde entier, continuent d'explorer et de faire évoluer.





Green Ray - 1976 -

Tu parles de parcours de vie, de culture, des sensibilité ; crois-tu que l'amateur d'une musique électronique comme la tienne a un profil particulier ou simplement qu'il est un mélomane qui a trouvé les bonnes ouvertures pour pénétrer et apprécier cet univers musical ?

C'est bien ça, quand *Green Ray* est sorti l' affiche de promo de l'album disait « Cosmic Music ». Les plus nombreux amateurs de ma musique sont effectivement ceux qui on connu les débuts de la musique cosmique, mais depuis ma reprise en 2014, j'ai pu accéder à un public beaucoup, plus varié qui était sensible à ma musique. Ceux-la qualifient plutôt ma musique de psychédélique, ou de musique de film. Pour apprécier une musique, il faut qu'elle s'intègre dans notre schéma personnel de pensée, et de sensibilité esthétique et émotionnelle qui a été construit par nos expériences et notre culture. Mais pour reconnaître que l'on apprécie une musique, il faut que cela contribue à l'amélioration de notre lien social. Je crois que notre sensibilité esthétique répond à des critères plus généraux qui s'appliquent à la musique, aux images, à l'organisation, à toutes les structures. Ces critères sont l'équilibre entre l'ordre et le désordre, l'équilibre entre le prévisible et l'imprévisible, l'équilibre entre le général et le détail (niveau de fractalité) et l'équilibre dans les échelles de temps. Par exemple, quand un thème est long et prévisible, on peut se lasser si on attend des événements qui ne viennent pas, mais on peut aimer si on n'attend rien et que cela stimule notre plaisir d'avoir su prévoir ce qui allait arriver. En plus de tout cela dépend du contexte et de l'état émotionnel dans lequel on est au moment de l'écoute. Donc la réponse à ta question est compliquée, je dirai que c'est les deux.

Je trouve très intéressante ta remarque sur le lien social. Veux-tu dire qu'en appréciant une musique l'auditeur éprouve la satisfaction de rejoindre une communauté en quelque sorte ? Cela pourrait expliquer que le plaisir d'écouter une œuvre est plus intense lorsque l'on se trouve entouré de personnes qui partagent le même intérêt, comme dans un concert.

Tu es un scientifique de formation et naturellement tu t'es intéressé aux synthétiseurs dans les années 70, mais qu'est-ce qui t'a donné envie de te lancer dans une carrière solo et d'entamer des tournées pour promouvoir ta musique ?

Ce n'est pas par curiosité scientifique que je me suis intéressé au synthétiseur mais par un besoin de créativité et de briser les barrières musicales, et voici brièvement comment ce besoin est né et m'a amené à ma première tournée.

J'ai commencé le piano à l'âge de six ans selon une méthode archaïque qui m'a fait détester la musique que je faisais. J'ai commencé à travailler à dix-sept ans et je me suis acheté une guitare. J'ai fait partie durant cinq ans d'un groupe avec lequel je jouais dans les discothèques. Je pensais en termes de sons et je n'arrivais pas à sortir ce que je voulais vraiment avec ma guitare. J'ai toujours eu l'esprit tourné vers le futur et je ressentais le besoin de créer des structures sonores qui n'existaient pas ailleurs que dans ma tête.

J'avais fini mes études et à l'été 1975, dans le cadre de mon job d'informaticien, pendant un voyage de formation en anglais, j'ai rencontré un Français (que tu dois connaître sous le nom de Serge Ramses). On a fait la tournée des boutiques de musique de Londres et j'ai découvert des appareils qui allaient peut-être me permettre d'assouvir mon besoin de créativité sonore : les synthétiseurs ! A mon retour, j'ai pris un crédit et je me suis acheté un VCS3. Au bout de quelques mois, j'ai complété cet équipement avec un magnétophone et un mixeur quatre pistes pour enregistrer mes premières compositions. J'ai fait quelques cassettes que j'ai apportées aux vendeurs des boutiques de musique et, en décembre 1976, on m'a rappelé car un producteur était intéressé par ma musique pour Polydor. Mon premier album *Green Ray* est sorti au tout début de l'année 1977 et les concerts on suivi. J'ai toujours aimé jouer en public, même si ce plaisir est plus intense lorsque l'on joue dans un groupe de rock que du synthé en solo. Comme je fais tout en live, sans ordinateur, cela me demande une concentration importante qui me sépare un peu du public, même si la sensation est toujours là.

Ressentais-tu dans les années 70 une pression de la maison de disques pour assurer la promotion de ta musique ?

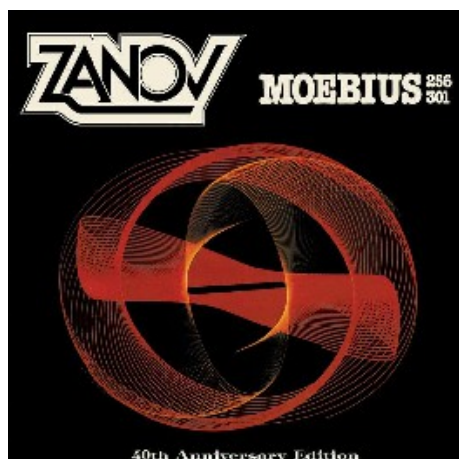
A l'époque, j'avais mon job d'ingénieur informatique le jour et je faisais de la musique le soir et une partie de la nuit. Lorsqu'il a fallu dégager du temps pour la promotion cela ne me laissait que peu de temps pour faire de la musique et c'était assez frustrant. Mais voir des gens, préparer les concerts, répondre à des interviews, cela me plaisait et ne me mettait pas la pression.

Tu avais un équipement assez réduit en 76 mais quand on écoute Green Ray aujourd'hui, on se dit qu'il possède un grain bien à lui. Est-ce que tu aurais voulu dans les années 70 disposer d'un équipement plus important ou était-ce un choix ?

Green Ray a été réalisé avec un VCS3 tout seul et fut enregistré en quatre pistes sans re-recording. J'utilisais deux pistes pour enregistrer toute la base du morceau en stéréo et deux autres pistes en mono pour des sons différents. J'ai dû étudier et expérimenter le VCS3 à fond pour trouver les techniques qui me donnaient les sons qui me convenaient. Je trouvais que le VCS3 avait des possibilités illimitées en ce sens que je découvrais sans cesse des nouveaux sons que je n'avais pas imaginés, mais aussi très limitées, car j'avais en tête des sons ou des structures sonores que je ne pouvais pas faire. L'année 1976 a été une période très importante pendant laquelle j'ai également lu beaucoup de livres techniques et scientifiques sur la synthèse sonore et l'esthétique musicale. Pourtant j'aurais voulu avoir plus de matériel et je rêvais devant les images des gros Moog. Ce n'était pas un choix, mais j'ai essayé de tirer le meilleur de cette situation.

Était-ce très différent de jouer en studio ou en live dans ces années-là ?

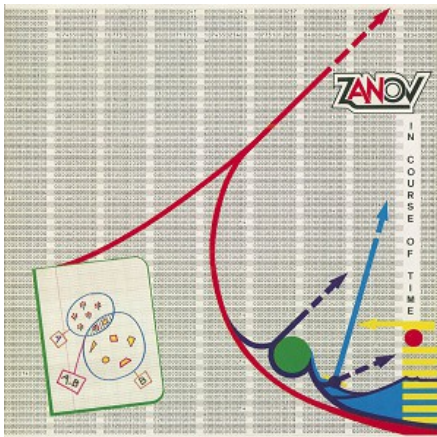
Très très différent ! En studio tu utilises plusieurs fois le même synthé avec des réglages différents pour composer un morceau. En live tu n'as plus cette possibilité, d'autant plus que sur mes synthés de l'époque il n'y avait pas de mémorisation des réglages. Donc je pouvais jouer approximativement les parties de certains titres, mais pour le reste c'était de l'improvisation. En partant d'un réglage de départ, sur le VCS3 et l'ARP2600, il fallait que je mémorise les évolutions que je pouvais faire pour produire mon style de musique. J'avais en plus le synthétiseur harmonique RMI qui était plus facile à utiliser sur scène. Parfois j'avais un ARP2600 en plus, prêté par Gaffarel Musique et je pouvais m'exprimer plus facilement.



Moebius - 1978 -

Après avoir arrêté ta carrière de musicien est-ce que tu as continué à jouer chez-toi et est-ce que tu as suivi l'évolution de la technologie ?

J'ai continué à jouer chez moi jusqu'en 1992, mais comme j'avais de moins en moins de temps à cause de mes responsabilités professionnelles et familiales, j'ai décidé d'arrêter complètement en attendant la retraite. Bizarrement j'ai entamé un processus de création musicale dans ma tête, en développant des idées musicales et sonores que j'accumulais en attendant la reprise. J'ai bien sûr suivi l'évolution technologique des synthétiseurs et des techniques de création de sons. A partir du début des années 80, sont apparus les synthétiseurs numériques. Le marché et donc les fonctionnalités se sont développés pour les claviéristes, et je ne trouvais plus les capacités de modularité, d'interconnexion, de facilités d'accès qui me permettent de m'exprimer. Bien sûr certaines fonctionnalités étaient intéressantes, mémorisation des réglages, nouvelles techniques de synthèse... mais c'est surtout l'opérabilité qui ne me convenait pas. Le plus gros défaut, qui existe encore aujourd'hui, c'est que la position des potentiomètres n'est plus représentative du réglage et que les mêmes potentiomètres ont plusieurs fonctions, ce qui nécessite un écran pour savoir ce que l'on fait, un écran souvent très petit... La vision globale du panneau ne représente plus la structure sonore.



In course of time - 1983 -

En toi cohabitent deux personnalités : le scientifique qui conceptualise sa démarche et qui s'appuie sur de solides connaissances techniques et l'artiste qui aime improviser en privilégiant l'intuition. N'y a-t-il pas parfois un conflit entre ces deux composantes de ta personnalité ?

Pour moi, les notions d'esthétique, de créativité, d'intuition s'appliquent tout autant au domaine scientifique qu'artistique, de même que les notions d'ordre, de relations, de logique s'appliquent aussi au domaine artistique. Dans mon esprit, tout ça est unifié par mon filtre de la théorie du chaos qui s'applique à tous les domaines physiques, chimiques, biologiques, psychologiques, sociaux, artistiques...

Une structure sonore peut me provoquer des émotions identiques à celle que je ressens lorsque je comprends une structure scientifique. On parle d'esthétique dans les raisonnements mathématiques et les solutions scientifiques, mais on ne peut pas les définir, on les perçoit, comme en musique. Je pense qu'il y a une grande cohérence et une grande complémentarité dans les composantes scientifique et artistique de ma personnalité, et je n'ai jamais ressenti de conflit.

Tes derniers albums *Virtual Future* et *Open Worlds* privilégient les masses sonores, les arrangements qui reposent sur des textures riches, un spectre large sur le plan harmonique. Tu sembles ainsi continuer une esthétique sonore qui caractérisait le Schulze de *Timewind* ou de *X* qui revendiquait l'influence de la musique classique. Comment toi-même décrirais-tu ton projet musical et as-tu le sentiment d'avoir déjà atteint certains de tes objectifs ?

On m'a déjà parlé d'influence de la musique classique, mais si il y en a une, elle est tout à fait inconsciente. On m'a parlé aussi d'une impression de science-fiction dans ma musique, et celle-ci je la revendique. A part quelques passages symphoniques je n'aime pas la musique classique. Pour moi, elle est tournée vers le passé alors que mon esprit est tourné vers le futur. La recherche d'une vision du futur est peut-être l'origine d'une influence commune avec d'autres artistes de musique électronique.

Je n'ai pas d'objectif musical particulier, ce qui est sûr, c'est que mes projets continueront à représenter ma pensée avec j'espère plus de créativité, plus de nouveautés et plus de surprises.

PWM : Il y a une différence cependant entre l'attitude de l'artiste et celle du scientifique. Vangelis ou David Gilmour, pour citer des artistes très différents, se disent parfois être seulement le véhicule d'une inspiration qui passe à travers eux. Vangelis dit par exemple : "il faut être disponible et n'être qu'un tuyau". Le scientifique peut laisser parler son intuition -comme lorsque Einstein a pensé sa théorie de la relativité- mais il revient et revient encore sur ce qu'il a découvert ou compris et l'inspiration laisse la place à la rigueur pour qu'elle débouche sur une théorie. En résumé le scientifique garde le contrôle. Dans une interview de la fin des années 70, Schulze disait à un journaliste : "ce soir j'ai improvisé sur le Polymoog avec le glide et je ne savais pas que j'étais capable de le faire mais j'ai ressenti que je n'avais que cela à faire." Ainsi parfois l'artiste va au-delà de ce que sa logique lui conseillerait de faire : il perd le contrôle !

En ce qui te concerne tu aurais pu avoir envie dès les années 80 d'aller vers les technologies numériques et les programmations -ton côté scientifique-.



Mais il semble que tu conserves une approche spontanée et intuitive de la création, celle qui caractérisait la musique électronique des années 70.

Ce que tu dis me convient parfaitement. Il y a des moments de création où je me laisse aller et j'essaie des techniques qui n'ont aucun sens, un peu comme une phase de brain-storming, mais quand ça débouche sur une esthétique réalisable, je passe beaucoup de temps à affiner et perfectionner jusqu'à mon entière satisfaction. J'ai souvent des idées la nuit, mais ce sont des idées brutes qui nécessitent toujours après d'être travaillées. Quand je compose, je fais attention à l'esthétique, à la technique et à l'émotion. Pour apporter de l'émotion, je réalise toute la trame du morceau en live, du début à la fin. C'est ensuite que je viens modifier et compléter avec d'autres structures sonores, en apportant de la rigueur et avec le souci du détail. Mon approche est celle des années 70, en ce sens que je n'utilise pas les techniques actuelles de copier/coller ou de boucles. Je fabrique tous mes sons et je fais vivre ma matière sonore, je ne fais pas de la méta-musique.

Depuis que tu es revenu sur la scène électronique, tu t'es équipé d'instruments qui associent la précision du numérique et la chaleur de l'analogique. Es-tu complètement satisfait de ce que tu possèdes ou espères-tu des évolutions qui te semblent nécessaires ?

Je suis à peu près satisfait du choix des synthés que j'ai fait. L'Arturia Origin m'apporte la visibilité des modulaires, même si c'est à travers un écran. Le Virus TI m'apporte énormément de possibilités sonores mais l'accès en est difficile. Les deux apportent beaucoup de fonctions en mode multi qui permettent d'avoir accès à plusieurs presets en même temps, en polyphonie, en split du clavier. Ceci m'a permis de faire en live presque tous les titres de *Open Worlds*, avec deux mains. Le MatrixBrute, je l'utilise plus en complément, pour la facilité de sa matrice, et donc pour le séquenceur. Parfois il y a des caractéristiques anodines, même pas notées dans les spécifications qui ont de l'importance. Par exemple sur le Virus TI on peut changer de preset sans rupture de son et en plus toutes les notes enfoncées ou en hold au moment du changement restent sur le preset précédent (même en mode arpeggiator) tant qu'elles ne sont pas relâchées. On a donc les deux presets en même temps et c'est valable également en mod multi. Cette caractéristique est très importante pour moi quand je joue en live.

Il y a deux types d'évolution que je souhaite. Celle dont je te parlais précédemment : avoir des potentiomètres non partagés entre plusieurs fonctions et dont la position représente toujours le réglage, même quand on change de preset...



... afin que la vision globale du panneau représente la structure sonore. L'autre est de retrouver des fonctions de synthèse additive comme celle que j'avais sur le synthétiseur harmonique RMI.

Open Worlds est sans doute ton album le plus mélodique bien que fidèle à ton désir de mélanger les structures et de rester dans un certain avant-gardisme. "Chaos Islands" continue-t-il dans cette direction ?

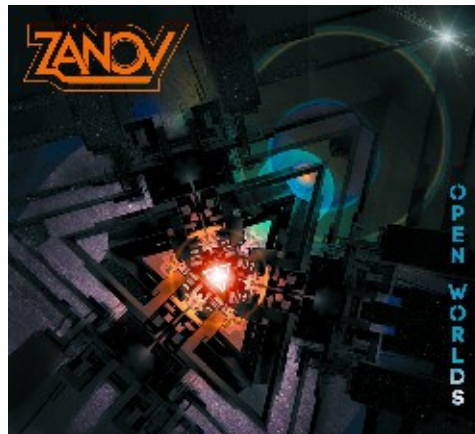
Avec *Open Worlds*, j'ai ressenti le besoin de faire des morceaux plus courts, et d'intégrer davantage l'aspect mélodique dans mes structures sonores. Avec *Chaos Islands*, j'ai continué dans cette voie, mais avec encore plus de richesse mélodique et sonore. Je crois qu'en vieillissant mon temps s'est raccourci et mes compositions sont devenues plus denses plus évolutives, comme si j'allais plus vite à l'essentiel.

Tu dis ne pas avoir d'objectif musical mais est-ce que tu espères que l'auditeur qui écoute un de tes disques ressente quelque chose de particulier ? Quelles sont les réactions qui te touchent quand on te parle d'un de tes disques ?

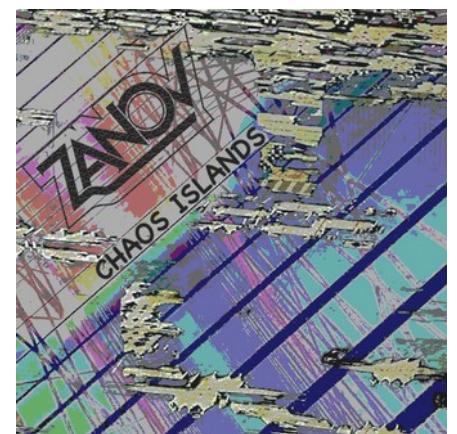
C'est bien dit, je n'ai pas d'objectif musical mais j'ai des espérances, comme tout musicien humain. Je fais la musique que je ressens profondément, mais bien sûr j'ai envie qu'elle apporte du plaisir et des émotions, mais aussi de la curiosité et de l'ouverture d'esprit. Le plus difficile est d'atteindre ceux qui sont sensibles à ma musique mais ignorent son existence. J'ai beaucoup de réactions positives, mais il faut relativiser car ceux qui sont indifférents ou n'aiment pas ne disent rien. Ce qui me fait le plus plaisir, c'est quand on me dit : « j'ai ré-écouté plusieurs fois ta musique et chaque fois j'ai découvert des choses nouvelles », ou bien quand je reçois, comme hier, d'un critique américain à propos de *Chaos islands* qui dit : « I've listened three times now and it gets better each time. ».



Virtual Future - 2014 -



Open Worlds - 2016 -



Chaos Islands - 2020 -

Chaos Islands

Si durant une très longue période le compositeur de *Green Ray* a semblé muet, on ressent depuis la sortie de *Virtual future* que ses nouvelles compositions sont le résultat d'un chemin de création qui ne s'était jamais arrêté dans son imagination. Ecouter Zanov depuis la sortie de *Virtual Future* c'est un peu comme prendre un train en marche. On se retrouve sur des rails qui, à contre sens, nous ramèneraient inéluctablement aux racines du son Zanov, à base de VCS3 ou d'ARP 2600. Bien que le pionnier des synthétiseurs analogiques utilise des instruments de conception récente, il reste fidèle au principe qui voulait, au début des années 70, que l'essentiel de la musique soit jouée et enregistrée en une seule prise. Il ne faut pas croire pour autant que le pionnier français des synthétiseurs analogiques se contente chaque fois de présenter les mêmes schémas. L'univers Zanov c'est celui d'un artiste qui exprime des sentiments en évitant toute forme de pathos, comme cela arrive parfois chez les maîtres du synthétiseur qui cherchent à toucher à tout prix la sensibilité de l'auditeur. Zanov dans ses compositions d'autrefois, comme dans ses plus récentes, cherche à faire naître l'émotion du son lui-même, d'une manière qu'il façonne, et, en cela, s'est par moments, rapproché de certaines formes de musiques électroniques d'avant-garde. Les musiques de Zanov ont été jusqu'ici comme des immersions dans des régions du cosmos aussi fascinantes

qu'inquiétantes et dont la beauté pouvait avoir un peu de la froideur de l'espace. A noter cependant que le compositeur de *Chaos Islands* voyage dans un vaisseau spatial qui rétrécit l'espace et le temps L'auditeur est invité à regarder des paysages qui défilent vite devant ses yeux, un peu à la manière du final de *2001 Odyssée de l'espace*, parce que Zanov ne reste jamais très longtemps sur la même séquence ou le même accord et fait mentir cette idée assez répandue que la musique planante a besoin de temps pour que l'auditeur décolle avec le compositeur. *Open Worlds* faisait déjà ressentir l'envie de notre voyageur des grands espaces de se rapprocher d'une planète vraiment hospitalière et cela passait par des repères mélodiques plus évidents que par le passé. Cette impression est plus forte encore avec *Chaos Islands* dans lequel quelques phrases musicales seront entendues comme des réminiscences de mélodies que tout amateur de musique progressive possède tout au fond de lui. Le plus intéressant dans les thèmes de Zanov c'est qu'ils semblent toujours se dérober, s'enfuir au moment où l'on croit pouvoir s'en saisir. Le compositeur semble nous dire : « c'est là que vous m'attendez, mais vous vous trompez, je suis déjà ailleurs », un peu à la manière du chaos qui construit un futur constamment en reconstruction. (B.L.)



Kryfels
Brahma-Loke

Une traversée sonore et mélodique du paradis.



Zanov
Chaos Islands

Zanov trouve son inspiration dans la « Théorie du Chaos », qui guide sa pensée depuis très longtemps. Il compose des musiques à la fois simples et complexes, ordonnées et imprévisibles, d'où émergent de la beauté, des émotions et des surprises au bord du chaos.



Sequentia Legenda
Five

Intense et très bon, Sequentia Legenda déjoue les pronostics avec un album que l'on espérait plus, tant le musicien semblait se plaire dans sa zone de confort. Et il fallait qu'il en sorte s'il voulait faire progresser sa musique. C'est chose faite et il ne manque que les solos de synthé... Laurent m'a chuchoté que ça s'en vient. En attendant, ce FIVE est un incontournable qui demandera un ajustement de notre part.



Frédéric Gerchambeau - PEM
Pourpre

Pourpre est un mariage passionnant, souvent surprenant, toujours enthousiaste et mélodique de la musique électronique façon Berlin School avec des influences électro, ambient, world, ou encore tout simplement indéfinissables.



Bertrand Loreau
Eternal Sorrows

Les sons analogiques de cet album se situent dans la tradition de la «Berlin School» de Klaus Schulze. Cette musique ravira les fans de musique cosmique des années 1970 ! Patrick Van de Wiele

Liste des œuvres distribuées par PWM-distrib (mars 2020)

Voir le site www.asso-pwm.fr pour plus d'informations.

Commandes par chèques à l'ordre de l'association Patch Work Music.

(Charles Coursaget 42 rue de la Nomluce 44250 Saint-Brévin les Pins)

Adhérents : déduire 20% du montant avant les frais d'envoi.

<u>Age</u> Entropie	<u>Christophe Poisson</u> Music Sky	<u>Frédéric Gerchambeau</u> Trois Suite Arts Sequentia Mind Machine Digging the Path Votaged Controlled Poetry New Colors of Sounds	<u>Marc-Henri Arfeux</u> Quintette Lumière Loire Abstraction L'Atelier du Songe
<u>Alpha Lyra</u> Aquarius Music for the stars Music for the stars 2 From Berlin to Paris Space Fish (audio) Between Cloud and Sky Ultime Atome The Nude	<u>Close Encounters</u> Close Encounters (compil)	<u>Ars Modularis</u>	<u>MooninJune</u> Alma Univers
<u>Alpha Lyra et MoonSatellite</u> Live in Nancy 2013	<u>Electrologique</u> 1986 – 2006	<u>Frédéric Gerchambeau</u> <u>Zreen Toyz</u> Méta Voyage de l'ouie Uranophonies	<u>MoonSatellite</u> Sequenzer Sequenzer 2 Earth Gravity Missing Time Low Life Whispers of the Moon Dark Summer Strange Music
<u>Awenson</u> Shadows Wizard Saphonic Beyond the Galaxies	<u>Frank Ayers</u> Different Skies Heart of the Sun Crossroads	<u>Frédéric Gerchambeau</u> <u>Bertrand Loreau</u> Vimanafesto Catvaratempo	<u>Sequentia Legenda</u> Blue Dream Amira Extended Ethereal Renaissances
<u>Hope</u>	<u>Footnotes</u>	<u>Frédéric Gerchambeau - POEM</u> Pourpre	<u>Five</u>
<u>Bertrand Loreau</u> Prière Le Pays Blanc Sur le Chemin... Jericoacoara Passé Composé d'Une Rive à l'Autre Morceaux Choisis Reminiscences Journey Through... Nostalgic Steps Promenade Nocturne Amarres Rompues Spiral Lights Connexions From Past to Past Correspondances In Search Of Silence Finally	<u>Nani Sound &Anckorage/ Electrologique</u> <u>/Pierre-Jean Liévaux</u> synthFESTNANTES 2015	<u>Jérôme Bridonneau</u> Human Colors	<u>Sylvain Carel</u> Héritage Salammbô Semiramis
<u>Eternal Sorrows</u>	<u>Olivier Briand</u> Crystal Tears Random Control Neuronal Trance Mission Au-delà des Nuages Live 96 Libourne Dreams Transparences Live 2010 Rêves et cauchemars. Light Memories The Tape Ice and Fire Flibustière Kronos Time	<u>Kurtz Mindfield</u> The Dreaming Void J. Th. The Analog Adventure Analogic Touch	<u>Zanov</u> Virtual Future Open Worlds In course of Time Green Ray Moebius Live at Synthfest 2017 Chaos Islands
<u>Bernard Weadling</u> Out of Time	<u>Dark Energy</u>	<u>Gate of a new Dimension</u>	
	<u>Olivier Briand et Bertrand Loreau</u> Interférences	<u>Jean-Christophe Allier</u> Ephéméride La Rosée	
	<u>Nomad Hands</u> <u>(Olivier Briand et Mourad)</u> Space Watch	<u>Kryfels</u> Parsec Spacemind Lifecycle Dreamland	
	<u>Olivier Grall</u> Improvisations Live 95	<u>Underlying</u>	
		<u>Lionel Palierne</u> Singularity Moonless Night	