

MINIMAL 4

SAINKHO NAMCHYLAK



serão, também, deveras esclarecedoras: ao baixo de Fernando Jorge Noronha, à percussão de José João Cochofel, ao piano de Luís Serdoura, ao sintetizador de Ricardo Pereira, ao(s) sopro(s) de Viriato Morais, e à voz (ou, melhor, aos sintagmas e ruídos) de Ventura, juntaram-se o violoncelo de Luísa Allen, o coro lírico de João Calheiros e João Menino, e variantes diversas como um bombo de fanfarra, sino, regador (soprado), gritos, sapateado, bel-canto, corno celta, serra (vocal), maraca, palmas, órgão, assobios, etc, etc, etc... Assim, poderemos escutar neste disco desde experiências como a pura declamação acompanhada por sons vocais - (*para o Curriculum vitae*), até outras que usam misturar o som distorcido do baixo com a delicadeza de um piano - *Os direitos metálicos do gato*, passando por cruzamentos estilísticos diversos - *Ébrio, o cantor exige sentimento aos tocadores e censura a divindade que criou a mulher* ou *O cantor lírico... boceja*. Face à singularidade deste projecto nos meios editoriais portugueses, e, com isso, ao potencial enriquecimento que ele poderá levar até junto dos responsáveis pelas nossas editoras discográficas, haverá que saudar a Numérica pela sensibilidade demonstrada, e U Nu pelo precedente e existência. LF

VÁRIOS ARTISTAS

The RéR Quarterly,

Volume 4 Number 1

CD RéR (RéR 0401), 76 minutos

Chris Cutler oferece-nos mais uma compilação internacionalista. Abre-a o estranhíssimo Koongoortoog, um quarteto de músicos de Tuva (região que viu nascer Sainkho). Segue-se uma peça de Django Bates, escrita para o britânico The Adenoid Quartet (trombone, flautas, piano e percussão). O canadiano John Oswald manipula uma composição dos Naked City. Depois, o americano Tom Nunn processa equipamento electrónico, remetendo-nos para uma sensibilidade próxima de João Pedro Oliveira. Os helvéticos Diledadafish exploram a sua capacidade empírica de experimentar e improvisar, com equipamentos domésticos, instrumentos reais e construídos, computadores, samplers e ruídos. Da África do Sul vem Lesege Rampolokeng com The Kalahari Surfers, e uma canção pop vestida pelas raízes negras, numa certa

intenção intervencionista. O compositor inglês Cornelius Cardew é evocado na peça *Vietnam's Victory*, executada por alunos do Goldsmiths College, de Londres. Da Eslováquia surge Peter Machajdik (com Martin Burlas), e um apontamento musical para guitarra eléctrica, walkman, baixo e trompete. Depois, os italianos N.O.R.M.A., um colectivo nómada e mutante dedicado à exploração de novas ideias, com uma composição de raiz popular e inspiração circense. Passarão a desfilar mais três propostas americanas, a começar por Al Margolis, que ilustra um texto poético de Jay Noya, juntando guitarra, oboé e acordeão. David Myers reutiliza um lp de 1950, manipulando sons e regravando-os com a ajuda de um computador e software. Os Thinking Plague apresentam uma proposta radical (misturando as sensibilidades arty e hardcore), num tema gravado em palco, por apenas dois microfones colocados a cerca de 12 metros. Com os ZGA voltamos à Rússia, num tema para voz, instrumentos e objectos de ferro. Os americanos Biota marvilham-nos com a fluída comunicação entre instrumentos eléctricos, electrónicos e acústicos. Martin Burlas a solo, em *The Cross And The Circle*, cruza o som tratado de dois trompetes, com recolhas ambientais. Os Blitzoides, dos States, surgem com uma peça simples, divertida e inovadora, utilizando sons do dia-a-dia, distorcidos e reverberados. Da Suíça ouvimos Les Sales Combles, divertido quarteto com uma linguagem muito folky. A fechar este precioso álbum juntam-se o guitarrista Fred Frith com o baterista Chris Cutler (compilador e editor desta colecção sazonal), num curto *Encore* de um concerto na Noruega. LF

MINIMAL

folheto informativo
sobre músicas alternativas
número 4 - Dezembro 1994

direcção

Gonçalo Calheiros,
Luís Freixo, Ricardo Araújo
agradecimentos
Geometrik, RecRec Music, U Nu,
Victo, e todos os outros

edição

audEo - Av. Boavista, 1635-00
4100 Porto - Tel/Fax 6097239
NIPC 502667460

CS 420.000\$00 - CRCP 49591

As opiniões expressas são da
responsabilidade dos seus autores
Assinatura de 12 números: 600\$
**Distribuição gratuita na audEo
e em locais seleccionados**

A história de Tuva é ancestral e complexa, e sempre associada à tradição nómada e budista, e à sua identidade com a Mongólia.

Sainkho Namchylak nasceu numa família de nómadas, em Kyzyl, capital daquela república siberiana. Em meados dos anos 80, Sainkho concluiu os seus estudos no Instituto Gnesin, o conservatório de música de Moscovo. Regressava a Kyzyl dominando perfeitamente os métodos tradicionais de modulação sobretonal da voz (especificamente reservados aos sacerdotes lamas e shamans e às suas canções ritualistas), voltando a integrar o ensemble folclórico da República de Tuva, com o qual passaria a actuar como cantora solista. Proibida pela política cultural do estado soviético de cantar publicamente hinos religiosos, Sainkho ver-se-ia limitada à possibilidade de executar variações mascaradas de canções pop. Insatisfeita e revoltada, por altura de uma tournée nos EUA (1987), abandonaria o grupo. Passaria a viver em Moscovo e a desenvolver trabalho próprio. Junta-se durante algum tempo ao Tri-O, um colectivo dedicado predominantemente à improvisação com instrumentos de sopro tradicionais. Rápidamente transforma-se num símbolo da renovação musical soviética e figura de culto entre a juventude moscovita. Em 1991 gravaria o seu primeiro e obscuro disco a solo, *Lost Rivers*, que resultaria deveras vanguardista e agressivo, e que faria com que Sainkho fosse considerada a Diamanda Galás russa. Muda-se para Viena. Começa a trabalhar com músicos ocidentais, chegando mesmo a participar no disco *Book of Roses* de Andreas Vollenweider. Viajando pelo Ocidente, viria a fixar-se nos Estados Unidos e a trabalhar ao lado de Conrad Bauer, Peter Kowald, Butch Morris, Evan Parker, Ned Rothenberg e diversos outros músicos ligados às áreas da improvisação, free jazz e new music. Editorialmente, os anos mais recentes seriam preenchidos por dois álbuns retrospectivos: editado pela Crammed Discs, *Out of Tuva* revelaria simultaneamente as suas primeiras experiências com música ritual (86/88), a sua viragem à improvisação com o Tri-O (89), e canções vestidas de roupage pop por Hector Zazou e Gilles Martin (92/93); gravado ao vivo em 1992 para a Leo Records, *Letters* apresentaria Sainkho acompanhada dos improvisadores Joëlle Leandre e Mats Gustafsson, revelando-se um disco de excelências contrastantes. Que futuro? "With my voice it's impossible to be just commercial. It's too special a sound, You know?". LF

édito

Continuamos atentos às Novas propostas na música dos anos 90. Dispersamos o nosso olhar por aqui e além, verificando que não estamos só mas, quando muito, isolados. Portugal continua a ser, infelizmente, um caso à parte nesta Europa ocidental de promessas por cumprir. Perguntamo-nos, muitas vezes, onde paira a criatividade dos portugueses, ou onde se esconde o público que deveria comparecer nos concertos, ou ainda porquê a amorfia de quem nos segue a uma curta distância, de quem nos lê?... Possivelmente estas serão perguntas demais, para um público parco em dar respostas. Assim se passaram três anos da actividade possível, e assim se aproxima também 1995. Estaremos, então, quase a meio da década. Talvez valha a pena repensá-la, e fazer por ela tudo o que ainda falta fazer. Portanto, que 1995 não seja mais uma falsa promessa...

escaparate

+ N

Ex.s

CD Geometrik (GR-04), 74 minutos

Para muitos de nós, a techno já só é válida quando, para além de ser tecnicamente correcta, é capaz de nos surpreender. Este disco parece ser um desses casos. Para começar, se a variante trance music nos anuncia à partida algo de hipnotizante e, por isso, repetitivo e monótono, o facto é que tal não impede que se produzam pequenas e inesperadas arritmias - neste Ex.s, esse é precisamente o primeiro sinal a indicar que algo realmente se passa. Depois, à medida que as faixas vão ficando para trás, apercebemo-nos que o grupo abarca, com segurança, desde a techno mais inteligente até à pura música ambiental, em perto de 75 minutos cheios de contrastes e surpresas. Aliás, não estamos perante um punhado de ilustres desconhecidos: os +N são Lassigue Bendthaus, (um dos principais representantes da música electrónica cibernética e da vanguarda techno de Frankfurt - Atom Hearth, Atomu Shinzo, Ongaku, etc - e principal mentor deste projecto), Victor Sol (produtor e frequente colaborador de Lassigue) e Stocha (responsável pela electrónica de Von Magnet). Para além dos residentes, o disco conta com a participação de

(dispensando as apresentações) Chris Carter - com efeitos, sintetizadores, vozes, brinquedos e engenharias - e Cosey Fanni Tutti - em *Head*, com guitarra e cornetim. A edição é luxuosamente apresentada em digipack de seis painéis, e recomenda-se. GC

MARCEL DUCHAMP

The Creative Act

CD Sub Rosa/Aural Documents (SR57), 47 minutos

Quem não ouviu falar do urinol que se intitula *Fonte*, ou do retrato da Gioconda com aristocráticos bigodes? Mas quantos conhecem as premissas revolucionárias de Duchamp, o autor que criou o conceito de 'ready-made'? Se já está familiarizado com a obra deste génio, este disco é um documento precioso a juntar aos livros e imagens que já encontrou. Se não foi ainda iniciado, este é seguramente o momento certo. Esta compilação de registos reúne leituras, manifestos (nomeadamente *The Creative Act*, um discurso apresentado na convenção da American Federation of Arts, em 1957), e entrevistas. Para além do material referido (que à partida se bastava a si mesmo), esta edição é enriquecida com duas pequenas peças musicais denominadas *Musical Erratum*: a primeira delas é *La Mariée Mise À Nu Par Ses Célibataires*, *Même*, uma partitura para harmónio, composta aleatoriamente por Jean-Luc Fauchamps. A segunda é *A Score For Three Voices*, uma composição que parte de *The Green Box*, um objecto-caixa de Duchamp, no qual se recolhiam reproduções fac-similadas de fotos, desenhos e notas manuscritas, e uma estampa de *La Mariée*. Não vou reproduzir extractos dos textos, mas, para acabar de o convencer, tão só lembrar que Marcel Duchamp é talvez (de entre todos os representantes das vanguardas artísticas do século XX) o único vulto cujo pensamento sobrevive. Este é, sem dúvida, um disco inestimável. GC

BOB OSTERTAG

Say No More

CD RecRec Music (ReCDec 59), 38 minutos

Este disco estabelece, à partida, uma armadilha àqueles que (como é agora o meu caso) pretendem fazer uma descrição do seu conteúdo. O que se passa é o seguinte: Bob Ostertag começou

por pedir a Joey Baron (percussão), Mark Dresser (baixo), Gerry Hemingway (percussão) e Phil Minton (voz), que entrassem num estúdio de gravação, separadamente, sem comunicar uns com os outros, e sem instruções de sua parte, para gravar algumas improvisações. Depois pegou nessas gravações, samplou-as, e editou o resultado num sistema digital. Seguindo um processo de colagem, Ostertag dividiu os solos em fragmentos, e assembleu-os peça por peça. Os elementos assim recolhidos variam numa extensão que vai, desde passagens (do baixo de Dresser em *Say No More*) com perto de um minuto, até frases que se juntam a uma cadência de dez ou mais por segundo (como com as percussões de Baron). O projecto previa ainda um outro estádio de transformação, em que os instrumentistas, depois de (re)aprenderem as respectivas partes no disco, as executariam em palco, recriando (pela segunda vez) o material originalmente tocado. O método de composição não permite que se refira uma abordagem convencional de samplagem (as amostras recolhidas eram encomendadas). Por outro lado, a música contida neste cd também não pode ser filiada na improvisação, porque houve controlo em estúdio... mas, precisamente nesta indefinição, radica a força e o fascínio deste original trabalho. GC

JORGE REYES

Comala

CD Geometrik (GR-05), 52 minutos

Diz-se deste disco de Reyes que é o seu melhor trabalho. Editado em cd no início dos anos 90, na Alemanha, tem estado esgotado desde há dois anos. Relançado agora na Geometrik (numa edição melhorada, com tema extra, e cuidadosa embalagem), torna-se disponível, para quem ainda não o conhecia, este clássico da música ritual atmosférica. Comala é o local mítico da ruptura dos ventos - limiar incerto do tempo e do espaço, onde deambulam os mortos-vivos como sinais de memórias antiquíssimas. A marca de Reyes é perfeitamente evidente neste disco. No entanto, este destaca-se (em relação a outros trabalhos) a nível conceptual, pela forma como evoca e organiza as paisagens nocturnas e as presenças fantasmagóricas e, a nível experimental, por seu lado, não só pela eficaz fusão electroacústica, mas também pela criteriosa colagem de sons

provenientes de diversos instrumentos, épocas, danças, ritmos, vozes e poemas. Destaque ainda para o apoio instrumental de La Tribu - especialista em música pré-hispânica - e para a participação vocal de Maria Sabina no tema extra desta edição, *El Arrullo De La Mujer Dia, Mujer Luz*. Muito especialmente para os colecionadores, de notar que a edição das primeiras mil cópias deste disco (precisamente a série em distribuição pela audEo) encontram-se numeradas sobre a sua capa, em papel-cartão impresso manualmente. Saskia Moro, autor do cuidadoso design, desenhou também uma edição de luxo (assinada por Jorge Reyes e limitada a 50 exemplares) em caixa de madeira serigrafada. GC



U NU

A Nova Portugalidade

CD Numérica (NUM 1024), 43 minutos

A designação do colectivo U Nu encerra, por si só, uma negação da cultura oficial, ao criar e adoptar nova morfologia na escrita da sua expressão fonética. Poder-se-ia tirar daí, desde logo, uma suposta atitude ou mensagem contracultural, ou seja, uma rejeição pacífica e informal da cultura dominante, pela proposta (ou até afirmação) de valores alternativos. Desde a primeira audição de *A Nova Portugalidade*, o seu disco de estreia, será fácil obter a confirmação do reajuste das estruturas musicais (convencionais) que lhe servem de modelo, à fórmula que delas resultam após o criativo e laborioso trabalho dos seus músicos. A sua proposta passa, de facto, pela inclusão de referências rock, jazzísticas, folclóricas e clássicas, em variados pesos e medidas, mas acrescentando-lhe uma sensibilidade muito própria e renovadora (em vez de revivalista), paralela a alguns dos projectos das editoras RecRec Music, RêR, e No Man's Land, já nossas conhecidas. Os excelentes textos de Vitorino Almeida Ventura, e a diversidade

e até que ponto é diferente dos seus outros trabalhos?

- Essa compilação não é húngara, mas checa. Um pequeno selo checo propôs-me lançar uma espécie de 'best', para o qual eu escolhi os títulos e que reagrupa extractos do *Traité De Mécanique Populaire, Géologies, Géographies, Reivax...*, *Guilty*, assim como duas composições inéditas gravadas em concerto: a primeira foi composta para uma peça de teatro (*La version définitive*), tratando-se de uma partitura para orquestra de câmara (ainda que a composição da formação seja um pouco particular: todos os instrumentos foram duplicados e juntei-lhes trombones e percussões); a segunda é uma pequena peça para teclado, *trompète e saxofone soprano* (tocado por Renault Pion, que puderam ver actuar no Porto). O responsável por este selo nunca manifestou a mínima gratidão a meu respeito. Não só não me dirigiu um único cêntimo de direitos de autor (o que lhe poderia ter perdoado perfeitamente), mas também nunca me agradeceu. Uma atitude pouco cavalheiresca, sobretudo quando se sabe que também editou o *Traité De Mécanique Populaire...*

- Falando de *Songs From the Cold Seas*, no qual trabalha as músicas tradicionais dos países do Norte, gostaria de lhe perguntar se conhece e tem a intenção de explorar, por exemplo, os cantos guturais dos esquimós, ou quais os tipos de inspiração utilizados?

- Certamente sabe que a palavra esquimó significa 'comedor de carne crua' e que os 'inuits' (o seu verdadeiro nome, que significa 'ser humano') não gostam muito que os chamem assim. Sim, eu gravei os 'inuits' (dois jovens cantores, uma rapariga e um rapaz, o que é bastante raro) na ilha Baffin, no grande Norte canadiano. Que fazer de seguida? Esse foi um problema bastante difícil de resolver. Eu queria tentar construir em torno das duas vozes um ambiente que lembrasse o Norte, utilizando, portanto, sons sintéticos e uma outra voz (a da cantora Marina Schmidt), vinda da Gronelândia. Apesar de ela não conhecer de todo a música tradicional do seu próprio país, eu pedi a Marina que pegasse num canto 'shaman' que encontrámos num velho disco. E ainda um paradoxo: toca-me a mim, um francês, fazer redescobrir a uma cantora gronelandesa a sua própria cultura... A música americana destroi todas as músicas locais. Os gronelandeses cantam as canções de Bob Dylan ou Sting: não compreendem que a única maneira, para eles, de se dar a conhecer - de sobreviver - é voltar às suas próprias raízes.

- Outro dos seus projectos é o disco com o compositor e pianista Harold Budd que, pelo que ouvimos no concerto do Porto, deverá resultar mais intimista (menos virado para o exterior). Pode explicar-nos quais serão as ideias a desenvolver, e até que ponto a poesia será importante nessa obra?

- Efectivamente o disco com Harold Budd será mais intimista. Poucos convidados (Renault Pion, Christian Lechevretel - o trompetista que toca nas *...Polyphonies Corses* e *Sahara Blue*, Barbara Gogan na guitarra, o baixista francês Daniel Yvinec - que também ouvimos em *Sahara Blue*, Brendan Perry dos Dead Can Dance, Mark Isham, Lian Amber - cantora nova-iorquina que acabo de encontrar e considero excelente, e provavelmente dois ou três outros músicos que vêm trazer o seu 'savoir faire' nos próximos dias); uma música minimal (como puderam ouvir) que deverá tentar casar o ambiental e, por vezes, as rítmicas rap. Não haverá poetas beat. Haverá muito menos textos lidos (todos serão assinados por Harold Budd). Porquê este disco? Porque conheço o Harold desde 1978, porque aprecio o seu trabalho e pensei que, juntos, poderíamos chegar a algo de interessante. A mim, que tenho tendência a sobrecarregar, ele ensinou a conter-me, a trabalhar à beira do vazio, a estar 'presente à minha própria ausência' como diria Proust. Ele ensinou-me o poder de uma nota bem colocada, a sabedoria da espera, a força da concentração. Podemos ter compreendido estas ideias, mas é preciso ainda vivê-las, em estúdio e em cena, para entender a sua importância.

Luís Freixo e Gonçalo Calheiros

MINIMAL
folheto informativo
sobre músicas alternativas
Suplemento ao
número 4 - Dezembro 1994
 direcção
Gonçalo Calheiros,
Luís Freixo, Ricardo Araújo
agradecimentos
Concertos de Portugal,
Megamúsica, Hector Zazou,
e todos os outros
edição
audEo - Av. Boavista, 1635-00
4100 Porto - Tel/Fax 6097239
NIPC 502667460
CS 420.000\$00 - CRCP 49591
As opiniões expressas são da
responsabilidade dos seus autores
Assinatura de 12 números: 600\$
**Distribuição gratuita na audEo
e em locais seleccionados**

MINIMAL^{4S}

HECTOR ZAZOU A ENTREVISTA



Hector Zazou esteve recentemente em Portugal, para dois concertos. No último deles, realizado na cidade do Porto, Zazou começou por dirigir-se ao público, explicando que lhe seria impossível iniciar a actuação num estado de desagrado com o Mundo, e consigo próprio. A razão estava nos imprevistos técnicos que tinham vindo a suceder-se desde Lisboa. No entanto, um passeio anónimo pela velha cidade, na manhã da sua chegada, fê-lo sentir-se em casa, e reconciliar-se, consigo próprio. A expectativa seria, nesse momento, que o concerto do Porto fosse a antítese do óia noite anterior. Em nosso parecer tal foi conseguido porque, ainda que tenham subsistido alguns factores negativos (a falta de público e a ausência de espectacularidade visual no concerto), a actuação foi de facto deslumbrante, e a assistência soube reconhecidamente agradecê-la.

No final, Zazou recebeu-nos para uma curta entrevista 'tête-à-tête', que acabaria (devido a uma avaria no nosso gravador) por tomar desenvolvimento escrito. Aqui fica o resultado (deveras rico, cremos nós) da generosidade com que este músico aceitou responder às nossas questões:

- Tanto quanto sabemos, a sua experiência discográfica começou pelo colectivo Barricade, mais tarde reduzido aos ZNR (Zazou com Joseph Racaille e Patrick Portella). Poderia falar-nos dessa época, e particularmente do álbum *Traité de Mécanique Populaire*, o único que não conheço?

- François Billard (hoje jornalista) e eu mesmo criámos Barricade em 1969. O nome era evidentemente provocador e nós utilizámo-lo para penetrar à força no mundo do rock. A nossa ideia era simples: a música não é reservada àqueles que sabem tocar um instrumento. Toda a gente pode ter ideias musicais. Toda a gente pode tirar sons de um instrumento. Tratava-se de encontrar, no grupo, um equilíbrio entre os músicos e os não-músicos. O que nem sempre foi fácil. Muitas pessoas passaram pelo grupo, que em alguns meses se transformou numa comunidade. Nós citávamos os situacionistas (Debord, Vaneigem), Satie e Captain Beefheart, e escrevíamos canções com títulos estranhos com *Plus Beau Qu'un Pavé Dans La Gueule D'un Flic*. Nós tomávamos LSD e às vezes até drogas mais

duros, e os nossos concertos eram bastante 'noisy' para a época. Em 72 ou 73, Barricade partiu-se em dois: de um lado os 'radicais' (que não o continuaram a ser por muito mais tempo), do outro os músicos (que ainda o são). O fim dos sonhos comunitários chegou muito depressa. Eu dissolvi Barricade 2 (ou talvez o grupo se tenha dissolvido sózinhos?) e decidi formar o duo ZNR, com Joseph Racaille, que fazia parte de Barricade 2. Nós vivíamos juntos, com as nossas famílias. Éramos casados, pais de família; precisávamos, creio eu, de um pouco mais de ordem e de paz na nossa vida. Parámos com as drogas e, para ganhar a minha vida, eu tornei-me num músico de baile. Depois fui professor, uma vez que tinha feito estudos de Economia.

Em 76 nós gravámos *Barricade 3*, título de homenagem ao grupo que nós tínhamos amado e ao qual tínhamos dado muito: eu creio que, para nós, não havia ruptura entre os anos Barricade e a experimentação discográfica que tentávamos. Tratava-se de um seguimento lógico: um novo período como o de um pintor que passa do seu período azul ao seu período vermelho ou verde...

Dois anos passaram e Racaille e eu separá-mo-nos. Continuámos a trabalhar até 1980 e depois a nossa colaboração cessou definitivamente. Em 78 nasceu o *Traité De Mécanique Populaire*, uma espécie de testamento: fim dos anos 70, fim das apalpadelas, fim das ilusões, começo do pragmatismo e de um certo profissionalismo. Pela primeira vez, gravávamos num bom estúdio (em Paris, já que, até então, vivíamos e trabalhávamos no Sul de França), com músicos que também tinham progredido (Harvey Neneux, David Rueff, Patrick Portella, Manfred LeLalo: o primeiro é hoje professor de guitarra no Conservatório de Marselha, o segundo toca jazz em Paris, Patrick faz parte do Groupe de Musique Experimentale de Marseille, e Manfred montou o seu próprio estúdio de gravação), dominando um pouco melhor as técnicas de gravação. As peças são mais confinadas do que em *Barricade 3*: algumas não envelheceram (outras são inaudíveis, como para mim o é globalmente *Barricade 3*). Por este disco eu sinto uma verdadeira ternura.

ng John Cale, Gérard
rdieu, Khaled, Anne
er, Dominique Dalca

- Em 1983 saía o seu primeiro disco com Bony Bikaye. Na capa faziam questão de mencionar a co-autoria de CY1, de quem nunca mais ouvi falar. Poderia informar-nos quem eram eles e o que lhes aconteceu?

- No início dos anos 80, em Paris, a música africana começou a penetrar nos meios mais atentos (jornalistas, gente da moda, discotecas). Cantores como Papa Wemba ou Ray Lema instalaram-se em França. Porque eles sentiam que podiam aí começar uma carreira internacional, aí encontrar músicos que os ajudariam a revelar, em bons estúdios, a música que eles tinham em mente. Eu comecei por gravar o que na época chamávamos um maxi 45 rotações, com Papa Wemba. Uma primeira tentativa de fusão entre rock e música africana. O disco passou despercebido mas deu-me a vontade de ir mais longe. Bony Bikaye era o baixista de Papa Wemba e, de longe, o mais torturado de todos os músicos africanos de Paris. Era aquele que se questionava mais. O que estava pronto a tentar as experiências mais rebuscadas. Mais ou menos no mesmo momento (não houve coincidência e os acontecimentos foram fruto do acaso) conheci um duo de habilidosos que utilizavam os seus enormes sintetizadores duma maneira completamente empírica e conseguiam produzir sons e sequências formidáveis - mesmo se, às vezes, não tinham consciência disso - com um intenso perfume africano. Este duo (Loizillon, Micheli) e Bony Bikaye, eram a resposta à questão que eu me punha: como misturar música tradicional africana e música electrónica? O registo fez-se rapidamente: uma semana de estúdio praticamente sem parar. Na época não existiam sequenciadores com memória nem mesmo computadores para guardar os sons; era portanto absolutamente impossível reproduzir duas vezes a mesma coisa. Desde que os CY1 encontrassem uma boa base, Bony gravava a sua voz. Nós trabalhávamos em duas peças diferentes, para não perder tempo. Assim, enquanto Bony fazia as suas partes de voz, os CY1 preparavam a próxima sequência...

Quando o disco saiu pediram-nos para fazer concertos. Nós transferimos os

ritmos sintéticos, que eram reproduzidos por um gravador de bobines. Actuámos um pouco por toda a Europa, mas depressa me apercebi que teríamos interesse em substituir as fitas por verdadeiros músicos. Tanto mais que Bony e eu queríamos que o disco seguinte fosse mais comercial. Um erro! Fomos apanhados na armadilha do nosso próprio público: quando as pessoas se puseram a dançar nos nossos concertos, entrámos no jogo. Logo, já não tínhamos mais do que uma obsessão: fazer levantar o público, fazê-lo dançar. E esqueçemos que a nossa força estava na experimentação. Num tal contexto, os CY1 já não tinham lugar. Este foi o fim dessa colaboração. Sei que Guillaume e Claude tentaram de seguida lançar um disco com o seu nome. Mas não resultou. Claude parou com a música. Guillaume tornou-se professor de electro-acústica num pequeno conservatório dos arredores de Paris.

on Arthur Rimbaud's
, SAHARA BLUE is
d by Hector ZAZOU

- Conhecendo a sua discografia posterior, nomeadamente as diversas edições na Made To Measure, passando por *Les Nouvelles Polyphonies Corses* e *Sahara Blue*, eu diria que você é uma espécie de alquimista das 'músicas do mundo'. Considera que o seu objectivo é encontrar a fórmula para atingir a comunicação universal através da música, ou há um outro sentido nesses projectos?

- Eu não estou certo de ter uma finalidade precisa. Não penso, em todo o caso, que esses discos tenham sido gravados com tal preocupação: encontrar uma fórmula que me permita comunicar com a Terra inteira. Um músico - como qualquer outro artista - deve primeiro aprender a comunicar consigo próprio. Tentar abrir um caminho na massa de informações que engole todos os dias, e ver nessa enorme aglomeração um bocadinho de luz. Não estou certo de um projecto, de uma ideia, senão quando ouço a música na minha cabeça. Isso não significa que depois não ande às apalpadelas ou que nunca me engane, mas o que conta é ter uma percepção global do que será o disco ou o concerto. Processo egoísta, portanto, que exclui talvez toda a procura de diálogo. De seguida, se diálogo há com os outros músicos, ser-me-á ele imposto? Porém gosto muito de trabalhar em colaboração com os outros, porque desejo, antes de tudo, ser surpreendido. Paradoxo de que nunca pude - ou quis - desenbaraçar-me. Digamos que tenho necessidade de controlar globalmente o que se vai passar, mas que arranjo espaços de liberdade com os quais espero que me surpreendam.

Que significa comunicar com um músico? Tocar nas mesmas gamas? Improvisar sobre os mesmos modos? Escutar, tentar entender as estruturas, o que se esconde por detrás das notas? O que eu proponho aos músicos que colaboram comigo é seguir regras: algumas são muito rígidas (tocar em tal sítilo, de tal maneira), outras muito mais maleáveis (cantar-me uma canção que tenha por tema o mar...), mas todas são constrangedoras e conduzem-nos lá, onde eu (e talvez não eles?) quero chegar. Mas que conta a história (sempre a mesma), que eu tenho vontade de gravar com eles (graças a eles)? Porque não é figurativa, a música pode dispensar as palavras e, portanto, as explicações. A música é feita de emoções, não precisa de levar mensagem. Dito isto, fazendo de modo que um etíope costeeie um japonês, que uma israelita cante com um algeriano e que um corsa seja acompanhado por um africano, eu tenho consciência de construir um mundo imaginário de onde todos os conflitos seriam excluídos. Um mundo perfeito baseado numa harmonia que não é talvez universal, mas que existe concretamente num dado momento, numa situação bem particular. De certa maneira os meus discos são portanto políticos: eu desejaria que todos os que tentam construir algo (no domínio artístico, político ou social) consigam alcançar esta harmonia. Uma harmonia feita de diferenças. Uma harmonia que se nutre de diferenças. Porque, mesmo que o meu trabalho consista em misturar culturas, deve ficar bem claro que não se trata em caso algum de limar as suas diferenças. Pelo contrário!

- Para além da sua filiação no selo belga Crammed Discs, eu sei da existência de um disco recompilatório, intitulado *1977-1990*, se não me engano lançado por um selo húngaro. Qual é o conteúdo desse disco