

GUIMARÃES JAZZ—2012

CENTRO CULTURAL VILA FLOR



CENTRO CULTURAL VILA FLOR
GUIMARÃES



GUIMARÃES 2012
CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA

GUIMARÃES JAZZ 2012

O JAZZ

- EXPLICAÇÕES
DESNECESSÁRIAS**
- UNNECESSARY
EXPLANATIONS

**“A ALEGRIA DE RECONHECER
MUITO GRANDE, TODA A
ALEGRIA DE CONHECER É
PRIMEIRA VEZ AQUILO QUE
QUE TANTAS VEZES SE SONHA
NÃO É O MENOS E A PRIMEIRA
OBVIAMENTE, DEPENDE DA
SEGUNDA”**

**“THE JOY FELT IN RECOGNIZING SOMETHING IS QUITE
POWERFUL; HOWEVER, THE JOY OF SETTING EYES FOR
THE FIRST TIME ON SOMETHING WHICH ONE HAS
DREAMED ABOUT IS NONETHELESS SO, AND THE FIRST
TIME, OBVIOUSLY, DEPENDS ON THE SECOND.”**

1. Fernando Savater, *A Infância Recuperada* [Childhood Recovered, Portuguese edition],
Editorial Presença, 1997, p. 39

01.

■■■■■¹ A música é o elemento ideal de procura desse lado emocional que não se domina e que surge inexplicavelmente no encontro com o sonho, um espaço de grande alegria ou de grande tristeza. Trata-se de um confronto entre o interior e o exterior, que só se completa totalmente depois da morte. Esta espécie de acerto final de contas fornece-nos um momento fugaz, e no entanto suficientemente forte, que nos orienta no labirinto das múltiplas experiências possíveis de descoberta da arte e, neste caso mais concreto, do jazz.

**ECER É
IA, A
PELA
COM
ONHOU
MEIRA,
DA**

■■■■■¹ Although we are all in complete agreement with that conclusion, in music we prefer to feel delighted by what we have so often dreamed of as opposed to limiting ourselves to the tasks required by the act of recognition. Music is the ideal element indeed for striving to delve more deeply into this perspective, one which does not dominate over or emerge inexpli-

cably in the encounter with the dream, which is a space reserved for great elation or for great sadness. It becomes a question of comfort between the internal and the external, which can only be made complete after death. This type of a final “settling of accounts” is the ultimate compatibility play, which as is said, provides us with a fleeting moment, but one that is strong enough to put questions on the table regarding which direction is to be chosen when faced with the wide range of possible discovery-making experiences there are in art, and namely, in our case, in jazz.

“O SENTIDO É ATRIBUTO DA VIDA E POR ISSO É A VIDA QUEM DÁ SENTIDO À MORTE, NUNCA VICE-VERSA. A MORTE É UM ESPAÇO EM BRANCO, QUE REQUER O RESTANTE ÂMBITO SIGNIFICATIVO PARA O INTELIGÍVEL E EXCELENTE.”

“MEANING IS AN ATTRIBUTE OF LIFE, IT IS LIFE ITSELF, AND THIS IS WHY LIFE GIVES MEANING TO DEATH, AND NEVER VICE-VERSA. DEATH IS A SILENCE, A BLANK SPACE WHICH REQUIRES THE ENTIRE REMAINING SCOPE OF MEANING TO BESTOW INTELLIGIBILITY AND EXCELLENCE.”

02.

Desejamos situar o ato criativo de outrem, ou o nosso, de acordo com o movimento e o significado que nele se apreende – o sentido da vida. 


**A VIDA, É A PRÓPRIA VIDA
PODE DAR SENTIDO À
A MORTE É UM SILÊNCIO,
QUE NECESSITA DE TODO
SIGNIFICATIVO PARA COBRAR
INFÂNCIA”**

2. Fernando Savater, A Infância Recuperada [Childhood Recovered, Portuguese edition],
Editorial Presença, 1997, p. 33


²
Este encontro é qualquer coisa de irrepetível e único nas suas manifestações. A música tem essa essencial qualidade, aliás como toda a arte, de nos fornecer um sentido, uma ética ainda pura na sua essencialidade e que, por isso, não se deve confundir com o que a ela se sucedeu – primeiro o estabelecimento de uma

ordem, depois o seu desenvolvimento nas leis e numa moral. Quem cria, estabelece, sempre, na sua obra uma proposta que se forma a partir da estabilização de certos e determinados elementos, mas a sua ambiguidade salva-a *in extemis* de ser entendida como lei. Como diz, tão penetrantemente, José Bergamim “o homem é livre quando se põe de acordo com os deuses em vez de lhes obedecer”³. A ambiguidade permite a possibilidade da obra ser sucessivamente recriada ou reinterpretada através dos tempos, salvando-a da sua cristalização em norma. Esta característica é um fator fundamental para que a sua renovação aconteça em experiência e memória, os elementos constitutivos do mito.

We would like to frame the creativity and creative acts of others, or even our own, within movement, and the meaning that it assumes for itself, that is to say, the meaning of life.

² This encounter, be it external/internal or doubly internal, is something which cannot be repeated, being unique in its manifestations. Music possesses this essential attribute, as do all the arts, in its ability to provide meaning, an ethic of sorts, ever pure in its essentialness, and for this reason it should not be confused with what has come afterward – first the establishment of an order; then its development into laws and morality. Whoever creates always establishes within his/her work the proposal of a law which fastens together certain elements which are intrinsically part of the work, but in the ambiguity saves the work *in extemis* in that it has already been deemed law. “Man is free when he comes into an agreement with the gods instead of obeying them.”³ Ambiguity allows for the possibility that the work will be successively recreated or reinterpreted over time, saving it from its crystallization into norm. This feature is a fundamental factor so that the work’s renewal of itself can occur in experience and memory, which are the elements which comprise myth.

3. Fernando Savater,
A Infância Recuperada
[Childhood Recovered,
Portuguese edition],
Editorial Presença, 1997,
p. 36

03.

Interessa-nos muito mais conhecer pela primeira vez aquilo com que tantas vezes sonhamos, ou aquilo cuja existência nós intuímos apenas, do que permanecermos fixados na rigidez dos princípios e das normas que constroem as mais artificiosas prisões e inibições. Walter Benjamin deixou-nos na sua escrita imensos alertas e outros tantos avisos acerca dos perigos do *poder*, estruturado a partir das premissas das leis, normas, regras, etc., a partir do momento em que ele consegue penetrar ou influenciar a criação artística. Assim sendo, convém não assumir o passado como uma coisa que se fecha sobre si própria (adquirindo uma validade que se assemelha ao conceito de um poder soberano) e que, nesse sentido, neutraliza a sua extraordinária capacidade de se refazer, naturalmente e em permanência. É, desde logo, sintomática a forma como “o mesquinho substituído sintético pós-modernista para o revivalismo é a «apropriação», que normalmente significa um artista de talento limitado misturando, sem visão, referências irónicas às grandes obras do passado.” (...)

⁴ Este “significa o reconhecimento nascente de um elemento intemporal numa obra ou estilo que parecia datado, confinado ou limitado a um período particular. Consequentemente, o revivalismo é crucial para o processo de definição da grandeza na arte, uma responsabilidade negligenciada por demasiadas sumidades académicas atuais”⁵. Narrar o passado será, neste contexto, o melhor procedimento a adotar, colocando-o sempre em aberto em relação ao seu conteúdo. Curiosamente, não parece ser essa a forma através da qual se olham, analisam ou são admitidas as reedições de tantas obras musicais do jazz (vide as quantidades de caixas antológicas que contêm todas as gravações de determinados músicos, secretas e não

5. Camille Paglia,
Vamps e Vadias
[Vamps and Tramps,
Portuguese edition],
Relógio de Água,
1997, p. 424

“A CULTURA POPULAR É UM LABORATÓRIO ESPLÊNDIDO PARA SE ESTUDAR A DINÂMICA ARTÍSTICA DO REVIVALISMO”.

4. Camille Paglia, Vamps e Vadias [Vamps and Tramps, Portuguese edition], Relógio de Água, 1997, p. 423

secretas, possíveis e impossíveis, numa espécie de um vale tudo comercialmente falando) a que a tecnologia hoje nos permite ter acesso, nas melhores condições de qualidade e comodidade. Razões de ordem estritamente não artística aconselharam o ato da sua ressurreição. Com esta despudorada e agressiva estratégia de recuperação desenfreada do passado, revela-se uma imensa falta de respeito por tudo aquilo que vem de novo a ser exposto sem que o seu autor manifeste o menor indício ou sinal de vontade e que também pode indiretamente prejudicar a visibilidade de todas as excelentes realizações que atualmente o jazz e os seus músicos continuam a arriscar e a esforçar-se em produzir. Não é, pois, de estranhar que muitas das análises que presentemente aparecem nas diversas publicações adquiram uma perspectiva e uma tonalidade arqueológica, excessivamente retro, quando comparadas com as que têm por objeto as obras mais recentes. Detetando-se com facilidade, desta forma, um défice em relação às situações que estão a acontecer no presente. Deve-se ter em consideração na análise deste tipo de fenómenos dois importantes aspetos que ajudam a denunciar estes simulacros de exumações, completamente arbitrários e excessi-

LAR
O

ICA

vos, quando se verifica o ressurgimento instantâneo de numerosos registos musicais, oriundos das mais diversas origens, por vezes com um estatuto extremamente duvidoso - legais, ilegais, piratas, privadas, pessoais - adquirindo, por isso, uma imagem que se aproxima a uma atividade com qualquer coisa de macabro, induzindo um incómodo sentimento de profanação e o ambiente geral e obscuro de um cenário de tráfico contrabandista.

We are far more interested in discovering for the first time that thing which we have so often dreamed about or hinted at than we are in remaining fixed within the rigidity of principles and norms, which make for one of the most skillful and inhibiting of prisons. In his writings, Walter Benjamin has alerted us on numerous occasions, with

ample warnings reflecting on the dangers of all the power founded upon the premises of laws, norms, rules, etc., and how they manage to penetrate or influence the act of artistic creation. Thus, it is fitting that we turn from assuming the past

as a thing which can close upon itself (immediately acquiring validity similar to the concept of sovereign power) and which strips away the extraordinary capacity to remake itself in a natural and permanent way. From the outset then it is symptomatic how “the petty, synthetic, post-modernist substitute for revivalism is «appropriation» which normally signifies an artist of limited talent, blending visionless, ironic references to the great works of the past.” (...) 



**“POPULAR CULTURE IS A
SPLENDID LABORATORY FOR
THE STUDY OF THE ARTISTIC
DYNAMICS OF REVIVALISM.”**

 It “means the budding recognition of a timeless element in a work or style which appears dated, confined, or limited to a particular period. Therefore, revivalism is crucial for the process of defining the grandeur of art,

a responsibility which is neglected by too many lofty Academies of the present day.”⁵ To narrate the past in this context would be the best procedure, keeping it always open in terms of its content. Curiously, this has not been the way, or to put it more aptly, it does not seem to be the way that re-editions of so many musical works of jazz have been seen, analyzed or received (see the numbers of box-set anthologies which contain all the recordings of certain musicians, the never-before-released and released ones, the possible and the impossible, in a type of “good for all” package, commercially speaking) which technology currently give us access to, under the best conditions of quality and comfort and which for strictly non-artistic reasons they have given counsel to this act or resurrection. In this brazen and aggressive strategy of recuperating the past in such an unfettered way an enormous lack of respect is shown for everything that is new and to be explored, without the artist having the slightest notion or act of will in the matter, and which can also indirectly harm (via unfair competition) the visibility of all the excellent performances which today’s jazz and its artists continue to produce via the fruit of their hard work and efforts. It should not seem strange that many of the analyses which currently appear in the various publications have taken on an archaeological perspective and tone, excessively retro, existing when meant to compare with those analyses that focus on more recent work, and easily and generally disregarding situations which are occurring in the present. In the analysis of this type of phenomenon, two important aspects must be kept in mind which will help in denouncing these simulated exhumations, completely arbitrary and excessive, when the instantaneous reemergence of numerous musical registers are seen, for their part coming from the widest range of origins, at times with extremely dubious provenance – legal, illegal, pirated, private, personal – and thus projecting an image closer to something macabre, producing a disturbing feeling of profaning something and harkening to the dark practices of a real trafficker of contraband.

04.

Queremos centrar a maior atenção no ato (neste caso de fazer música) e na sua potência. “Em Aristóteles, de facto, se, por um lado, a potência precede o ato e o condiciona, por outro lado parece estar essencialmente subordinada a ele”. (...) “Aristóteles tem o cuidado de insistir na existência autónoma da potência, no facto para ele evidente de que o tocador de cítara mantém intacta a sua potência de tocar mesmo quando não toca, e o arquiteto mantém a sua potência de construir mesmo quando não constrói”. Por isso, para que a potência não desapareça sempre imediatamente no ato mas tenha antes consistência própria, é preciso também que ela não possa passar ao ato, que seja constitutivamente potência de não fazer (fazer ou ser), ou, diz Aristóteles, “que ela seja também impotência (adynamia)”. Mas como pensar, nesta perspectiva, a passagem ao ato? Se toda a potência (de ser ou fazer) de tocar é também, originariamente, potência de não (ser ou fazer) tocar, como será possível a realização de um ato? “A resposta está contida numa definição que constitui uma das provas mais agudas do seu génio filosófico e que, como tal, foi muitas vezes mal compreendida: «É potente uma coisa para a qual, na passagem ao ato para a qual se diz que ela tem a potência, nada será que não possa também não ser» (Met. 1047 a, 24-26).”⁶ Donde resulta que todos os registos publicados dos atos passados nada resolvem relativamente ao seu outro lado do não fazer. Somos obrigados a admitir que a obra gravada é, neste contexto, sempre um denominador mínimo de análise, se colocada em confronto com tudo o que foi tocado, improvisado por um músico de jazz no decorrer da sua atividade e porque não criado durante toda a sua vida. ■■■■■

■■■■■

■■■■■

6. Giorgio Agamben, *O Poder Soberano e a Vida Nua* [Sovereign Power and Bare Life, Portuguese edition], Editorial Presença, 1998, p. 50-51

**“E SOBERANO É O ATO QUE
REALIZA SUPRIMINDO
SIMPLESMENTE A SUA POT
DE NÃO SER, DEIXANDO-SE
SER, DANDO-SE A SI PRÓPRI**

7. Giorgio Agamben, *O Poder Soberano e a Vida Nua* [Sovereign Power and Bare Life, Portuguese edition], Editorial Presença, 1998, p. 53

We would like to center the majority of our attention on the act, in this case, of making music, and on its strength. “In Aristotle, in fact, if on the one hand strength precedes the act and places conditions on it, on the other hand its strength seems to be essentially subordinate to the act.” (...) “Aristotle takes pains to insist that the autonomous existence of strength, in the fact that is clear to him that the harp player maintains his strength intact even when he is not playing, and the architect maintains his strength to build intact even when he is not building anything.” Therefore, so that strength does not always immediately disappear with the act but maintain its own consistent nature, it is also necessary that it pass into an act, that it be essentially the strength of not doing (doing or being), or in other

E SE ÊNCIA O”

words, as Aristotle notes, “that it also be non-strength (*adynamia*).” But how, within this perspective, does it pass into an act? If all the strength (of being or doing) of performing is also, originally, the strength of not performing (not being or doing), how can one possibly carry out an act? “The answer is contained in a definition that constitutes one of the sharpest tests of

one’s philosophical genius, and in being so, it has been misunderstood many times. «A thing holds strength for that which in the passage of the act to that which it is said it holds strength, nothing can be unless it also cannot be» (*Metamorphoses* 1047a, 24-26).”⁶ From this we can take it that nothing is resolved from all the recordings of the acts occurring in the past, as they pertain to the converse of the non-act. We are compelled to admit that the recorded work of music in this context is always a hardly scrutinized object, even if placed in confrontation with what has been performed and improvised by a jazz musician at some point in his career given that he has been unable to create anything during his lifetime. ■■■■■

“WHAT REIGNS, ABOVE ALL, IS THE ACT WHICH IS PERFORMED AND WHICH MERELY SUPPRESSES THE STRENGTH OF NON-BEING, ALLOWING ITSELF TO EXIST, GIVING OF ITSELF.”

05.

Quando, com insistência, se fixam as análises em determinada época, transformamos uma parte delimitada no tempo, com todas as suas contradições, contingências e acasos, num período cronologicamente organizado segundo preceitos que a história soube, de uma maneira, às vezes, tristemente ridícula, ser capaz de assumir e transformar em coisa certa e fiável. “Na verdade, os fenómenos da história, tal como se repetem sempre, não têm causas racionais. Dizer, como geralmente se faz, que são causados pela *natureza humana* equivale a um lugar-comum”. “Ensinar-nos a respeitar certas personagens que agiram de modo tão absurdo, e até a considerá-las *grandes* homens. Estamos habituados a submeter-nos à sabedoria política dos nossos dirigentes e todos estes fenómenos nos são de tal modo familiares que a maior parte de nós não repara de modo nenhum quanto o comportamento das massas humanas, no decurso da história, é estúpido, repugnante e indesejável.”⁸ Pode-se acrescentar, em abono das conclusões referidas, que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo *tal como ele foi efetivamente*”⁹. Fica-se desde logo preso aos estímulos que dele são irradiados, como coisa estável e certa, perdendo-se outros pontos de reflexão que terão elementos muito mais úteis ao processo de compreensão e apresentam potencialidades complementares e criativas. Como disse Hegel, “o que a experiência e a história nos ensinam é que nem o povo nem os governos aprenderam algum dia o que quer que fosse com a história ou agiram segundo os princípios deduzidos da história”¹⁰. Será que as pessoas estão conscientes das limitações desse olhar histórico, apesar do seu horizonte parecer aparentemente inamovível? Temos as nossas dúvidas e surgem-nos, a partir daqui, com maior clareza os mais primitivos indícios de falta de liberdade, muito principalmente liberdade de pensar, que pela sua insis-

8. Konrad Lorenz, A Agressão, uma história natural do mal [On Aggression, Portuguese edition], Relógio de Água, 1992, p. 247

9. Walter Benjamin, Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Relógio de Água, 1992, p. 159

10. Konrad Lorenz, A Agressão, uma história natural do mal [On Aggression, Portuguese edition], Relógio de Água, 1992, p. 248

tente e contínua repetição, se transformam em atos banais e carentes de significado, adquirindo todas características que os tornam suscetíveis de se afirmarem como parte integrante da (de mais uma) história. *O narrador é, por excelência da sua função, o cronista da história.*

¹¹ O narrador já não é mais o cronista da história e, de agora em diante, a história ganhou definitivamente o seu imprescindível e atual estatuto de nada explicar (lembramos a propósito a falta cada vez mais notada no nosso quotidiano dos elementos constitutivos do mito – experiência e memória).

When people insistently attach analyses to a certain time frame, they turn it into a delimited space in time, a chronologically organized period of time operating under precepts to which History has been able, in one way or another, and at times in a sadly ridiculous way, assume and transform the matter into a thing that is certain and reliable. “In fact, the phenomena of history, which we always seem to repeat, does not have rational causes. To say (as is usually done) that they are caused by human nature is commonplace”. “We were taught to respect

**O PRIMADO DA
NFORMAÇÃO
ONTRIBUIU, NOS
IOSSOS DIAS,
ECISIVAMENTE
ARA QUE A ARTE DE
IARRAR SE TENHA
ORNADO RARA.”**

**“THE PRIMACY OF
INFORMATION HAS, IN
OUR DAY, CONTRIBUTED
DECISIVELY TO THE
EXTENT THAT THE ART
OF NARRATION HAS
BECOME QUITE RARE.”**

11. Fernando Savater, *A Infância Recuperada* [Childhood Recovered, Portuguese edition], Editorial Presença, 1997, p. 27

certain people who acted in such an absurd way, and we even considered them *great* men. We were used to being subservient to the political wisdom of those in political authority, and all these phenomena are so exceedingly familiar that so few of us hardly even notice when mass human behavior throughout the discourse of history shows itself to be stupid, repugnant and undesirable.”⁸ In addition, it bears noting that the previous conclusions state that “to articulate the past in historical terms does not mean that one has knowledge of it *exactly as it took place*.”⁹ The past is immediately linked to the stimuli which surrounds it, a reliable and certain thing where other points of reflection are lost which might otherwise have much more useful elements to offer in the process of understanding and which present complementary and creatively interesting potential. As Hegel said, “what experience and history both teach us is that neither the people nor our governments have learned even the slightest bit from history, nor have they ever acted according the precepts set forth by History.”¹⁰ Are people really aware of the limitations of this historical perspective although the horizon appears to be unmovable? We all have our own doubts, yet we have grown to see more clearly those most basic indicators of the lack of freedom – most notably the lack of freedom of thought – which has become victim to the insistent and continuous repetition which transforms a commonplace and meaningless act, enabling it to take on all the features which allow it to become an integral part of history (or of yet another history). *The role of the narrator is that of the chronicler of history, par excellence.*

¹¹ The narrator is no longer a chronicler of history, and from now on, he has permanently taken on his inescapable and current status of having ‘nothing to explain’ (we intentionally recall the increasingly noticeable lack of the constituent elements of myth in our daily lives – experience and memory) which, for so many people, is expressed in the innocuous singular or simple response *that we resign ourselves to choose to believe*.

06.

É interessante refletir sobre o atual significado do ato de aconselhar, que pode e deve também representar uma importante troca de experiências, sempre útil no contexto de qualquer atividade empreendedora, embora a sua eficiente aplicação dependa muito da credibilidade de quem aconselha. “O interesse prático e o conselho sapiencial fazem parte do caráter essencialmente esperançoso da narração”.(...

¹² Citamos mais uma vez Walter Benjamin, “«O conselho, entretido na entretela da vida, é sabedoria. A arte de narrar aproxima-se do seu fim, porque se está aproximando a extinção do lado épico da verdade, a sabedoria». O outro lado da verdade é a ciência, que não aconselha, mas legisla e contribui para apagar o enérgico traço moral que guardava a experiência vivida na lição do conto. Da sabedoria conquistada passa-se à informação adquirida”¹³. Ficamos com a clara sensação de que, no momento presente, o que tem vindo a ser considerado como atividade crítica está muito longe de alcançar a validade ética e humanizante do conselho. Estamos perante atos mais ou menos mercantis, onde o comércio e a indústria, quase sempre associados a interesses empresariais são neste caso uma paródia. A obra de arte, depois de ter perdido a sua aura, com as suas sucessivas profanações, transforma-se cada vez mais em objeto de luxo, sujeito às estratégias de venda como um produto qualquer e submetendo-se a todas as práticas que nada mais pretendem do que incrementar o seu consumo. Quando tudo passou a ser colocado com a mais sofisticada

13. Fernando Savater, *A Infância Recuperada* [Childhood Recovered, Portuguese edition], Editorial Presença, 1997, p. 26

“NATURALMENTE A CAPACIDADE DE DAR CONSELHOS DEPENDE DA VALIDADE DA PRÓPRIA EXPERIÊNCIA DO NARRADOR OU DA SUA ACRISOLADA FIDELIDADE À MEMÓRIA QUE CONSERVA E QUE TRANSMITE SE JÁ NINGUÉM CONFIA NAS SUAS EXPERIÊNCIAS E O FATIGADO CÉTICISMO ATACA OS FUNDAMENTOS DA MEMÓRIA, O CONSELHO CONVERTE-SE EM BURLA PETULANTE OU NA CHAVE DO DESESPERO.”

12. Fernando Savater, *A Infância Recuperada* [Childhood Recovered, Portuguese edition], Editorial Presença, 1997, p. 25

DADE
NDE
A
OR
QUE
NTE.
E
BALA
E

habilidade à nossa disposição, pronto a ser o mais ociosamente fruído, abandona-se a grandeza ontológica da procura para passar ao ato menor e pobre do simples reconhecimento, terminando-se na completa paralisia daquilo que nos é servido única e exclusivamente para ser objeto de consumo.

Voltamos à necessidade de assegurar um espaço totalmente livre à memória e à experiência, tendo em consideração que toda a verdadeira narração, como uma forma de verdade, sendo objetiva, *é, paradoxalmente, sempre ambígua*. Umberto Eco, no seu livro “Obra Aberta”, estende essa ambiguidade à totalidade da construção artística, que se pode manifestar no facto de, por exemplo, uma estrutura musical já não determinar necessariamente a estrutura seguinte, isto é, já não existe um centro tonal que permita inferir os movimentos seguintes do discurso, passando a existir no plano geral uma crise do princípio de causalidade. “Num contexto cultural em que a lógica bivalente (o *aut aut* clássico entre *verdadeiro* e *falso*, entre um dado e o seu contraditório) já não é o único instrumento possível de conhecimento, mas aparecem as lógicas polivalentes, que dão lugar, por exemplo, ao *indeterminado* como resultado válido da operação cognoscitiva, neste contexto de ideias eis que se apresenta uma poética da obra de arte desprovida de resultado necessário e previsível, em que a liberdade do intérprete atua como elemento daquela descontinuidade que a física contemporânea reconheceu, não como motivo de desorientação, mas como aspeto inseparável de toda a verificação científica e como comportamento observável e irrefutável do mundo subatômico.”¹⁴ Surgem-nos, então, conceitos de elevado conteúdo provocativo (o acaso, o indeterminado, o improvável, o ambíguo, o plurivalente...) que indicam que existe um processo de rutura em relação a uma ordem tradicional que o homem do ocidente julgava imutável e que

14. Umberto Eco, *Obra Aberta*, [The Open Work, Portuguese edition] Difel, 1989, p. 84

se identificava com a estrutura objetiva de um mundo. O convencional é apreciado acriticamente e o que é verdadeiramente novo é criticado com aversão, como refere Walter Benjamin. Ao contrário do ato de reconhecer, procurar possui na sua essência um movimento incessante de reformulação de uma dinâmica muito própria, a qual requer do seu protagonista muito mais do que uma assimilação simplista e acrítica. Simples no primitivismo e na ingenuidade em que são utilizados os sentidos e acrítica, no conformismo, na heterodireção, no gregarismo, e na massificação que são, precisamente, a consequência de um processo aquisitivo imóvel e repleto de elementos *standards* de compreensão como se de uma linha de montagem automática e programada se tratasse. A procura revela, neste contexto, inúmeros estímulos a partir dos quais é possível reconstituir sucessivas paisagens utilizando os mesmos olhares. Destaca-se pela sua profunda grandeza entre os vários sentimentos combinatórios possíveis aquilo que se pode chamar de estado de desamparo, que só pelo facto de ser socialmente julgado como sinónimo ou sintoma de fraqueza, é por isso mesmo rejeitado e dissimulado nas formas mais ridículas. Na procura tem de haver, sempre, um trabalho de luto, na medida em que ela provoca permanentes sensações de perda e de incapacidade, na presença de uma realidade totalmente inapreensível, e com a qual temos a obrigatoriedade de nos confrontar. Somos tentados a citar as palavras de Goethe: “A maior felicidade do ser pensante consiste em ter explorado o que é explorável e em venerar o inexplorável”.

We would like to touch upon other questions related to those that we have already addressed. It is interesting to reflect as well upon the present-day meaning of the act of giving counsel or advice, which can and should also represent an important sharing of experiences, which is always useful in whatever entrepreneurial activity it may be, even though the efficient application of such principles may depend greatly on the credibility of the person giving the advice.

████████████████████¹² Once again we cite Walter Benjamin, “Advice, interwoven in the strands of life, is wisdom. The art of narration is nearing its end because the extinction of the epic nature of truth, which is wisdom, is approaching.’ Yet on the other side of truth is science, which does not give advice, but which legislates and which has contributed to the erasing of the moral tracings which any well-lived experience might retain *within the moral of the story*. Conquered wisdom gives way to acquired information.”¹³ We are thus struck with a clear feeling that at the present time what has been deemed critical activity is quite unable to reach the ethical and humanizing validity on par with advice-giving. It stands before more or less mercantile acts where commerce and industry are almost always associated with business interests, and which in this case is mere parody. The work of art, given that it has lost its aura due to continuous profane handling, has now increasingly become a luxury item, subject to sales strategies as if it were any old product which is hoisted for no other reason than to increase its consumption. The critiques with greater or lesser intimacy with the subjects involved will fulfill their role as terrorist. They appear as the need to seal this destructive hemorrhage off from an attitude of seeking, in which the latter may act in

“PRACTICAL INTEREST AND SAGE ADVICE MAKE UP PART OF THE ESSENTIALLY HOPEFUL CHARACTER OF NARRATION.” (...) NATURALLY, THE ABILITY TO GIVE ADVICE DEPENDS ON THE VALIDITY OF THE NARRATOR’S VERY OWN EXPERIENCE OR ON THE UNWAVERING TRUST PLACED IN THE MEMORY THAT IS PRESERVED AND TRANSMITTED. AND IF NO ONE TRUSTS THEIR EXPERIENCE ANY LONGER AND TIRESOME SKEPTICISM SHAKES AT THE FOUNDATIONS OF MEMORY, THE NOTION OF ADVICE IS TRANSFORMED INTO AN UTTER SHAM OR THE KEY TO DESPAIR.”

a way diametrically opposed to a merely hopeful posture of the subject when confronted with what has simply been provided him. When everything began to be placed at one's disposition (with the most sophisticated skill), ready to be leisurely enjoyed, the ontological grandeur of seeking is lost in the passing to the smaller and meager act of simple recognition, ending up in complete paralysis of that which is served up to us solely and exclusively as an object of mass consumption.

Perhaps it might be interesting to put forth some ideas which give evidence that we think it possible to be clearer within the wide range of viewpoints. We return to the need to reserve for ourselves a space which is totally free of memory and experience, bearing in mind that all true narration, being a form of truth that is objective, is *also paradoxically always ambiguous*. In his book, "The Open Work," Umberto Eco extends this ambiguity to all facets of artistic constructions, which in turn can be manifested in the fact that, for example, a musical structure need not necessarily determine the structure that follows it; that is to say that there is no longer a tonal center which allows something to interfere in the following movements of discourse, meaning a crisis in the principle of causality on the general plain. "In the cultural context in which a bi-polar logic (the classical *aut aut* between *true* and *false*, the either-or scenario of any given object and its opposite) is no longer the only instrument possible for gaining knowledge, there appear many multi-purpose logic schemes which pave the way, for example, for the *indeterminate* to be the valid result of cognitive functions (in this context of ideas), and thus we have the poetics of a work of art deprived of its necessary and predictable result in that the freedom enjoyed by the performer acts as an element of the discontinuity which contemporary physics has recognized, seen not as the reason for disorientation but as the inseparable aspect underlying all scientific verification, and the observable and irrefutable behavior of the sub-atomic world."¹⁴ Thus, highly provocative concepts arise – chance, the indeterminate, the improbable, the ambiguous, the multi-faceted

– which indicate that there exists a process of rupture in relation to the traditional order in which Western culture deems as immutable and which is identified as the objective structure of a world. *The conventional is appreciated acritically, and what is truly new is criticized with scorn*, as Walter Benjamin states, to which more must be added given the feeling that a difference between *the act of recognizing* and *the act of seeking* is implicit there. Unlike the act of recognizing, ‘to seek’ possesses within its essence an incessant movement toward reformulation, one with its very own dynamic, requiring of the protagonist much more than a simplistic and acritical assimilation. Simple in primitivism and innocence in that the senses are being used, and acritical in conformism, hetero-direction, gregariousness, and the massification which is the very consequence of a non-moveable acquisitions process and full of standard elements of understanding, as if this were an automatic and programmed assembly line. Seeking reveals itself in this context to be a wonderfully rich manifestation of the myriad stimuli from which it becomes possible to reconstruct successive landscapes using the same perspectives. It stands out for its profound grandeur amongst the variety of combining elements possible, that which can be called the state of helplessness, which solely due to its being judged on a social level as being synonymous or a symptom of weakness, is for this very reason is rejected and disguised in the most ridiculous forms that appear associated with certain sexist concepts which from the outset hold vital importance when the intent arises to find expeditious procedures for the notion of what is power and the act of seeking. The state of helplessness which is presented as one of its most clarifying elements demonstrates that seeking must always include the anguish of the mourner in that seeking brings about ever-lasting feelings of loss and incapacity when faced with the presence of a reality totally out of our grasp, a fact which we are compelled to confront. We are tempted to quote the words of Goethe: “The greatest happiness for the thinking man is to have fathomed the fathomable, and to quietly revere the unfathomable.”

07.

Outro modo de abordar a obra de arte manifesta-se pela constatação de que existe um outro lado através do qual podem passar muitas das formas de ela se situar junto dos seus numerosos destinatários. A sua afirmação pode realizar-se no meio de uma complexa rede de relações de poder. Por razões de fácil manuseamento destes sempre difíceis, queremos referir que também é razoável analisar e ter em consideração os seus efeitos exteriores, refletido nas várias tarefas que foram sucessivamente organizadas à sua volta. O poder de convencer, de persuadir, de elaborar opiniões permite, nesse sentido, formar também uma verdade. Hannah Arendt chama a esta verdade assim constituída de “*verdade factual*”. Ela é muito diferente, pelas fragilidades que apresenta e pelos elementos que a constituem, da verdade filosófica. Passando a explicar as suas diferenças temos, desde logo, como “a verdade filosófica diz respeito ao homem na sua singularidade, ela não é política por natureza”¹⁵. “Assim, na *Declaração da Independência*, Jefferson afirma que «certas verdades são evidentes por si» porque desejava colocar fora de litígio e fora de debate a unanimidade fundamental dos homens da revolução; tal como os axiomas matemáticos, aquelas deveriam exprimir as «crenças dos homens» que «não dependem da sua vontade, mas que, pelo contrário, seguem involuntariamente a evidência proposta aos seus espíritos». Mas ao dizer «*consideramos* essas verdades evidentes» reconhecia, sem se dar conta disso, que a afirmação «*todos os homens nascem iguais*» não é evidente mas exige o acordo e o assentimento – que a igualdade, a ter um significado político, é um assunto de opinião, e não de «verdade».”¹⁶ “Hoje quando quase nenhuma afirmação filosófica, por mais audaciosa que seja, será tomada suficientemente a sério para colocar em perigo a vida do filósofo, desapareceu a própria e rara oportunidade de ver uma verdade filosófica po-

15. Hannah Arendt, *Verdade e Política* [Truth and Politics, Portuguese edition], Relógio de Água, 1995, p. 36

16. Hannah Arendt, *Verdade e Política* [Truth and Politics, Portuguese edition], Relógio de Água, 1995, p. 35

17. Hannah Arendt, *Verdade e Política* [Truth and Politics, Portuguese edition], Relógio de Água, 1995, p. 39

liticamente verificada.”¹⁷ Neste sentido, a opinião (suportada pela *verdade factual*) vale o que vale. “Não apenas as afirmações factuais não contêm princípios a partir dos quais os homens possam agir tornando-os assim manifestos no mundo, mas também o seu próprio conteúdo recusa-se a esse gênero de verificação. Aquele que diz a verdade de facto, na improvável eventualidade de querer arriscar a vida por um facto particular, cometeria uma espécie de erro”. A opinião, atualmente associada a um processo de comunicação saturado de informações e muito contaminado de alterabilidade, tem, assim, uma esperança de vida extremamente curta, porque, para além das suas qualidades dependerem do saber e da boa-fé pessoal daquele que a dá, cuja credibilidade é garantida pela sua imparcialidade, integridade e independência, o próprio meio utilizado no processo de comunicar está em crise. Citamos mais uma vez Hannah Arendt: “Enquanto o mentiroso é um homem de ação, o que diz a verdade, quer diga a verdade racional ou a científica, nunca o é”. O poder de convencer e persuadir os outros será pois, um outro caminho, se puder ser considerado um caminho. Em Hobbes, por exemplo, encontramos um conflito entre duas faculdades contrárias, o «raciocínio sólido» e a «eloquência poderosa», sendo a primeira construída nos princípios da verdade, e a outra sobre as opiniões e as paixões e os *interesses humanos que são diferentes e variáveis*. Para muitos, ainda vai sendo uma escolha de certo alcance, mas, com algum tempo passado, apenas encontramos os vestígios dos objetos efêmeros, vazios e insuportáveis, sem que não se verifique a necessidade da sua rápida substituição. Este é o princípio da permanente remoção dos seus estímulos, enquanto essência de um mecanismo de sobrevivência, destruindo-se para se autorregenerar. A música olhada pelo seu exterior será a representação

dessa metáfora, “a serpente que se alimenta do seu próprio corpo”. Compreende-se que é, sem dúvida, mais acessível reconhecer-la do que senti-la, uma vez que esse sentir passa por ser também um gerador de incapacidades, dúvidas e angústias que nunca serão percebidos sem um esforço rigoroso e sério. Não se controlam porque se desconhecem as suas origens, essa atividade exploratória exige uma atitude despretensiosa e liberta de preconceitos. O poder, como modo de agir sobre o exterior e assente na violência das leis, é bem mais simples de suportar do que o medo; este último será terrivelmente penoso de aguentar porque vive intimamente associado a um trabalho de luto, uma procura que só é realizável através de um profundo e prolongado trabalho interior (de um autocontrole que está magistralmente explicado, no livro de Eugen Herrigel, “Zen e a arte do tiro com arco”, Assírio & Alvim, 1997). Por isso é que teremos de admitir que

Quando nos situamos numa imensa superfície em constante mutação (o jazz), somos imediatamente obrigados a perceber a imensa quantidade de variáveis objetivas e subjetivas que entre si interagem permitindo as mais extraordinárias associações, múltiplos e complexos resultados. “O homem contém em si mesmo um parceiro de que não pode libertar-se, o seu interesse é o de não viver em companhia de um assassino ou de um mentiroso”, dizia a propósito Hannah Arendt. “Ninguém se recusa a reconhecer que as tecnologias de comunicação implicam uma imaterialidade crescente das relações com os diversos mundos. Esta desrealização da permutação humana não é apenas uma ideia de

**“EMINI
ESSEN
(...) SÃO
O ISOL
ARTIST
DO HIS
INDEPI
DE FAC
REPÓR**

ocasião, de moda; ela produz-se com a multiplicação das redes e canais, a rapidez de circulação das informações, a proliferação das imagens televisivas... Tratar-se-á de uma sociedade do vazio?(...) Uma realidade estilizada, fragmentária, uma realidade que não logramos apreender, já que é feita de todos os subterfúgios da comunicação. É impossível iludirmo-nos com uma «outra» realidade que nos aparece mascarada!

ENTES ENTRE OS MODOS CIAIS DO DIZER A VERDADE O A SOLIDÃO DO FILÓSOFO, LAMENTO DO SÁBIO E DO TA, A IMPARCIALIDADE STORIADOR E DO JUIZ, E A ENDÊNCIA DO DESCOBRIDOR TO, DA TESTEMUNHA E DO TER.”

18. Hannah Arendt, Verdade e Política [Truth and Politics, Portuguese edition], Relógio de Água, 1995, p. 54

“ZEN IN THE ART OF ARCHERY”. THUS, WE MUST ADMIT ABOVE ALL THAT “EMINENT AMONGST THE ESSENTIAL MODES OF TRUTH-TELLING (...) ARE THE SOLIDITY OF THE PHILOSOPHER, THE ISOLATION OF THE WISE MAN AND THE ARTIST, THE IMPARTIALITY OF THE HISTORIAN AND THE JUDGE, AND THE INDEPENDENCE OF THE FACT-FINDER, THE WITNESS AND THE REPORTER.”

Uma tal abstração do mundo não impede de viver as emoções, de existir, de ter paixões, uma vez que os distribuidores de sentido se mostram muito formais, não obstante o seu poder de se insinuar nos hábitos quotidianos de pensar. Conservam-se tão fictícios como as ideologias, com a falsa aparência de uma liberdade de expressão que permitirá que se acredite sempre no regresso do livre-arbítrio. (...) As tecnologias da comunicação fizeram esboroar as clássicas relações entre o sujeito e o objeto.”¹⁹

19. Henri-Pierre Jeudy, *A sociedade Transbordante* [The Overflowing Society, Portuguese edition], Edições Sécuro XXI, 1995, p. 76-77

Another way to approach the work of art resides in the assertion that there are indeed many ways that the work situates itself with respect to its innumerable destinations and recipients. This comes about at the center of a complex network of power relationships. For the sake of more easily maneuvering about within these always difficult concepts, we would like to mention that it is also reasonable to analyze and bear in mind the external effects. Here it is a question of the external aspect which is reflected in the variety of tasks that have successively taken form around you. The power to convince, persuade, and formulate opinions therefore also allows for the formulation of a truth. Hannah Arendt calls truth constituted in this way, “*factual truth*.” Given the fragilities it displays and the elements which comprise it, it is quite different from philosophical truth. In explaining its differences, we must right away note that “philosophical truth refers to man as One, it is not political by nature”¹⁵. “Thus in the *Declaration of Independence*, Jefferson affirms that ‘*we hold these truths to be self-evident*’ because he wanted to keep the fundamental Oneness of men out of the argument, out of the debate on the American Revolution; such is the case of mathematical axioms which should express ‘the beliefs of man’ which ‘do not depend on his will but rather involuntarily follow the evidence offered to his mind.’ But to say that ‘*we hold these truths self-evident*’ would recognize, without our being aware of it, that the affirmation ‘all men are created equal’ is not evident but rather demands agreement and assent – that equality, having a political meaning, is a matter of opinion and not a ‘truth.’”¹⁶

“Today, when practically no philosophical statement, for as audacious as it may appear, is taken seriously enough to put the philosopher at risk of his life, then the rare opportunity to see a philosophical truth politically verified has been lost.”¹⁷ In this way, opinion (supported by *factual truth*) is worth what it is worth. “It is not only the factual affirmations which do not contain principles on which men can act, making them manifest in the world, but it is also their own content which refuses this type of verification. Whoever speaks the truth of a fact, in the improbable eventuality of wanting to risk one’s life for a particular fact, would be committing a type of error.” This mistake, now having become an event, would take on weight of such comic and tragic dimension at the same time that we would be obliged to find its explanation in the absurd, realizing the great disproportion between the value of the meaning of the act and its final result – the person’s death. Opinion emerges in the present day as being associated with a communication process that is saturated with information and quite contaminated by changeability, and thus has an extremely short lifespan because beyond the fact that its qualities depend on the knowledge and goodwill of those who use and regard it, and whose credibility is guaranteed by their impartiality, integrity, and independence, the very media used in the process of communicating is in crisis. We quote Hannah Arendt once again, who states: “While the liar is a man of action, the one who speaks the truth, whether he speaks rational or scientific truth, never is one.” The power to convince and persuade others will thus be another road, if one can consider it to be a pathway. In Hobbes, for example, we encounter the conflict between two opposing faculties, «solid reasoning» and «powerful eloquence» with the first being built on the principles of truth and the other on opinions and passions, noting that *human interests are different and variable*. For many it remains a choice within reasonable reach, but after the passing of a certain amount of time we only seem to encounter the vestiges of ephemeral, empty, and unbearable objects without our feeling any pressing need for

their replacement. The principle of permanent removal of stimuli as the essential nature of a survival mechanism destroys itself on the path to self-regeneration. Music seen only from the outside looking in can well be represented by the metaphor of the serpent who feeds on its own body. Granted that it is undoubtedly more within our grasp to recognize than to feel given that this capacity to feel also becomes sparks the notions of incapacity, doubts, and anguish which will never be comprehended without rigorous and serious efforts. They cannot be controlled because their origins are not known; this exploratory activity demands an attitude that is unpretentious and free of preconceived notions. Power, as a way to act upon what is external and based on the violence of laws is easier to tolerate than fear, which is horrendously painful to bear because it lives in intimate association with the anguish of a mourner, an act of seeking which can only be carried out via profound and prolonged introspection, one of self-control, which is magnificently explained in the Eugen Herrigel book, 



 ¹⁸ When we place ourselves upon an immense surface undergoing constant change (jazz), which is felt in bundles of perceptions whose origins we can only completely explain with difficulty and which in order to locate or know we must possess the knowledge of survival (the act

of managing to live with sparse means and resources), we are immediately obliged to understand the immense number of objective and subjective variables which interact amongst themselves and which permit the most extraordinary associations as well as numerous and complex results. "Man contains within himself a partner from whom he cannot be free, his interest is not to live in company with either an assassin or a liar," says Hannah Arendt on the subject. "No one refuses to recognize that communication technologies imply a growing immateriality in the relationships with different worlds. This undoing of human permutation is not just a pop-up, fashionable idea; it is produced with the multiplication of networks and channels, the speed of information traffic, and the proliferation of television images.... Is this a sign of a society based on emptiness? (...) Are we before a shattered and fragmented reality, one we can no longer take hold of since reality is wholly made up of communication subterfuge? How impossible it is to deceive ourselves with an "other" reality which is really just a masquerade! Such an abstraction of the world does not impede one from feeling emotions, existing, or becoming passionate given that the distributors of feelings appear as quite formal, their power to pry into our daily thought-habits notwithstanding. Ideologies will retain a certain fictitiousness, offering the false appearance of freedom of expression which will always allow for the belief that free will may return. (...) Communication technologies have taken the classical relationships between subject and object and torn them into pieces."¹⁹

08.

O deserto e o mar foram para nós, durante muito tempo, locais sem referências e que, por isso, acabaram por ser mitificados como lugares inumanos. A exterioridade é um lado que contém outras facilidades, permitindo que os múltiplos estímulos que daí emanam vão fornecendo condições de reconhecimento e autorreconhecimento essenciais a um sentimento de segurança e confiança que são fundamentais no enfrentar da vivência quotidiana. “A principal definição de «confiança» no *Oxford English Dictionary* descreve-a como «segurança ou credibilidade numa qualquer qualidade ou atributo de uma pessoa ou coisa, ou na verdade de uma afirmação». (...) Ao mesmo tempo que reconhece que a segurança e a confiança se encontram estreitamente ligadas. (...) numa situação de segurança, uma pessoa reage ao desapontamento culpando os outros; numa situação de confiança deve arcar parcialmente com culpa e pode arrepender-se de ter depositado confiança em alguém ou em alguma coisa.”²⁰ Não deixa de ser interessante verificar como o meio onde vamos construindo as nossas relações assume cada vez mais a ausência de um lugar vazio ou, noutras situações, a presença excessiva e repetitivamente homogênea de um lugar *não-lugar*. Vislumbra-se, então, a primeira necessidade de se achar uma identificação no meio dos outros, para que depois se possa começar o tempo da integração através da construção da identidade. O convencional torna-se, neste sentido, um poderoso mecanismo de atração, para aí se confirmarem a nossa normalidade nos ritos socialmente aceites, representando tudo o que está devidamente explicado, normalizado e regulamentado. Mas do que, de facto, se trata é de saber reconhecer aquilo que é novo, acompanhado de todos os seus riscos, sempre diferentes e sempre insuficientes para explicar tudo. O saber pode ser entendido como uma qualquer coisa que se perde, sempre,

20. Anthony Giddens, *As Consequências da Modernidade* [The Consequences of Modernity, Portuguese edition], Ed. Celta, 1995, p. 24-25

no momento imediatamente a seguir ao da sua aquisição, perante a totalidade do saber. O difícil é, de facto, aguentar as vagas desse sentimento de perda permanente, de maneira que, perante essa verificação, consigamos ainda ser capazes de ter vontade de apreender no dia seguinte. Vivemos rodeados de tantas, insuficientes e frágeis, aproximações do que é atualmente tido como arte. O *apagamento da personalidade*,

²¹

**“O INDIVÍDUO,
PARADOXALMENTE,
DEVE-SE NEGAR
PERMANENTEMENTE
SE PRETENDE SER UM
POUCO CONSIDERADO
NESTA SOCIEDADE.”**

21. Guy Debord, *Comentários à Sociedade do Espectáculo*
[Comments on the Society of the Spectacle, Portuguese edition],
mobilis in mobile, 1995, p. 45

**“THE INDIVIDUAL,
PARADOXICALLY,
SHOULD DENY
HIM/HERSELF
PERMANENTLY IF
HE/SHE INTENDS
TO BE A BIT
THOUGHT ABOUT
IN THIS SOCIETY.”**

O que significa ser, no presente, o divulgador, o crítico, o promotor, o produtor, o empresário, de um produto que é, também, comercial e no qual estão envolvidos interesses que nada têm a ver com o jazz como arte? Haverá ainda condições para manter devidamente separadas e estanques cada uma das funções enunciadas? Não existirão suficientes indícios para concluir que vão sendo instaladas no terreno informe da arte e do jazz, em particular curiosas cumplicidades e pacatas promiscuidades?

The desert and the sea for quite a long time have been places devoid of points of reference, and because of this have risen to mythical status as being inhuman. External-ness is an aspect which offers a type of easiness, allowing for the variety of stimuli which emanate from those places to provide con-

ditions of recognition and self-recognition which are essential for feeling the safety and trust that is so fundamental for dealing with daily life. “The Oxford English Dictionary’s main heading for the word “trust” defines the term as “safety or credibility in some quality or attribute of a person or thing, or in the truth of a statement.” (...) At the same time, as safety and trust are seen as being closely linked (...) in a situation of safety, a person can react to disappointment by blaming others; in a situation of trust, a person must assume part of the guilt for himself and feel sorry for having placed trust in someone or something.”²⁰ It is noteworthy to observe how the medium in which we construct our relationships increasingly assumes the absences of a place, or in other situations, the excessive and repetitiously homogenous presence of a place called *non-place*. We see emerging the primal need for a person to self-identify

in the midst/in the medium of others so that the time for integration can begin afterwards, yet after the construction of identity. The conventional, as in what is full of references, thus becomes a powerful mechanism for attraction and therein our normality within socially accepted rites is confirmed by the representation of everything that is duly explained, normalized, and regulated. What is more of note is knowing what to be and how to be amongst those things that are new, as this comes with risks, always different, and always inadequate at explaining everything. Knowing can be understood as “a something” which is lost, always at that exact moment following, and lost as standing before the totality of knowing. We live surrounded by so many insufficient and fragile approximations of what is offered up as art today. *The erasing of the self.*

²¹ What does it mean at the present time to be the disseminator, the critic, the promoter, the producer or the manager of a product which is also commercial and involves interests which have nothing to do with jazz as art? Might there still be some way to properly keep separated and sealed off each one of the aforementioned functions? Are there not enough indicators to conclude that the necessary conditions may not well appear upon the shapeless landscape of jazz and art, especially the curious complicities and peaceful promiscuities among these activities?

09.

Voltemos a Walter Benjamin. “Mesmo na reprodução mais perfeita falta *uma* coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência ela esteve submetida. (...)

O aqui e agora do original constitui o conceito de uma autenticidade.”²² Estas questões poderão ser mais um dos grandes problemas que envolvem o jazz como música improvisada, precisamente porque se prendem com o valor das suas formas de autenticidade. Os registos existentes representam uma ínfima parte de um espólio que se perdeu irremediavelmente para sempre e os suportes recuperados e escolhidos pelos avanços das tecnologias não podem cumprir cabalmente a sua missão histórica. Além disso, o número de publicações que anualmente temos acesso sofre, na maior parte dos casos, de uma antecipada formalidade, que se resume nas inevitáveis influências do ato de se gravar. O jazz tem, como nenhuma outra música ou outra arte, essa terrível falha, a da improvisação que, na sua plataforma histórica, é mais ou menos o equivalente a um crónico lapso de memória, que, a não existir, a ajudaria a resolver-se como tal.

22. Walter Benjamin, Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política, Relógio de Água, 1992, p. 77

Brecht dizia que, quando a obra de arte é transformada em mercadoria, temos de abandonar esse conceito com toda a prudência se não quisermos sermos nós próprios a liquidar essa função. Ela terá de passar essa fase, “não se trata de um desvio facultativo do caminho certo, pois o que aqui lhe acontece é uma modificação radical, o apagar do seu passado, de forma tal que se o antigo conceito fosse recuperado (...) não evocaria qualquer recordação da coisa que, no passado, designaria”²⁴. Queremos, com toda a brevidade, introduzir aqui uma palavra sobre o papel do músico, citando Eisler: “Também na evolução da música, tanto na produção como na reprodução, temos que aprender a reconhecer um processo de racionalização que se torna cada vez mais forte... o disco, o filme sonoro, as máquinas de música, tanto na produção como na reprodução da música, podem vender ótimas peças de música... como mercadoria de conserva”²⁴. Estas questões levantam a necessidade de situar a música por forma a eliminar os antagonismos entre executante e ouvinte e entre técnica e conteúdos. “Foi, desde sempre, uma das mais importantes tarefas da arte criar uma procura para cuja satisfação plena ainda não chegou a hora”. “A obra de arte” diz André Breton, “só tem valor na medida em que vibrem nela os reflexos do futuro”²⁵. E acrescentamos, “Toda a criação pioneira de procura, fundamentalmente nova, ultrapassa o seu próprio objetivo”²⁶. Quando uma obra tem como principal exigência provocar escândalo público, que dizer então dos limites da criatividade? “Quando se lida com os sentidos «elevados», a visão e a audição, costumamos ter atitudes típicas de produtores, não de consumidores. Contentamo-nos perfeitamente em usar o nariz por puro divertimento, mas olhamos e ouvimos

24. Walter Benjamin, *Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio de Água, 1992, p. 87

25. Walter Benjamin, *Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio de Água, 1992, p. 148

26. Walter Benjamin, *Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio de Água, 1992, p. 105

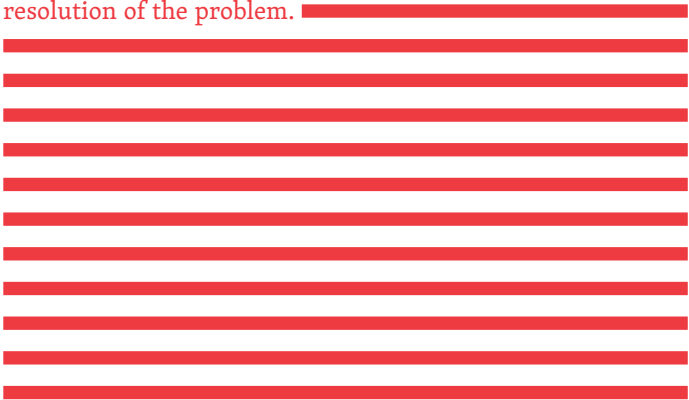
“COM OS DIVERSOS MÉTODOS DE ANÁLISE TÉCNICA DA OBRA DE ARTE, A SUA EXPOSIÇÃO AUMENTOU DE TANTO QUE O DESVIO QUANTITATIVO ENTRE SEUS POLOS TAL COMO INICIALMENTE SE TRADUZ NUMA ALTERAÇÃO DE SUA NATUREZA. NOS PRIMÓRDIOS, A OBRA DEVEU-SE DEVIDO AO SEU PESO ABSOLUTO, MAS SOBRE O SEU VALOR DE CULPA, QUE PRINCIPALMENTE, NUM INÍCIO, QUE SÓ MAIS TARDE FOI RECONHECIDA COMO OBRA DE ARTE. DA MESMA MANEIRA, A OBRA DE ARTE DEVIDO A SEU PESO, QUE ASSENTA SOBRE O SEU VALOR, PASSOU A SER UMA COMPOSIÇÃO DE ELEMENTOS TOTALMENTE NOVAS, DAS QUAIS A QUE NOS É MAIS FAMILIAR, E QUE POSTERIORMENTE, FOI RECONHECIDA COMO ACIDADA.”

**DOS DE REPRODUÇÃO
E, A SUA POSSIBILIDADE DE
E FORMA TÃO PODEROSA
TIVO ENTRE AMBOS OS
ICIALMENTE EXISTIAM,
ÇÃO QUALITATIVA DA
IOS, A OBRA DE ARTE,
OLUTO QUE ASSENTAVA
ULTO, TRANSFORMOU-SE,
STRUMENTO DA MAGIA
ECONHECIDO COMO
FORMA, ATUALMENTE,
O SEU PESO ABSOLUTO
U VALOR DE EXPOSIÇÃO,
OSIÇÃO COM FUNÇÕES
QUÊ SE DESTACA
AR, A ARTÍSTICA,
TALVEZ VENHA A SER
DENTAL.”**

23. Walter Benjamin, Sobre a Arte, Técnica, Linguagem
e Política, Relógio de Água, 1992, p. 86

para daí retirar proveito. A maior parte das utilizações da visão e da audição na vida urbana são funcionais. Até a audição recreativa pende para um fim funcional – vamos a um concerto para relaxar, para dizermos a nós próprios e aos outros que esta é a altura para parar e ouvir. Muitos vão aos concertos tal como praticam desportos, como um dever (mesmo se não estiverem a fazê-lo profissionalmente).” Citação do livro de Jacques Attali – *Noise: The Political Economy of Music*, retirada da publicação “A Pele da Cultura” de Derrick de Kerckhove. Mas dirão que existem pessoas capazes de repudiar liminarmente qualquer tipo de sensação de escândalo mesmo quando ouvem música. Certamente que não se contesta esse direito, mas isso em nada adianta. Quantas músicas foram incompreendidas no seu tempo? Quantas obras adquiriram importância muitos anos depois dos seus autores terem desaparecido? Quantos insultos? Quantas injustiças? Quantos desacordos? Nada mudou o sentido da obra, nada diminuiu o seu significado e importância.

Let's return to Walter Benjamin. “Even in the most perfect reproduction, something is missing – the here and now of art – its unique existence in the place where we encounter it. It is nevertheless in this unique experience, and only there, that the story fulfills the discourse of its existence to which it had been submitted. The here and now of the original constitutes the concept of authenticity.”²² These issues may well present one of the more significant problems which concerns jazz as improvised music precisely because it takes up the question of the value of its forms of authenticity. Existing recordings represent an infinitely small part of the jazz legacy which has been lost forever, and the pieces which have been restored and selected by the advances in technology are not enough to satisfy its historical mission rightly. In addition, the number of publications which we have access to each year, in most cases, suffer from an eager formality which can be summarized in unavoidable influences upon the act of recording, removing more and more of its meaning. Jazz, like no other music or art form, must endure this terrible failing – that of improvisation – which has historically been viewed as being more or less equivalent to a

chronic lapse of memory, and whose existence is hindering the resolution of the problem. 

“WITH THE WIDE VARIETY OF METHODS AVAILABLE FOR TECHNICAL REPRODUCTION OF THE WORK OF ART, THE LIKELIHOOD OF ONE’S BEING EXPOSED TO THE WORK HAS INCREASED IN SUCH A POWERFUL WAY THAT THIS QUANTITATIVE GAP BETWEEN THE TWO POLES THAT EXISTED IN THE PAST HAS NOW BEEN TRANSLATED INTO A QUALITATIVE ALTERATION OF NATURE. IN THE BEGINNING, THE WORK OF ART, DUE TO ITS ABSOLUTE WEIGHT SET FIRMLY ON THE INHERENT VALUE OF WORSHIP, WAS TRANSFORMED MAINLY INTO AN INSTRUMENT OF MAGIC WHICH WOULD ONLY LATER BE RECOGNIZED AS A WORK OF ART. IN THE SAME WAY, THE WORK OF ART NOWADAYS, DUE TO ITS ABSOLUTE WEIGHT SET FIRMLY ON THE INHERENT VALUE OF BEING PERFORMED, HAS BECOME A COMPOSITION WITH TOTALLY NEW FUNCTIONS, THOSE WHICH HIGHLIGHT WHAT IS MOST FAMILIAR TO US – THE ARTISTIC – AND WHICH PERHAPS AFTERWARDS MAY COME TO BE RECOGNIZED AS ACCIDENTAL.”

■²³ Some think that we can take up some of the questions asked previously and apply them to jazz when we begin to look at its principles – its value as worship based on an instrument of magic which comes from its origins and the de-phasing which exists relative to Black cultural roots, felt first within an environment sympathetic to slavery and later in a racist society. If the initial value as worship is transformed into a work of art, jazz's problem of being improvised music causes even more trouble when it comes to the ability to reproduce the music in space and time. Brecht said that when the work of art is transformed into merchandise, we will have to abandon the concept most cautiously if we do not want it to be ourselves who wipe out the purpose. The piece will have to go through a phase of "not being treated as an optional detour from the right path since what is happening to it is a radical change, the erasing of its past to such an extent that if the old concept were recovered (...) it would not spark any memory of what the thing in the past meant."²⁴ Here we would like to briefly touch on the musician, quoting Eisler: "In the evolution of music, in the production as well as in reproduction, we must learn to recognize the process of rationalization which is growing stronger and stronger... records, films with sound, machines which make music, in the production as well as in reproduction of music they can sell wonderful pieces of music...like merchandise sold in tin cans."²⁴ These issues touch upon the new need to place or situate music in such a way as to eliminate the antagonisms between performer and listener, and between technique and contents. "It has always been one of art's most

important tasks to create demand whose total satisfaction has not yet been achieved.” André Breton notes that “the work of art only has worth to the extent that reflections of the future vibrate in it.”²⁵ We add, “All pioneering creative acts of seeking, fundamentally new, exceed their own expectations.”²⁶ When a work’s main requirement is to provoke public scandal, what is there to say about the limits of creativity? Once it has been transformed into the opposing attitude, in that which is held by the majority as conventionally accepted as normal in art and has negated forever the place where it had stepped off from. “When we deal with the “higher” senses of vision and hearing, we are accustomed to having attitudes more akin to producers and not consumers. We are perfectly content to use the nose for pure fun, but we watch and listen for enjoyment. The majority of the use of vision and hearing in urban life is functional. Event recreational listening leans toward functional ends – we go to a concert to relax, to tell ourselves and others that this is the time to stop and listen. Many people go to concerts the way they practice sports, as some type of duty (even if they are not professionals).” A quote from the Jacques Attali book – *Noise: The Political Economy of Music*, as found in *The Skin of Culture* by Derrick de Kerckhove. But they will say that there are people who are able from the beginning to repudiate whatever type of feeling of scandal even when they listen to music. Certainly this right is not being questioned, but this gets us nowhere. How many songs were misunderstood in their own time? How many works gained recognition so many years after their composers or performers had died? How many insults? How many acts of injustice? How much disagreement? Nothing has pulled the work astray; nothing has diminished its significance and importance.

10.

Existem ruídos a mais à volta dos atos de produção e audição da música para que se realize uma comunicação sem perdas de percurso, num mundo onde a banalização do dia-a-dia impera com a maior solenidade. Aldous Huxley escreve: “Os progressos técnicos... conduziram à vulgaridade... a reprodutibilidade técnica e a rotativa possibilitaram uma policópia de escritos e imagens (e sons). A escolarização, em geral, e os ordenados relativamente altos, criaram um grande público que sabe ler e pode adquirir material escrito ou ilustrado (e gravado). Para o disponibilizar criou-se uma indústria significativa. Mas o dom da arte é algo de raro; daí resulta... que, em cada momento e lugar, a maior parte da produção artística tenha sido de qualidade inferior. Mas hoje a percentagem dos resíduos da produção artística global é maior do que jamais... A prosperidade, o gramofone e a rádio criaram uma audiência de ouvintes cujo consumo cresceu desproporcionalmente ao respetivo crescimento demográfico e, por conseguinte, ao crescimento normal em músicos de talento. Assim permanecerá enquanto as pessoas continuarem a consumir em excesso material de leitura, ilustrado e de audição”.

But if people regularly get along poorly with each other because of something that relates to their inability to take risks in some unknown territory, and if they express their anguish and insecurity which flows out of that, then that is fine. Yet here emerges “an old complaint about the masses which seek out diversion and fun when art requires contemplation from the observer.” This is a question of common space. Might this be a distracted examiner of things, also someone who rejects value as worship, this being symptom of the deepest alterations

in critical acumen? There are too many sounds for communication to happen without someone getting lost on the way, irreparable in a world where the trite day-to-day reigns in total bliss. Aldous Huxley wrote: Technical progress has led us to become ordinary... technical and rotatable reproducibility have made it possible for a poly-copying of image-writings (and songs). Greater schooling in general and relatively higher wages have created a larger population which knows how to read and knows how to acquire written and illustrated (and recorded) material. To make this material available, a substantial industry has been created. But the gift of art is something rare, the result of which is that at any time and place, the majority of global artistic production has shown itself to be of inferior quality. But today the percentage of residuals from global artistic production is greater than ever... Prosperity, the gramophone, and the radio created an audience of listeners whose consumption of music grew disproportionately with regard to overall demographic growth and of course with regard to the normal growth in number of talented musicians. Such a situation will remain as long as people continue to consume images, reading and listening material in excess.

11.

Discutir no presente o jazz pela ótica do ser ou não ser revela-se totalmente ao contrário aos elementos fundamentais que ajudam a compreender o fenómeno artístico. Hoje, quando se manifestam todas as formas de inquietação perante o que nos é dado e imposto em nome de um conjunto de opiniões mais ou menos consensuais e maioritárias – bastará para o efeito olhar à nossa volta e sabemos do que se trata –, é necessário manifestar, no mínimo, uma forma de inconformismo, de resistência, de rebelião, de liberdade, muito principalmente liberdade de pensar. Já não se encontram razões para discutir o que é jazz. Este tipo de análises redutoras, por dentro e por fora, levam sempre ao nada. No nada como grau zero de toda a construção criativa (ou sua tentativa) impede-se, sempre, a evolução de qualquer coisa. No território do nada é fácil estabelecer leis, basta ter poder (por exemplo, a lei do mais forte), mas ficamos centrados na construção de mecanismos para o seu controle e aplicação, deixando ao abandono a missão da atividade criativa. Como já se disse, o jazz vive dessa manifesta capacidade de se renovar, pelo que necessita de espaço livre por forma a cumprir o seu destino. “Ouvir mais é saber como encontrar o som por detrás do som, para lá do frenesi da cidade e para lá da cacofonia dos *media*. Ouvir mais é aprender com David Hykes e o Harmonic Choir que, sim, durante séculos obliterámos os harmónicos dos sons que suportam o significado, os únicos que sabemos ouvir. Durante séculos não conseguimos ouvir as divinas subtilidades das ressonâncias e a combinação de harmonias no meio ambiente. John Cage disse que o silêncio é a soma de todos os sons do meio ambiente. Poderia também ter dito que o silêncio está vivo. Sentir mais é o mais importante. Paracelso disse que a orelha não é uma extensão da pele, mas que a pele é, de facto, uma extensão da orelha. É evidente que, depois de

aprendermos a ler e escrever, fechamos dentro da nossa pele os silenciosos conteúdos da nossa mente. Aprendemos a usar a pele como um dispositivo de exclusão. Ganhamos terror ao toque, ao contacto corporal, aos corpos das outras pessoas e ao nosso, mais do que qualquer outro. Desse modo a pele só pode doer. Precisa da proteção de camadas de roupa. O toque das outras pessoas só pode magoar. A nossa privacidade exige a proteção da culpa.”²⁷

To discuss jazz in the present, and from the perspective of to be or not to be, seems totally upside down, contrary to the fundamental elements which aid in understanding the artistic phenomenon. Today when all types of uproar is heard in response to what we are given, those things imposed in the name of a set of more-or-less consensual and majority-based opinions (you only need look around you to know what we are talking about), it might be well, at the very least, to manifest a type of non-conformism, resistance, rebellion, and freedom, most decidedly in the freedom of thought. There are no longer good reasons to discuss what jazz is; this is sheer hopelessness for whomever stands to the contrary, given the memory of jazz and the experiences of up and coming musicians who are committed to the exploration of their passion-infused talent. This type of analysis which reduces the internal and the external is a road to nowhere. In the nothingness of starting at zero for the entirety of creative endeavors (or the attempts at such), the slightest thing is prevented from growing. In the land of nothingness it is easy to draw up laws – one only needs power (for example, the law of the jungle where the strongest wins); however, we are focused on the construction of mechanisms of control and application, leaving the mission of creative activities to its own devices. As has been said, jazz lives out its manifest ability to constantly renew itself which necessitates a free space for it to fulfill its destiny. “To listen more is to know how to encounter the sound behind the sound, beyond the hectic city life and the cacophony of the media. To listen more is to learn along with David Hykes and the Harmonic Choir, and yes, over the centuries we have obliterated the harmonics of sounds that have

27. Derrick de Kerckhove, *A Pele da Cultura* [Skin of Culture, Portuguese edition], Relógio de Água, 1997, p. 127-128

supported meaning, the only ones we are able to hear. For centuries we have not been able to hear the divine subtleties of the resonance and the combination of environmental harmonies. John Cage said that silence was the sum of all sounds in the environment. He might also have said that silence is alive.

To feel more is more important, though. Paracelsus said that the ear is not an extension of the skin, but that in fact the skin is an extension of the ear. It is evident that after we learn to read and write, we close within our skin the silent content of our minds. We learn to use our skin as an exclusionary device. We come to recoil from touch, from body contact, from being close to other people's bodies and from our own, more than from anyone else's. Thus, the skin can only give us pain. It needs the protection of layers of clothing. Other people's touch can only hurt. Our privacy demands protection from guilt."²⁷

**“CERTOS TIPOS DE MÚSICA
SEGUNDO. OUTROS PERMAN
ARMAZENADOS NOS MEMB
MESMO NO CORAÇÃO. QUA
COISA QUE FUNCIONAVA BE
ESTRANHA AOS MEUS OUVI
TOCAR OUVIA UM ZUMBIDO
COMO SE AS MINHAS ORELI
NUMA ESPÉCIE DE RADAR, D**

12.

Pode-se pensar que este estado de coisas aproveitaria a alguém. E voltamos a dizer que existem imensas maiorias que olham o mundo. Depois claro que temos, sempre, as desculpas, dos erros do passado, a destruição e a substituição dos seus mitos; tudo se perpetua no mesmo, continuando a ser o mesmo. Bill Evans, por exemplo, certamente tocou muitas vezes melhor do que aquilo que se ouve nos seus discos. Os registos agora publicados (várias versões do mesmo tema, takes, etc.) permitem a sua reprodutibilidade, mas também contribuem para banalizar

**DESAPARECEM NUM
NECEM UMA VIDA INTEIRA,
ROS, NO CÉREBRO OU
ANDO TOCAVA ALGUMA
EM, ACONTECIA UMA COISA
DOS: LOGO DEPOIS DE
O A ECOAR NO QUARTO
HAS SE TIVESSEM TORNADO
ETETANDO AO MESMO**

TEMPO TUDO O QUE ME RO O MEU ACESSO AO RUÍDO A NÃO É GLOBAL. SE NÃO TE DE UM SOM, NÃO O OUÇO, REALMENTE INTRUSIVO.

uma obra, pela insistência na possibilidade da sua constante repetição nos mais diversos contextos, muitos deles absolutamente estranhos às suas finalidades primordiais. ■■■■■

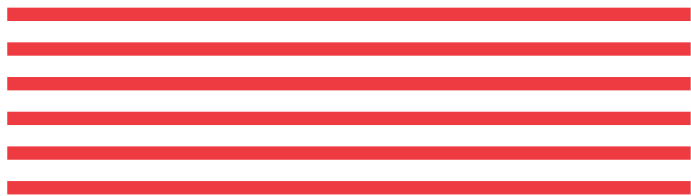
■■■■■ Mas neste caso, era como se ter estado a tocar tivesse tornado o meu corpo num sistema de monitorização programado para detetar a expansão do ser. Conseguia ouvir mais e mais profundamente do que era habitual. Pensava ser a recompensa do músico. Não é preciso dizer que me dava um grande gozo. Aliás hoje não sei dizer se as minhas improvisações funcionavam bem por causa desta qualidade especial do som, ou se esta qualidade especial do som se devia à minha *performance*. Uma coisa é certa, tocar assim ajudou-me a mudar-me do modo letrado para o modo oral. Mais do que nunca precisamos disso.”²⁸ O jazz não é uma supra-entidade adminis-

ODEAVA. NORMALMENTE AMBIENTAL É SELETIVO, NÃO NECESSIDADE A NÃO SER QUE SEJA

28. Derrick de Kerckhove, A Pele da Cultura [Skin of Culture, Portuguese edition], Relógio de Água, 1997, p.161

tradadora com um sem número de zelosos guardadores que de lá de cima “manipulam” tudo, mas uma atividade criativa que respeita a liberdade humana e que mais do que intervir nos acontecimentos ajuda o homem a encará-los e a reagir à luz da fé. O que neste momento está em causa já não é sacralizar os factos, mas encontrar um sentido e uma esperança para além e apesar desses factos.

One might think that the state of things might be of benefit to someone. And we return to earlier statements that there are myriad ways to look at the world. So it is obvious that we always have excuses for the mistakes of the past, the destruction and replacement of myths; everything is perpetuated as more of the same and it continues to be more of the same. To take up Bill Evans and his work, this musician (as with all musicians) feels the imperative to play, but certainly he has played far better live than can be heard on his recordings. Published recordings (various versions of the same song, takes, etc.) allow for reproduction but also open the stage for trivializing the work by the never-ending opportunities to hear the music again and again, and in a plethora of contexts, so many of which are utterly foreign to original concept. 



But in this case, it was as if my playing had turned my body into a system for programmed monitoring to detect the expansion of the self. I was able to hear more, and more deeply than was usual. I thought it was the musician's reward. Needless to say that it gave me supreme enjoyment.

WHEN IT IS SAID THAT “CERTAIN TYPES OF MUSIC DISAPPEAR AFTER A FLEETING MOMENT, AND OTHERS LAST A LIFETIME STORED IN OUR ARMS, LEGS, MINDS AND EVEN IN THE HEART. WHEN I PLAY SOMETHING REALLY GOOD, SOMETHING STRANGE HAPPENS IN MY EARS: AFTER I PLAY IT I HEARD A HUMMING WHICH ECHOES IN THE ROOM AS IF MY EARS HAD BECOME A TYPE OF RADAR, CAPTURING EVERYTHING THAT WAS HAPPENING AROUND ME. NORMALLY, MY ACCESS TO AMBIENT NOISE IS SELECTIVE, NOT THE LEAST ALL-INCLUSIVE. IF I HAVE NO NEED TO HEAR THE SOUND, I DO NOT LISTEN FOR IT UNLESS IT IS TRULY INTRUSIVE.

To date, I do not really know if my improvisations worked well because of this special sound quality, or if this special sound quality was due to my performance. One thing is certain – to play this way helped me to change from a more written mode to a more oral mode. More than ever, we need this.”²⁸ Jazz is not an administrative super-entity with innumerable zealous benefactors up above who “manipulate” everything, but rather a creative activity which respects human freedom and, instead of intervening in events, helps people to carry them out and react with them in the light of faith. At this moment, making the facts more holy is not in play but rather finding a meaning and a hope beyond and despite these facts.

13.

Um registo magnético, digital, tem o inconveniente de ser sempre um momento que pode ser mais ou menos feliz. Num concerto, as coisas passam-se mais ou menos da mesma maneira, a audição intensiva colocada ao dispor de todos, oferecida pelos vários processos de registo e reprodução, vai retirando a aura de uma obra que se define “como a manifestação única de uma loucura por mais próxima que seja”; mais não representa do que a formulação do valor do culto da obra em categorias de receção espacial e temporal – de novo Walter Benjamin – “É evidente que a secularização posterior de obra, afasta-a do valor do culto inicial, suplantada pela singularidade do artista ou sua realização estética na conceção do observador.”.

A digital recording enjoys the characteristic of always being moment that can be fortuitous to either a greater or lesser degree. At a concert, things happen more or less in the same way, the intensive listening moment placed at everyone's disposition and afforded by the various processes of recording and reproduction manages to remove the aura of a work which defines itself “as a unique manifestation of madness, for as close as it might be;” it represents nothing more than the formulation of the piece's value as worship in categories of spatial and temporal reception. Once again from Walter Benjamin: “It is clear that the secularization of the work which follows alienates the work from the initial value as worship, supplanted by the singularity of the artist or the aesthetic performance conceived by the observer.”

14.

“A obra reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra, libertando-se da sua existência parasitária do ritual”. Este afastamento faz emergir dois novos elementos indispensáveis, o artista e o público, que surgem como fatores intervenientes, ativos na sua resolução, através dos tempos e dos espaços. O disco, o concerto podem ser hoje em dia reproduzidos audiovisualmente nos mais diversos contextos. A partir daqui qualquer abordagem sobre o seu conteúdo apresenta, desde o início, uma enorme fragilidade comparativamente à totalidade da obra, à vida do seu autor e aos seus momentos de procura. Leonardo da Vinci compara a pintura à música usando as seguintes palavras: “A pintura é superior á música porque não tem de morrer logo que lhe é dada vida, como sucede com a pobre música... a música que se esvai logo que surge é inferior á pintura que se tornou eterna como o uso do verniz”. Não deixa de ser interessante uma ideia que muitos anos depois perde consistência, por razões de ordem técnica.

“The reproduced work increasingly becomes the reproduction of a work, freeing itself from the parasite’s existence of ritual,” This distancing brings two new and indispensable elements to the fore – the artist and the audience – who emerge as intervening factors, active in their resolution through time(s) and space(s). The recording, the concert – they always bring a movement to a close, which curiously, could be reproduced today audio-visually in the most diverse of contexts. From here, any approach taken regarding the content errs from the outset in its enormous fragility in comparison with the totality of the work, the life of the author, and his/her moments of seeking. Leonardo da Vinci compares painting to music using the following words: “Painting is superior to music because it does not have to die as soon as it has been given life, as occurs with poor music...music which fades away as soon as it appears is inferior to painting which becomes as eternal as the use of varnish.” An interesting idea although one which itself loses its luster after many years, and for reasons of a technical nature.

15.

Mas perderá totalmente essa consistência? O que atrás dissemos revela algumas questões que se podem pôr, em face da fragilidade das suas reproduções e dos seus momentos, quando em confronto com uma totalidade inapreensível – a obra. Das perdas que representam para uma procura que se revela transcendente, logo irrepetível. E agora podem eventualmente interrogar-se sobre o que o jazz e o festival têm a ver com tudo isto. Nada, absolutamente nada; são apenas explicações desnecessárias.

But does it really lose its luster and consistency? What we have said before sheds light on some of the questions which can be asked when faced with the fragility of reproductions and moments, when faced with a totality that is beyond our grasp – the work itself – from the losses that are represented to the seeking which reveals itself as transcendental and immediately without repetition. And now you may eventually ask what jazz has to do with any of this. Nothing, absolutely nothing, as these are unnecessary explanations.

Ivo Martins



A black and white photograph of a jazz band setup in a dimly lit room. In the foreground, a saxophone is visible on the left, and a music stand with sheet music is on the right. In the background, a trumpet and a microphone are visible. The text is overlaid in the center in a bold, red, sans-serif font.

GUIMARÃES
JAZZ 2012
08 A 17
NOVEMBRO

QUINTA THURSDAY | 22H00

08

**HERBIE HANCOCK -
PLUGGED IN.**

**A NIGHT OF SOLO
EXPLORATIONS**

GRANDE AUDITÓRIO DO CCVF
PREÇO 20,00 EUR | 17,50 EUR C/D

SEXTA FRIDAY | 22H00

09

**BILL FRISELL / BILL
MORRISON: THE
GREAT FLOOD**

**FILM BY BILL MORRISON,
MUSIC BY BILL FRISELL**

GRANDE AUDITÓRIO DO CCVF
PREÇO 20,00 EUR | 17,50 EUR C/D

SÁBADO SATURDAY | 22H00

10

**DAVE DOUGLAS
& JOE LOVANO
QUINTET: SOUND
PRINTS**

**FEATURING LAWRENCE
FIELDS, LINDA OH,
JOEY BARON**

GRANDE AUDITÓRIO DO CCVF
PREÇO 20,00 EUR | 17,50 EUR C/D

DOMINGO SUNDAY | 17H00

11

**BIG BAND E ENSEMBLE
DE CORDAS DA ESMAE
DIRIGIDOS POR
JACAM MANRICKS**

GRANDE AUDITÓRIO DO CCVF
ENTRADA GRATUITA ATÉ AO LIMITE
DA LOTAÇÃO DA SALA

DOMINGO SUNDAY | 22H00

11

**LUCIAN BAN ENESCO
RE-IMAGINED**

**BLACK BOX DA PLATAFORMA DAS ARTES
E DA CRIATIVIDADE**
PREÇO 10,00 EUR | 7,50 EUR C/D

QUARTA WEDNESDAY | 22H00

14

**JACAM MANRICKS
BAND**

**GARY VERSACE,
RAOUL BJORKENHEIM,
PHIL DONKIN, ROSS
PEDERSON**

GRANDE AUDITÓRIO DO CCVF
PREÇO 10,00 EUR | 7,50 EUR C/D

QUINTA THURSDAY | 22H00

15

**PROJETO TOAP/
GUIMARÃES JAZZ 2012
OJM COM MÚSICA
DE JOÃO PAULO ESTEVES
DA SILVA**

GRANDE AUDITÓRIO DO CCVF
PREÇO 10,00 EUR | 7,50 EUR C/D

SEXTA FRIDAY | 22H00

16

THE JAZZ PASSENGERS: RE-UNITED

GRANDE AUDITÓRIO DO CCVF

PREÇO 20,00 EUR | 17,50 EUR C/D

SÁBADO SATURDAY | 22H00

17

WDR BIG BAND COLOGNE PLAYS THE MUSIC OF RANDY BRECKER WITH RANDY BRECKER AND TONY LAKATOS, ARRANGED AND CONDUCTED BY MICHAEL ABENE

GRANDE AUDITÓRIO DO CCVF

PREÇO 20,00 EUR | 17,50 EUR C/D

ATIVIDADES PARALELAS

SEGUNDA 05 A SÁBADO 17

MONDAY 05 TO SATURDAY 17

ANIMAÇÕES MUSICAIS
VÁRIOS LOCAIS DA CIDADE

QUINTA 08 A SÁBADO 10 | 24H00

THURSDAY 08 TO SATURDAY 10

JAM SESSIONS

JACAM MANRICKS, GARY VERSACE, RAOUL
BJORKENHEIM, PHIL DONKIN, ROSS PEDERSON
CONVÍVIO - ASSOCIAÇÃO CULTURAL

DOMINGO 11 A QUARTA 14 | 22H30

SUNDAY 11 TO WEDNESDAY 14

JAM SESSIONS

SÃO MAMEDE CAE

DIAS 12, 13, 15 E 16 | 14H30 – 17H30

DAYS 12, 13, 15 AND 16

OFICINAS DE JAZZ

JACAM MANRICKS, GARY VERSACE, RAOUL
BJORKENHEIM, PHIL DONKIN, ROSS PEDERSON
CENTRO CULTURAL VILA FLOR
INSCRIÇÃO GRATUITA (SUJEITA AO PAGAMENTO
DE UMA CAUÇÃO NO VALOR DE 25,00 EUR)

QUINTA 15 THURSDAY 15

**LANÇAMENTO DO CD “GUIMARÃES JAZZ/
TOAP COLETIVO VOL.VI”**

NO FINAL DO CONCERTO DO PROJETO TOAP/
GUIMARÃES JAZZ 2012
GRANDE AUDITÓRIO DO CCVF

QUINTA 15 A SÁBADO 17 | 24H00

THURSDAY 15 TO SATURDAY 17

JAM SESSIONS

JACAM MANRICKS, GARY VERSACE, RAOUL
BJORKENHEIM, PHIL DONKIN, ROSS PEDERSON
CAFÉ CONCERTO DO CCVF
PREÇO 2,50 EUR

Assinatura Guimarães Jazz 2012

90,00 EUR (acesso a todos os concertos)

Preços com Desconto (C/D)

Cartão Municipal de Idoso, Reformados e Maiores de
65 anos; Cartão Municipal das Pessoas com Deficiência;
Deficientes e Acompanhante; Cartão Jovem Municipal;
Cartão Jovem, Menores de 30 anos e Estudantes; Sócios
do Convívio - Associação Cultural; Cartão CCVF e Cartão
Quadrilátero Cultural _desconto 50%

Venda de Bilhetes

Bilheteira do Centro Cultural Vila Flor ; Lojas Fnac;
Entidades Aderentes da Bilheteira Online;
Site www.ccvf.pt



QUINTA-FEIRA 08 22H00

HERBIE HANCOCK —PLUGGED IN.

**A NIGHT OF SOLO
EXPLORATIONS**

HERBIE HANCOCK PIANO

HERBIE HANCOCK (N. 1940, CHICAGO, EUA) OSTENTA, ATUALMENTE, O ESTATUTO DE SER UM DOS MAIS INFLUENTES E, SIMULTANEAMENTE, MAIS CONTROVERSOS MÚSICOS DE JAZZ VIVOS.

 seu percurso artístico, trilhado através de territórios musicais diversificados (jazz, funk, R&B, com incursões esporádicas na pop) manifesta, por um lado, um inconformismo e uma vontade de exploração incontestáveis, embora, por outro lado, essa sua dimensão camaleônica tenha servido para que fosse, por vezes, acusado de ceder ao *mainstream* e a uma visão conservadora e sensacionalista da sua música.

É, no entanto, consensual, até entre os seus críticos, que estamos perante um pianista e compositor superlativo cuja obra marca, de forma incontornável, a história do jazz, detentor de uma linguagem pessoal inovadora, que abriu o caminho para o jazz de fusão e que se define pela confluência de estilos em constante mutação e personificação.

Influenciado pela música de Bill Evans e de Oscar Peterson, Hancock começou a sua carreira na formação liderada pelo trompetista Donald Byrd, tendo conseguido, ao fim de apenas dois anos, um contrato como artista solo com a Blue Note, editora na qual gravou, em 1963, o seu primeiro álbum, *Takin' Off*. Nesse mesmo ano inicia uma colaboração com Miles Davis, que irá durar até 1968 e mudar decisivamente não só a sua vida como a própria evolução do jazz. Com Miles, Hancock irá gravar discos lendários como *In a silent way* e *Bitches Brew*, usando nestes o piano elétrico e iniciando aqui a sua exploração, com um instrumento menos convencional no jazz, de uma linguagem mais próxima do funk e do R&B que iria prosseguir ao longo da sua carreira. Neste mesmo período, Hancock assina também a solo álbuns seminais da sua discografia (*Maiden Voyage* e *Speak like a child*) e compõe a banda-sonora do filme *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni, a primeira das suas inúmeras incursões pelo cinema que viriam a seguir.

Após o fim da sua relação com Miles Davis, Herbie Hancock funda a banda The Headhunters, com quem edita, em 1973, o álbum homónimo que se iria tornar no primeiro álbum de jazz da história a conseguir tornar-se disco de platina. Por esta altura, o pianista é já uma estrela planetária vencedora de inúmeros prémios (entre os quais diversos Grammys) e uma figura tutelar nos circuitos da pop e da música eletrónica e de dança. As décadas seguintes iriam confirmar este estatuto e uma viragem acentuada para o circuito musical mais *mainstream*, gravando com figuras da música popular como Sting, Paul Simon e Stevie Wonder, ao mesmo tempo, no entanto, que mantém colaborações no jazz com músicos como Chick Corea, Wynton Marsalis e Wayne Shorter (com quem ensaia tentativas de reaproximação ao pós-bop), e, por outro lado, Bill Laswell (que lhe proporciona uma abordagem mais experimental e influenciada pelo hip-hop), provando a sua versatilidade musical. Nos últimos anos, o seu trabalho mais aclamado, distinguido com um Grammy pelo Melhor Álbum do Ano, terá sido aquele em que presta tributo e interpreta composições de Joni Mitchell (*River: the Joni Letters*), ao lado de nomes como Dave Holland, Wayne Shorter e Leonard Cohen.

Nesta edição do Guimarães Jazz, o público terá a oportunidade, rara, de ver atuar Herbie Hancock a solo em piano clássico, o que é o mesmo que dizer que estamos perante a possibilidade de assistir, após uma longa carreira de constantes inflexões e digressões pelos mais diversos territórios musicais contemporâneos, a um dos nomes mais importantes da música do século XX regressando aos fundamentos mais básicos, pessoais e íntimos da sua obra.

HERBIE HANCOCK (B. 1940, CHICAGO, USA) CURRENTLY ENJOYS THE STATUS OF BEING ONE OF THE MOST INFLUENTIAL, AND AT THE SAME TIME, ONE OF THE MOST CONTROVERSIAL JAZZ MUSICIANS LIVING TODAY.

His artistic career has led him along paths which travel a wide range of musical expressions (jazz, funk, R&B and sporadic incur-

sions into pop), displaying on the one hand his predilection for non-conformism and his undisputable urge to explore; however, this penchant for being a chameleon, for its part, has served to attract comments, accusing him of pandering to the mainstream and having a conservative and sensationalist vision of his own music.

It is nevertheless the consensus, even among critics, that Herbie Hancock is indeed an extraordinary pianist and composer whose works

have left an indelible mark on the history of jazz and who is gifted with a personal and innovative language that has opened the way for fusion jazz and which is defined by the confluence of styles that are in perpetual change and adaptation to the person.

Influenced by the music of Bill Evans and Oscar Peterson, Hancock began his career in the group led by trumpeter Donald Byrd, and after only two years was awarded a contract as solo artist with Blue Note, the recording studio with which he produced his first album, *Takin' Off*, in 1963. It was in this same year that he began his collaborations with Miles Davis, ones which would last until 1968 and which would decisively change not only his life but also the very evolution of jazz. With Miles Davis, Hancock went on to produce such legendary recordings as *In a Silent Way* and *Bitches' Brew* – in which he used the electric piano in an original first performance on a less conventional jazz instrument, where the language was closer to funk and R&B and which he would pursue for the rest of his career. During this same period, Hancock also produced seminal albums as a solo artist, such as *Maiden Voyage* and *Speak like a child* and composed the soundtrack to the Michelangelo Antonioni film *Blow Up*, the first of one of his many journeys to come into the world of cinema.

Following his time performing with Miles Davis, Herbie Hancock went on to found the band, The Headhunters, with whom he produced an album of the same name in 1973 and

which has the distinction of being the first jazz album in history to go platinum. By this time, Hancock had become an international star winning countless awards (among them several Grammys) and a prominent figure on the pop, electronic music and dance circuits. The following decades would provide further evidence of his success, with his musical versatility seen in his turning toward more mainstream collaborations with the notable likes of such popular musicians of the day as Sting, Paul Simon and Stevie Wonder, yet without leaving behind his jazz roots as seen in his work with Chick Corea, Wynton Marsalis and Wayne Shorter (with whom he tried to get closer to post-bop) as well as Bill Laswell (who opened up a more experimental approach influenced by hip-hop). More recently, his most acclaimed work has been the Grammy for Best Album of the Year, in which he pays tribute to the songs of Joni Mitchell in *River: the Joni Letters*, alongside the likes of such greats as Dave Holland, Wayne Shorter and Leonard Cohen.

This season at Guimarães Jazz, audiences will have the rare opportunity to enjoy Herbie Hancock in a solo classical piano performance, which is to say that we have the chance to witness one of the most important names in the history of 20th century music return to the primary, personal and most intimate fundamentals of his craft, after many long years of a successful career path with twists and digressions through some of the most diverse territory imaginable in contemporary music.

SEXTA-FEIRA 09 22H00

BILL FRISELL/ BILL MORRISON: THE GREAT FLOOD

**FILM BY BILL MORRISON,
MUSIC BY BILL FRISELL**

BILL FRISELL GUITARRA ELÉTRICA
RON MILES TROMPETE
TONY SCHERR CONTRABAIXO
KENNY WOLLESEN BATERIA





O GUITARRISTA E COMPOSITOR BILL FRISSELL (N. 1951, BALTIMORE, EUA) É O TESTEMUNHO VIVO DE COMO GÊNEROS E LINGUAGENS MUSICAIS MUITO DIFERENTES PODEM SER REVISITADOS CRIATIVAMENTE E SEREM INTERSETADOS MUTUAMENTE MATERIALIZANDO-SE SOB A FORMA DE UMA MÚSICA QUE MEDITA SOBRE SI PRÓPRIA E SOBRE AS SUAS REFERÊNCIAS E MEMÓRIAS CONSEGUINDO, PELO OUTRO LADO, MANTER INTACTAS AS EMOÇÕES CRIATIVAS MAIS PRIMORDIAIS QUE ESTÃO NO SEU INÍCIO.

Nas composições de Frisell, bem como na sua abordagem pessoal à guitarra elétrica, encontramos reminiscências do jazz, do folk dos blues, do rock n' roll e da música de tradição americana, cruzados num ponto comum da improvisação e do pensamento em torno dos princípios essenciais da música e pontuados por um espírito de diálogo que se encontra patente na longa lista de colaborações mantidas ao longo da sua carreira, que inclui nomes cruciais do jazz como Paul Motian, Jan Garbarek, Ron Carter, e Joe Lovano, passando por outros músicos mais heterodoxos ou oriundos de outros territórios musicais como John Zorn, David Sylvian, Brian Eno e Elvis Costello.

Depois de um período de estudos na Universidade de Northern Colorado e no Berklee College of Music em Boston, Bill Frisell inicia a sua carreira enquanto músico e compositor na Europa, onde permanece durante um ano. O regresso aos EUA leva-o até Nova Iorque, cidade onde viverá durante 10 anos. Nesta altura, Frisell é recrutado, em 1982, pela editora ECM para participar na gravação de *Psalm*, do trio liderado por Paul Motian, uma colaboração que se manterá praticamente até à morte de Motian, em 2011. Um ano depois, o guitarrista começará a sua prolífica carreira a solo e, em 1984, edita *Rambler*, um álbum que é considerado, ainda hoje, a sua obra-prima. Na ECM, Frisell irá colaborar em diversos projetos e com inúmeros músicos de renome, nomeadamente Jan Garbarek, com quem gravou o disco *Paths, prints*. Os seus anos em Nova Iorque irão também ser marcados pela relação de trabalho intensiva com John Zorn, tocando em muitos dos seus discos a solo (como *The big Gundown* e *Spillane*) e participando também na banda avant-garde Naked City. É também nesta altura que se forma o The Bill Frisell Band (com Hank Roberts, Kermit Driscoll e Joey Baron), grupo com o qual irá gravar vários dos seus discos, com composições do próprio Frisell e revisitando também o repertório de outros músicos, com uma incidência particular na tradição da música americana (como é o caso do magnífico *Have a little faith*, no qual se interpretam temas de Aaron Copland, Bob Dylan, Charles Ives, entre outros). A década seguinte prosseguirá com a edição regular de trabalhos em nome próprio, entre os quais devemos destacar o álbum *Quartet* (numa formação com Ron Miles, Eyvind Kang e Curtis Fowlkes) e o muito influenciado pela folk e country americana *Nashville*. Já nos anos 2000, Frisell irá, para além da sua carreira a solo, fundar dois grupos em colaboração com alguns dos nomes maiores da história de

jazz: primeiro com Dave Holland e Elvin Jones e, depois, num trio em que se junta a Ron Carter e Paul Motian.

Nesta edição do Guimarães Jazz ecoará, neste concerto de Bill Frisell, a memória da já distante edição de 1995 deste festival, na qual o guitarrista americano tocou acompanhando a projeção de três filmes mudos de Buster Keaton, para os quais compôs uma banda sonora que iria resultar na edição do álbum *Go West*. Desta vez, o que propomos é a apresentação do projeto de colaboração ente Frisell e o artista Bill Morrison, intitulada *The Great Flood*, na qual o músico irá interpretar a suite que criou para música e a montagem visual que Morrison criou a partir das imagens de arquivo da grande cheia do Mississippi de 1927, uma tragédia que moldou e reconfigurou a cultura e o imaginário coletivo da América. Ao lado de Bill Frisell estarão Ron Miles no trompete, Tony Scherr no contrabaixo e Kenny Wollesen na bateria.

GUITARIST AND COMPOSER BILL FRISELL (B. 1951, BALTIMORE, USA) IS LIVING TESTAMENT TO HOW VERY DIFFERENT MUSICAL LANGUAGES AND GENRES CAN BE REVISITED CREATIVELY AND MUTUALLY INTERSECTED, MATERIALIZING IN A FORM OF MUSIC THAT MEDITATES ON ITSELF AND ON ITS REFERENCES AND MEMORIES, THUS KEEPING INTACT THE MOST PRIMORDIAL CREATIVE EMOTIONS WHICH SPROUT UP AT THE BEGINNING.

In Frisell's compositions, as well as in his personal approach to the electric guitar, we encounter reminiscences of jazz, folk, blues, rock and roll and traditional American song, all crisscrossing at a common point of

improvisation and thought surrounded in the essential principles of music and punctuated by the spirit of dialogue which is present in the long list of collaboration Frisell has sustained throughout his career; one which includes the foremost names in jazz such as Paul Motian, Jan Garbarek, Ron Carter and Joe Lovano, and moves on to more unorthodox or trailblazing names such as John Zorn, David Sylvian, Brian Eno and Elvis Costello. Following a period of study at the University of Northern Colorado and at the Berklee College of Music in Boston, Bill Frisell began his career as a musician and composer in Europe, where he stayed for one year. His return to the U.S. took him to New York, the city where he would live for the next 10 years. At this time, Frisell was invited in 1982 by the recording studio ECM to participate in the recording of *Psalm* in the trio led by Paul

Motian, initiating a lifelong collaboration which would only end shortly before Motian's death in 2011. A year later, the guitarist Frisell began his prolific solo career and in 1984 he produced *Rambler*, an album which is still considered today to be his masterwork. At ECM, Frisell collaborated in a wide range of projects with countless musicians of renown, namely Jan Garbarek, with whom he recorded *Paths, Prints*. His years in New York would come to be marked by the intense work relationship he enjoyed with John Zorn, who played on many of his solo records, such as *The Big Gundown* and *Spillane*, and who also participated in the avant-garde band, Naked City. It was also at this time that The Bill Frisell Band was formed (with Hank Roberts, Kermit Driscoll and Joey Baron), a group with which he would go on to make several records with Frisell's own compositions as well as revisiting the repertory of other musicians, particularly in the area of American music, as in the case of the magnificent *Have a Little Faith*, in which he performs themes by Aaron Copland, Bob Dylan and Charles Ives, among others. The following decade saw the release of regular recordings under Frisell's own name, among which we should note the album *Quartet*, (which brought together Ron Miles, Eyvind Kang and Curtis Fowlkes), as well as *Nashville*, which was quite influenced by American country and folk music. In the decade of 2000, Frisell, in addition to his solo work, would go on to found two groups and collaborate with some of the major names in jazz history: the first featured Dave Holland and Elvin Jones and the latter was a trio bringing together Ron Carter and Paul Motian.

The Bill Frisell concert at this year's Guimarães Jazz will echo something of the already-distant memory of the 1995 festival in which this talented American guitarist accompanied the showing of three silent Buster Keaton films for which he wrote the soundtrack and that would later result in the recording of the album *Go West*. This time what we have on offer is the performance of the brainchild of Frisell and the artist Bill Morrison, entitled *The Great Flood*, in which the musician will perform his original suite of music to accompany the video projection created by Morrison, who has taken archival images from the Great Mississippi flood of 1927, a tragedy of such proportions that it reshaped and reconfigured the culture and collective imagination of America. Performing with Frisell will be Ron Miles on the trumpet, Tony Scherr on the bass and Kenny Wollesen on percussion.

SÁBADO 10 22H00

DAVE DOUGLAS & JOE LOVANO QUINTET: SOUND PRINTS

**FEATURING LAWRENCE FIELDS,
LINDA OH, JOEY BARON**

JOE LOVANO SAXOFONES
DAVE DOUGLAS TROMPETE
LAWRENCE FIELDS PIANO
LINDA OH CONTRABAIXO
JOEY BARON BATERIA



SOUND PRINTS REÚNE, COMO LÍDERES DE UM QUINTETO, DOIS DOS MAIS EXTRAORDINÁRIOS E INFLUENTES MÚSICOS DE JAZZ DA ATUALIDADE: O SAXOFONISTA JOE LOVANO E O TROMPETISTA DAVE DOUGLAS, ACOMPANHADOS DA CONTRABAIXISTA LINDA OH, DO PIANISTA LAWRENCE FIELDS E DO BATERISTA JOEY BARON. ESTE PROJETO É, EM PARTE, UM GESTO DE HOMENAGEM A WAYNE SHORTER (O SEU NOME É UMA ALUSÃO AO TEMA DE SHORTER *FOOTPRINTS* E NELE SÃO INTERPRETADAS DIVERSAS COMPOSIÇÕES DA AUTORIA DO LENDÁRIO SAXOFONISTA) E FOI CRIADO EM 2008 APÓS DE UMA COLABORAÇÃO INTENSA ENTRE LOVANO E DOUGLAS NO CONTEXTO DO SAN FRANCISCO JAZZ COLLECTIVE, O QUAL FORAM CONVIDADOS A DIRIGIR.

Joe Lovano (n. 1952, Cleveland, EUA), filho de um respeitado jazzman de Cleveland e hoje ele próprio uma das figuras maiores do jazz contemporâneo, iniciou a sua carreira como músico com os organistas Lonnie Smith e Jack McDuff, com quem gravou o seu primeiro álbum, e tocando durante três anos com a Woody Herman Thundering Herd. Em 1979, o saxofonista vai viver para Nova Iorque, onde se junta à orquestra de Mel Lewis. Nesta fase, colabora com outros músicos de jazz como Elvin Jones, John Scofield, Carla Bley e Charlie Haden, e integra o grupo de Paul Motian, um baterista com quem irá gravar uma parte do seu trabalho musical mais impressionante. Desde essa altura, Lovano irá editar diversos álbuns em nome próprio pela incontornável Blue Note, entre os quais *Quartets: Live at the Village Vanguard*, nomeado pela revista Downbeat álbum do ano de 1996. Mais recentemente, devemos destacar a sua participação na banda Saxophone Summit, ao lado de Dave Liebman e Michael Brecker (e, após a morte deste, de Ravi Coltrane), um projeto que já marcou presença no Guimarães Jazz. A sua linguagem musical é descrita como um sincretismo de diversos elementos estilísticos do jazz num som distintivo e sofisticado que estabelece um ponto de contacto inventivo e inovador entre as abordagens mais free e as formas mais canónicas de improvisação.

Dave Douglas (n. 1963, Nova Iorque) é um dos mais prolíficos e originais trompetistas da sua geração. Depois de uma primeira experiência musical com Horace Silver, com quem andou em digressão, Douglas começa a gravar a um ritmo impressionante, liderando formações (como o String Group, ao lado de Erik Friedlander, Mark Dresser, Mark Feldman e Michael Sarin) ou em colaboração com outros músicos (como o Tiny Bell Trio, com Jim Black e Brad Shepik). Em 1993 edita o álbum *Parallel Worlds*, um dos seus trabalhos mais significativos, no qual interpreta, para além de peças suas, composições de Webern, Kurt Weil e Stravinsky. Ao longo dos anos 90, este trompetista irá integrar também a banda Masada, de John Zorn, e colaborar com nomes como Anthony Braxton, Anthony Coleman e Don Byron. Já nos anos 2000, Douglas funda os grupos Dave Douglas & Nomad e o seu New Quintet (que inclui Uri Caine na sua formação) e continua a explorar as múltiplas possibilidades da sua música, trabalhando também em universos paralelos à música (dança, cinema, poesia sonora), sendo esta uma dimensão do seu trabalho da qual é exemplo o trabalho de proximidade artística que desenvolveu com a

companhia de dança de Trisha Brown. A música deste trompetista revela uma profunda influência da composição clássica, da música tradicional judaica e da Europa Central, transformadas por uma abordagem radicalmente experimental e sincrética, traduzidas numa linguagem ao mesmo tempo pessoal e universal.

Neste concerto, Joe Lovano e Dave Douglas serão acompanhados por três músicos de exceção (os já mencionados e excepcionais instrumentistas Linda Oh, Lawrence Fields e Joey Baron) e dele poder-se-á esperar uma música formalmente exuberante e em constante procura dos pontos de interseção e confluência que definem o jazz mais contemporâneo.

THE MERE MENTION OF THE NAMES OF THE TWO LEADERS OF THE GROUP SOUND PRINTS IS EXCEPTIONAL IN ITSELF AS IT BRINGS TOGETHER TWO OF THE MOST EXTRAORDINARY AND INFLUENTIAL JAZZ MUSICIANS OF THE PRESENT DAY: SAXOPHONIST JOE LOVANO AND TRUMPETER DAVE DOUGLAS, HERE PERFORMING WITH BASS PLAYER LINDA OH, PIANIST LAWRENCE FIELDS AND PERCUSSIONIST JOEY BARON. THIS GROUP COMES TOGETHER IN A SORT OF TRIBUTE TO WAYNE SHORTER – ITS NAME IS AN ALLUSION TO THE SHORTER SONG FOOTPRINTS AND THEY PERFORM A SELECTION OF SONGS WRITTEN BY THE LEGENDARY SAXOPHONIST – AND IT WAS FORMED IN 2008 FOLLOWING LOVANO AND DOUGLAS' INTENSE COLLABORATION AT THE SAN FRANCISCO JAZZ COLLECTIVE, WHERE THEY WERE BOTH INVITED TO DIRECT.

Joe Lovano (b. 1952, Cleveland, USA) is the son of a famous Cleveland jazzman and today has become one of the major figures in contemporary jazz, having begun his career as a musician with organists Lonnie Smith and Jack McDuff with whom he recorded his first album before going off to perform with the Woody Herman Thundering Herd for three years. In 1979, the saxophonist went to live in New York where he joined the Mel Lewis Orchestra. At this point he collaborated with other jazz musicians such as Elvin Jones, John Scofield, Carla Bley and Charlie Haden and became part of a group with Paul Motian, a drummer with whom he would go on to record some of his most impressive musical work. Since then, Lovano has recorded several albums under his own name for the incomparable Blue Note studio, among which are *Quartets: Live at the Village Vanguard*, nominated by *Downbeat* magazine as Album of the Year in 1996. More recently, of note is Lovano's participation in the band Saxophone Summit, with Dave Liebman and Michael Brecker (and after the death of the latter, with Ravi Coltrane), a group which has already appeared at Gui-

marães Jazz. His musical language is described as the blending of various stylistic jazz elements in a distinctive and sophisticated sound which establishes an inventive and innovative point of contact among the freer approaches and the more canon-based forms of improvisation.

Dave Douglas (b. 1963, New York) is one of the most prolific and original trumpet players of his generation. After his first professional musical experience touring with Horace Silver, Douglas began to record at an impressive pace, stepping up as leader in groups, such as the String Group with Erik Friedlander, Mark Dresser, Mark Feldman and Michael Sarin, or performing in collaboration with other musicians such as the Tiny Bell Trio, with Jim Black and Brad Shepik. In 1993, he recorded the album *Parallel Worlds*, one of his most significant works, in which he performs the compositions of Webern, Kurt Weill and Stravinsky in addition to his own works. Throughout the 1990s, Douglas would go on to play trumpet with John Zorn's band Masada, and play with the likes of Anthony Braxton, Anthony Coleman and Don Byron. Following the turn of the 21st century, Douglas would go on to found the groups Dave Douglas & Nomad and his New Quintet (which included Uri Caine and his group) and would continue to explore the various facets of his musical range, delving into the parallel worlds of music – those of dance, music and sound poetry – with these areas being ones explored artistically in work with the Trisha Brown dance company. In Douglas' music one can readily see the influence of classical trumpet composition and the traditional music of Jewish and Central European origins, which translate into a language which is simultaneously personal and universal.

In this concert, Joe Lovano and Dave Douglas are joined by three exceptional musicians – the aforementioned Linda Oh, Lawrence Fields and Joey Baron. From this group we can only expect the most formally exuberant music, one which is in constant search of the points of intersection and confluence which define the most contemporary expression of jazz today.

DOMINGO 11 17H00

BIG BAND E ENSEMBLE DE CORDAS DA ESMAE

**DIRIGIDOS POR
JACAM MANRICKS**

**A EDIÇÃO DESTA ANO DO
GUIMARÃES JAZZ PROPÕE,
PARA O PROJETO DE BIG BANDS
PORTUGUESAS DIRIGIDAS POR
MÚSICOS INTERNACIONAIS, UMA
NOVA CONFIGURAÇÃO QUE, NÃO
EFETUANDO UMA RUTURA TOTAL
COM O MODELO ANTERIOR,
NÃO DEIXA DE APRESENTAR
MODULAÇÕES E VARIAÇÕES QUE
INDICIAM UMA NECESSIDADE DE
REQUESTIONAMENTO CONSTANTE
E EFETIVO DO FESTIVAL.**

Mantendo-se a proposta de residência em trabalho de colaboração entre os alunos da ESMAE e o compositor que os dirigirá, numa semana intensiva de ensaios que proporciona a músicos muito jovens uma experiência de contacto com um universo profissional de elevada exigência, este projeto permite dar sequência a uma vertente mais vincadamente pedagógica que o Guimarães Jazz desde há muitos anos assume como prioritária e fundamental para a sua consolidação. A mudança introduzida prende-se com a necessidade de apresentar soluções musicais que se posicionem numa paisagem musical de confluências, cujos limites e horizontes estejam

para além do jazz, encarando esta possibilidade como uma das estratégias possíveis de reafirmação da absoluta contemporaneidade do jazz no contexto da música atual. Nesse sentido, convidamos Jacam Manricks, que compôs já antes para orquestra sinfónica e cujo percurso demonstra uma atenção e curiosidade particulares por sonoridades muito diversas, enveredando por territórios musicais que se interseitam e contaminam criativamente, a dirigir não apenas a big band mas também um ensemble de cordas da ESMAE que, direcionado para a interpretação do repertório clássico, encontrará, aqui, a oportunidade de confrontação com linguagens e abordagens artísticas exteriores ao seu universo.

WHAT AWAITS PORTUGUESE BIG BANDS (ONCE AGAIN DIRECTED BY GUEST INTERNATIONAL MUSICIANS) IN THIS YEAR'S EDITION OF GUIMARÃES JAZZ IS A NEW CONFIGURATION, ONE WHICH DOES NOT BREAK WITH THE MODEL SEEN IN PREVIOUS YEARS BUT ONE WHICH EMBRACES A REMODELING AND CHANGE THAT RESPOND TO THE NEED FOR THE CONTINUAL SOUL-SEARCHING WHICH THE FESTIVAL AFFORDS.

Holding onto the tradition of an Artist-in-Residence Composer/Director who works intimately for one week with the ESMAE students he will conduct, this program, which exposes young budding musicians to valuable experience from the highly demanding professional musical world, is one which Guimarães Jazz holds dear, since over the years it has been acclaimed for its pedagogical value and widely supported. This year's change has to do with the need to present musical solutions that are addressed on a musical landscape of confluences, whose limits and horizons are found beyond jazz and which

envisage this opportunity as being one of the possible strategies to reaffirm the absolute contemporary appeal and value of jazz within the current musical context. Thus, we have invited Jacam Manricks, who has already composed for symphonic orchestra and whose career demonstrates keen attention and curiosity for a wide range of sounds which traverse various musical territories and intersect and blend creatively; he will direct not only the ESMAE Big Band but also the String Ensemble in performances from a more classical repertory and will enjoy the opportunity to deal with artistic languages and approaches which lie outside the ordinary sphere.



DOMINGO 11 22H00

LUCIAN BAN ENESCO RE-IMAGINED

MAT MANERI VIOLA
TONY MALABY SAXOFONE TENOR E SOPRANO
RALPH ALESSI TROMPETE
LUCIAN BAN PIANO E ARRANJOS
MARK HELIAS CONTRABAIXO
GERALD CLEAVER BATERIA
BADAL ROY TABLAS, VOZ E PERCUSSÕES
ALBRECHT MAURER VIOLINO

Concerto em parceria
com o Instituto Cultural
Romeno em Lisboa



ENESCO RE-IMAGINED É UMA HOMENAGEM DO PIANISTA DE JAZZ LUCIAN BAN À VIDA E OBRA DO VIOLINISTA, COMPOSITOR E PEDAGOGO ROMENO GEORGE ENESCU (1881-1955), NO QUAL AS COMPOSIÇÕES DESTE ÚLTIMO, O RESULTADO DE UM EVOCATIVO ENCONTRO ENTRE AS FORMAS COMPOSICIONAIS DA MÚSICA CLÁSSICA, O FOLCLORE ROMENO E OUTROS IDIOMAS SONOROS ORIGINÁRIOS DE LATITUDES NÃO EUROPEIAS, SÃO REORQUESTRADAS DE FORMA A SEREM INTERPRETADAS POR UM ENSEMBLE DE JAZZ, ONDE SE INCLUEM MÚSICOS DE ENVERGADURA EXCECIONAL.

Deste projeto resultou a gravação de um álbum, em 2010, pela editora Sunnyside Records, onde a música de Enescu é subtilmente recriada através de uma linguagem vincadamente jazzística, mantendo ao mesmo tempo as suas qualidades intactas e realçando a absoluta contemporaneidade desta obra.

O principal impulsionador de *Enesco Re-Imagined* é o pianista romeno Lucian Ban (n. 1969, Cluj), embora no disco alguns dos arranjos sejam da autoria do contrabaixista John Hébert, que não estará, no entanto, presente neste concerto no Guimarães Jazz. Ban iniciou o seu percurso ainda na Roménia, com o grupo Jazz Unit, mudando-se, no entanto, para Nova Iorque em 1999, cidade onde estudou Jazz e Música Contemporânea na New School University e onde prosseguirá a sua carreira. Editou pouco tempo depois o álbum *Somethin' Holy*, em dueto com o saxofonista Alex Harding, e logo a seguir o muito aclamado pela crítica de jazz *Premonition* (2003), liderando um quinteto. Do seu trabalho posterior devemos destacar o Lumination Ensemble (coliderado pelo já mencionado Alex Harding) e as profícuas colaborações com músicos como Barry Altschul, Curtis Fowlkes, Bob Stewart e Reggie Nicholson, entre outros. Lucian Ban foi nomeado por duas vezes para o prémio de “Melhor Músico Europeu de Jazz” atribuído pela Fundação Hans Koller Foundation e pelo Governo Austríaco.

Deste concerto podemos esperar a demonstração de que o jazz é, hoje, uma linguagem capaz de nos proporcionar uma revisitação e celebração criativa da tradição da música europeia do século XX, atualizando-a e relendo-a à luz dos princípios da gramática composicional jazzística. A escolha da obra de George Enescu por parte de Lucian Ban é particularmente acutilante, no sentido em que a sua reinterpretação torna perceptível a ambição que se pressente no compositor de se libertar da rigidez estilística e formal vigentes nas primeiras décadas do século XX, transportando a sua música para um plano de transcendência, universalidade e intemporalidade raro na sua época.

Em palco ao lado de Ban estarão músicos de superlativa qualidade, alguns dos quais já presentes em edições passadas do Guimarães Jazz (como o saxofonista Tony Malaby e o trompetista Ralph Alessi), entre eles o contrabaixista de renome Mark Helias que surgirá em substituição de John Hébert.

ENESCO RE-IMAGINED IS JAZZ PIANIST LUCIAN BAN PAYING HOMAGE TO THE LIFE AND WORK OF ROMANIAN VIOLINIST, COMPOSER AND TEACHER GEORGE ENESCU (1881-1955) IN WHICH THE LATTER'S COMPOSITIONS – THE RESULT OF AN EVOCATIVE ENCOUNTER OF THE COMPOSITIONAL FORMS OF CLASSICAL MUSIC, ROMANIAN FOLKLORE AND OTHER SOUND-LANGUAGES COMING FROM NON-EUROPEAN ORIGINS – ARE RE-ORCHESTRATED TO BE PERFORMED BY A JAZZ ENSEMBLE, ONE WHICH WILL INCLUDE MUSICIANS OF EXCEPTIONAL BREADTH.

This project is the result of the recording of an album in 2010 at Sunnyside Records where Enesco's music is subtly recreated through a language that is tightly bound to jazz, yet keeping its original qualities intact and stressing the absolute contemporary feel of the work.

The main driving force behind *Enesco Re-Imagined* is the Romanian pianist Lucian Ban (b. 1969, Cluj), although some of the arrangements on the album are by bass player John Hébert, who will not be present at the Guimarães Jazz performance. Ban began his career in Romania with the group Jazz Unit and later moved to New York in 1999, a city where he studied Jazz and Contemporary Music at New School University, where continued his career. Shortly afterwards, he released the album *Somethin' Holy*, a duet with saxophonist Alex Harding, and then later the critically acclaimed jazz recording *Premonition* (2003), leading a quartet. Of his later work, of note is the Lumination Ensemble (co-led by the aforementioned Alex Harding), and fruitful

collaborations with musicians such as Barry Altschul, Curtis Fowlkes, Bob Stewart and Reggie Nicholson, among others. Lucian Ban was twice nominated for the "Best European Jazz Musician," awarded by the Hans Koller Foundation and the Austrian Government. This concert promises to demonstrate to audiences what jazz is today – a language able to provide us with the opportunity to revisit and creatively celebrate the European musical tradition of the 20th century, bringing it up-to-date and rereading it in the light of the principles of jazz compositional grammar. Lucian Ban's choice of the work of George Enesco is particularly poignant in that its reinterpretation sheds light on Enesco's ambition to free himself from the stylistic and formal rigidity of the first decades of the 20th century and to transport his music to a higher plane of transcendence, universality and timelessness that is rare for his era. Lucian Ban will be joined on stage by musicians of superlative quality, some of whom have already performed at past editions of Guimarães Jazz (such as saxophonist Tony Makaby and trumpet player Ralph Alessi), among whom we note renowned bass player Mark Helias who will sit in for John Hébert.





QUARTA-FEIRA 14 22H00

JACAM MANRICKS BAND

**GARY VERSACE, RAOUL
BJORKENHEIM, PHIL DONKIN,
ROSS PEDERSON**

JACAM MANRICKS SAXOFONE
GARY VERSACE PIANO
RAOUL BJORKENHEIM GUITARRA
PHIL DONKIN CONTRABAIXO
ROSS PEDERSON BATERIA

—
ESTA FORMAÇÃO INÉDITA, QUE REÚNE UM GRUPO IMPRESSIVO DE MÚSICOS EMERGENTES NA CENA JAZZÍSTICA NOVA-IORQUINA, FOI CRIADA PELO SAXOFONISTA JACAM MANRICKS, CORRESPONDENDO A UM CONVITE DO GUIMARÃES JAZZ, E ATUARÁ INTEGRADA NO PROGRAMA DO FESTIVAL SENDO, AO MESMO TEMPO, RESPONSÁVEL PELA CONDUÇÃO DAS JAM SESSIONS QUE IRÃO PREENCHER O SEU ESPAÇO MAIS INFORMAL E INTERATIVO.

Jacam Manricks é um saxofonista australiano, de ascendência portuguesa, e uma figura emergente da cena jazzística de Nova Iorque, cidade onde terminou, em 2007, um doutoramento na área da composição, interpretação e ensino de jazz. Editou, até à altura, quatro discos enquanto compositor, solista e líder de formação, entre os quais o celebrado *Trigonometry*, tocando ao lado de músicos de relevo como Alan Ferber, Tyshawn Sorey, Ben Monder e Matt Willson. Paralelamente à sua atividade como compositor e saxofonista, Manricks é também professor na New School of Jazz and Contemporary Music e dirige frequentemente masterclasses em diversas instituições e países.

Gary Versace é um músico versátil e multifacetado (toca piano, órgão e acordeão) da cena nova-iorquina, somando, ao longo da sua ainda relativamente curta carreira, colaborações com nomes incontornáveis do jazz como John Scofield, Lee Konitz, John Abercrombie e Maria Schneider. Do seu trabalho mais recente devemos destacar o projeto Outside In, que lidera, e o Refuge Trio, ao lado do vocalista Theo Bleckmann e do percussionista John Hollenbeck, que editou em 2009 na prestigiada editora Winter & Winter.

Raoul Bjorkenheim é um guitarrista com um percurso dividido entre o seu país de nascença (os EUA) e o país das suas raízes familiares (a Finlândia). Fortemente marcado pela passagem pelo grupo de Edward Vesala, um nome importante do free jazz finlandês, Bjorkenheim começa a destacar-se, nos anos 80, com o projeto Krakatau, com o qual edita pela influente ECM, abrindo assim o caminho para colaborações com músicos de vários espetros musicais, tais como Bill Laswell, Anthony Braxton, Mats Gustafson, Elliot Sharp e Lukas Ligeti. Este heterodoxo guitarrista é também conhecido pela sua colaboração em trio com William Parker e Hamid Drake, e pelo grupo Scorch Trio, com quem tem atuado e gravado intensamente.

Phil Donkin é um jovem contrabaixista britânico, a residir atualmente em Nova Iorque. Cumprido um período de estudos na Guildhall School of Music, em Londres, Donkin colaborou e atuou ao vivo com músicos como Kenny Wheeler, Julian Arguelles, Kurt Rosenwinkel, David Binney e Marc Copland, entre outros, sendo hoje um músico em ascensão no jazz americano.

Ross Pederson é um baterista muito jovem de Nova Iorque, que tem colaborado com músicos emergentes na cena jazz, tais como Christopher Crocco, Daniel Foose, Hajime Yoshida, Linda Oh e a vocalista Kelly Ash.

THIS ONE-OF-A-KIND GROUP, WHICH BRINGS TOGETHER AN IMPRESSIVE MIX OF UP-AND-COMING MUSICIANS ON THE NEW YORK JAZZ SCENE, WAS CREATED BY SAXOPHONE PLAYER JACAM MANRICKS, IN RESPONSE TO THE INVITATION MADE BY GUIMARÃES JAZZ. MANRICKS WILL PERFORM NOT ONLY ON THE FESTIVAL STAGE BUT WILL ALSO BE IN CHARGE OF LEADING THE JAM SESSIONS WHICH WILL OCCUPY THE SMALLER AND MORE INTIMATE FESTIVAL STAGE SETTING.

Jacam Manricks is a saxophonist hailing from Australia but with Portuguese roots, and an emerging figure in the jazz scene in New York, a city where he concluded his PhD in 2007 in the areas of composition, performance and jazz education. At that time he released four records as composer, soloist, and group leader, among which are the celebrated *Trigonometry*, playing alongside such notables as Alan Ferber, Tyshawn Sorey, Ben Monder and Matt Willson. In addition to his career as a composer and saxophonist, Manricks also teaches at the New School of Jazz and Contemporary Music, and frequently conducts master classes in a wide range of institutions and in various foreign countries. **Gary Versace** is a versatile and multi-faceted musician on the New York scene, (he plays piano, organ and accordion) and has in his relatively short career been fortunate enough to have collaborated with such outstanding musicians as John Scofield, Lee Konitz, John Abercrombie and Maria Schneider. Of his most recent work, we should highlight "Outside In," which he leads, and the Refuge Trio, in which he performs with vocalist Theo Bleckmann and percussionist John Hollenbeck,

and his recording in 2009 at the prestigious recording studio of Winter & Winter.

Raoul Bjorkenheim is a guitarist whose career path has him divided between the country where he was born, the United States, and the country where his family has roots, Finland. Deeply marked by the Edward Vasa-la group, a very important name in Finnish free jazz, Bjorkenheim began to make a name for himself in the 1980s with the Krakatua group, with whom he recorded with the influential ECM label, thus opening up the way for collaborations with musicians from various parts of the spectrum, such as Bill Laswell, Anthony Braxton, Mats Gustafson, Elliot Sharp, and Lukas Ligeti. This unusual guitarist is also known for his collaborations with William Parker and Hamid Drake, and for the group Scorch Trio, with whom he has performed and recorded intensely.

Phil Donkin is a young British bass player who currently resides in New York. After a period of studies at the Guildhall School of Music, in London, Donkin collaborated and performed live with musicians such as Kenny Wheeler, Julian Arguelles, Kurt Rosenwinkel, David Binney and Marc Copland, among others, and is seen as a musician on the rise in American jazz.

Ross Pederson is a very young drummer from New York, who has worked with up-and-coming musicians on the jazz scene such as Christopher Crocco, Daniel Foose, Hajime Yoshida, Linda Oh and the vocalist Kelly Ash.

QUINTA-FEIRA 15 22H00

PROJETO TOAP/ GUIMARÃES JAZZ 2012

**OJM COM MÚSICA DE JOÃO
PAULO ESTEVES DA SILVA**



JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA PIANO
CARLOS AZEVEDO E PEDRO GUEDES DIREÇÃO
JOSÉ LUIS REGO, JOÃO PEDRO BRANDÃO,
MÁRIO SANTOS, MANUEL MARQUES,
RUI TEIXEIRA SAXOFONES
GILENO SANTANA, ROGÉRIO RIBEIRO, SUSANA
SANTOS SILVA, JOSÉ SILVA TROMPETES
DANIEL DIAS, ÁLVARO PINTO, ANDREIA SANTOS,
GONÇALO DIAS TROMBONES
NUNO FERREIRA GUITARRA
NELSON CASCAIS CONTRABAIXO
ANDRÉ SOUSA MACHADO BATERIA

A SÉTIMA EDIÇÃO DO PROJETO DE COLABORAÇÃO ENTRE A EDITORA TOAP E O GUIMARÃES JAZZ PROPÕE, ESTE ANO, UM TRABALHO CONJUNTO ENTRE O MÚSICO JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA E A CADA VEZ MAIS PRESTIGIADA ORQUESTRA JAZZ DE MATOSINHOS, QUE IRÁ INTERPRETAR COMPOSIÇÕES DA AUTORIA DO MENCIONADO PIANISTA E COMPOSITOR.

Nesta edição do festival procedemos a uma redefinição dos contornos desta colaboração e, em vez do encontro entre jovens músicos de jazz nacionais e internacionais, optamos por centrar a atenção num corpo de trabalho musical e artístico, oferecendo a um músico português a possibilidade de ocupar um espaço raro em eventos de jazz com esta natureza. A importância deste projeto, assim como as razões que nos levaram a decidir por um novo formato, relevam da necessidade que sentimos existir de dar visibilidade ao trabalho árduo desta orquestra, que tem dado provas, ao longo do seu tempo de existência, de progressivas solidez e exigência, e, por outro lado, de dar a possibilidade a jovens músicos de trabalhar em proximidade com

compositores de relevo. Noutra perspetiva, não menos significativa, este momento proporciona o justo reconhecimento ao trabalho de um músico de extraordinário talento e influência como João Paulo Esteves da Silva, cujo percurso artístico faz também parte integrante, aliás, da história do Guimarães Jazz. Como habitualmente, o concerto será gravado e posteriormente editado em formato discográfico. O programa do concerto inclui temas da autoria de João Paulo Esteves da Silva, com arranjos de Carlos Azevedo (*Certeza e Bela senão sem*), Pedro Guedes (*Tristo, Fado Menor e Canção Açoriana*), uma canção tradicional sefardita harmonizada pelo pianista, com arranjo de Pedro Guedes (*Moche Salyo Misraim*), e um sétimo tema, *A Candeia*, escrito e orquestrado pelo próprio pianista.

João Paulo Esteves da Silva (n. 1961, Lisboa) é um pianista e compositor, reconhecido como um dos mais influentes músicos do panorama jazzístico português. Com um percurso académico que inclui a passagem pelo Conservatório Nacional e pelo Conservatório de Rueil-Malmaison, em Paris, João Paulo protagoniza a sua primeira aparição pública de relevo no grupo Quinto Crescente, com o qual tocou no mítico Festival de Jazz de Cascais, em 1979. É também nesse período que forma um trio com José Eduardo (contrabaixo) e José Martins (bateria), que participa em obras influentes da música popular portuguesa, como *Por este rio acima*, de Fausto e *Ser solidário*, de José Mário Branco, e que inicia também uma relação de trabalho intensa e duradoura com Sérgio Godinho. O regresso a Portugal, após oito anos a residir em França, é marcado pela fundação, com Mário Laginha, da orquestra de câmara Almas e Danças, pela atuação como solista da Orquestra do Norte e pelas inúmeras colaborações com músicos como Tomás Pimentel, Maria João, Pedro Burmester, Carlos Bica, Peter Epstein e Pedro Caldeira Cabral. Na última década, João Paulo Esteves da Silva tem intensificado o seu trabalho como compositor e líder de formação, do qual são exemplos os álbuns *Roda* (um solo de piano datado de 2001) e *Memórias de quem* (improvisação a solo, 2006), ao mesmo tempo que se dedica, em paralelo, a uma atividade importante como professor e pedagogo e mantém uma regularidade de colaborações artísticas com músicos importantes do panorama musical português, entre os quais Ricardo Rocha, Cristina Branco, Bruno Pedroso, Paulo Curado e Carlos Barreto.

THE SEVENTH EDITION OF THIS COLLABORATIVE PROJECT BETWEEN THE RECORDING LABEL TOAP AND GUIMARÃES JAZZ THIS YEAR PROPOSES A COMBINED WORK WHICH SEES THE MUSICIAN JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA TAKING TO THE STAGE WITH THE INCREASINGLY ACCLAIMED MATOSINHOS JAZZ ORCHESTRA, WHICH WILL PERFORM THE PIECES BY THE PIANIST AND COMPOSER, ESTEVES DA SILVA.

This year, the Festival strives to redefine the contours of this collaboration, and instead of bringing together young Portuguese and foreign jazz musicians, we have opted for centering attention on a body of musical and artistic work, offering a Portuguese musician the chance to step into a rare jazz event such as this. The importance of this project, as well as the reasons which have led us to decide on this new format, reveal the need that we feel exists to cast brighter light on the hard work that this orchestra puts in – which is indeed in evidence since its earliest days of existence as we note the group's increasing substance and challenges overcome – and to enable these young musicians to work closely with prominent composers. From another perspective, none the less significant, this moment allows us to legitimately recognize the work of an extraordinarily talented and influential musician of the likes of João Paulo Esteves da Silva, whose artistic career, by the way, is an integral part of the history of Guimarães Jazz. As is usual, the concert will be recorded and later released.

João Paulo Esteves da Silva (b. 1961, Lisbon) is a pianist and composer, recognized as one of the most influential artists on the Portuguese jazz scene today. With an educational background which includes study at the National Conservatory and the Conservatory Rueil-Malmaison in Paris, João Paulo participated in his first important public appearance in the group Quinto Crescente, with whom he played at the mythical Cascais Jazz Festival in 1979. It was also at this time that he formed a trio with José Eduardo (bass) and José Martins (percussion), that he participated in influential works of Portuguese popular music such as *Por este rio acima* by Fausto and *Ser solidário* by José Mário Branco, and that he began an intense and long-lasting work relationship with Sérgio Godinho. Returning to live in Portugal after eight years in France, Esteves da Silva devoted himself to a chamber orchestra he founded with Mário Laginha, called *Almas e Danças*, as well as performing as soloist with the Orquestra do Norte and countless other collaborative efforts with musicians such as Tomás Pimentel, Maria João, Pedro Burmester, Carlos Bica, Peter Epstein and Pedro Caldeira Cabral. In the last decade, João Paulo Esteves da Silva has intensified his work as composer and group leader, of which we cite examples such as the albums *Roda* (a piano solo dating back to 2001) and *Memórias de quem* (solo improvisation, 2006), at the same time he devoted himself to the important role of teacher, maintaining regular artistic collaborations with prominent figures on the Portuguese national music scene, such as Ricardo Rocha, Cristina Branco, Bruno Pedrosa, Paulo Curado and Carlos Barreto.

SEXTA-FEIRA 16 22H00

THE JAZZ PASSENGERS

RE-UNITED

ROY NATHANSON SAXOFONE
CURTIS FOWLKES TROMBONE
BILL WARE VIBRAFONE
SAM BARDFELD VIOLINO
BRAD JONES CONTRABAIXO
E.J. RODRIGUEZ BATERIA E PERCUSSÃO

FUNDADOS EM 1987 PELO SAXOFONISTA ROY NATHANSON E PELO TROMBONISTA CURTIS FOWLKES, OS THE JAZZ PASSENGERS SÃO UMA BANDA SEMINAL DO JAZZ DE TENDÊNCIA MAIS VANGUARDISTA DA CENA MUSICAL DE NOVA IORQUE DOS ANOS 80 E 90.

Juntamente com os influentes Lounge Lizards de John Lurie (de que Nathanson e Fowlkes foram, aliás, também membros), este grupo foi o responsável pela introdução de uma abordagem iconoclasta e humorística num estilo pós-bop ainda vinculado a uma conceção austera e algo conservadora do jazz, o que lhes valeu a comparação com Frank Zappa – os Jazz Passengers teriam, segundo a crítica, feito no jazz o mesmo tipo de exercício de desconstrução irónica que Zappa levou a cabo no rock – e o respeito dos músicos e artistas emergentes da cena no wave e avant-garde da downtown nova-iorquina, numa altura onde começavam ali a emergir nomes como John Zorn e Arto Lindsay, entre outros. A sua sonoridade, caracterizada por um grande ecletismo estilístico, pode ser descrita como um híbrido hard-bop e de pós-bop largamente influenciado por Charlie Mingus, de grande intensidade rítmica e sofisticação composicional. Da formação original, para além dos músicos já mencionados, constavam ainda extraordinários instrumentistas como o reputado guitarrista Marc Ribot, o contrabaixista Brad Jones, o percussionista E. J. Rodriguez, o violinista Jim Nolet e o vibrafonista Bill Ware.

Os The Jazz Passengers editaram o seu primeiro álbum de estúdio em 1990 e mantiveram, desde aí, uma regularidade de edição que durou oito anos, tendo atingido maior aclamação crítica com a gravação de um concerto ao vivo no mítico Knitting Factory. A sua linguagem marcadamente iconoclasta, suportada numa constante citação tanto da história do jazz como de elementos estranhos a essa música, e trazendo até ela outros géneros até aí considerados menores (inclusivamente pela prossecução de colaborações insólitas como aquela que tornou a estrela pop Deborah Harry/Blondie a sua principal vocalista), inaugurou uma espécie de pós (ou meta) modernidade no jazz e abriu um espaço de hibridação e contaminação que viria a caracterizar a produção musical das décadas seguintes. Como os Lounge Lizards, dos quais são, em certa medida, os herdeiros diretos, mas com uma atitude menos *punk*, os The Jazz Passengers convocam o humor da autorreferencialidade, praticando um quase *fake jazz*, que, no entanto, não perde a noção da seriedade musical nem a perspetiva da inovação composicional e, ao contrário dos maus exemplos da música pós-moderna, nunca cede ao facilitismo nem se esgota na sua pose.

O concerto dos The Jazz Passengers nesta edição do Guimarães Jazz insere-se no contexto da reunião do grupo após um período de hibernação de 12 anos e releva da incontornável influência da sua música no jazz atual. Nele, os The Jazz Passengers irão apresentar-se com um alinhamento de músicos composto pelos seus dois líderes e fundadores, Roy Nathanson (saxofone) e Curtis Fowlkes (trombone), bem como pelos elementos da formação original Bill Ware (vibrafone), Brad Jones (contrabaixo) e E.J. Rodriguez (bateria), aos quais se junta o violinista Sam Bardfeld (em substituição de Jim Nolet). Nesta versão “Re-United” lamenta-se apenas a ausência do excecional Marc Ribot que, detentor de uma linguagem inimitável, obrigou à exclusão da guitarra na segunda vida dos The Jazz Passengers, a qual, mesmo assim, devemos celebrar intensamente e será, por certo, um dos momentos altos do festival.

FOUNDED IN 1987 BY SAXOPHONIST ROY NATHANSON AND TROMBONIST CURTIS FOWLKES, THE JAZZ PASSENGERS IS A SEMINAL, AVANT-GARDE JAZZ BAND FROM THE NEW YORK MUSICAL SCENE OF THE 1980S AND 90S.

Together with John Lurie's influential Lounge Lizards (of which Nathanson and Fowlkes were also members), this group was responsible for the introduction of an iconoclastic and humoristic approach in the post-bop style still bound to an austere concept and something conservative in jazz. This garnered them the comparison to Frank Zappa (the Jazz Passengers, the critics claimed, were said to have subjected jazz to the type of ironic deconstruction which Zappa heaped on rock) and the respect of emerging musicians and artists on the wave and avant-garde scene in New York's downtown at a time when big names such as John Zorn and Arto Lindsay, among others, were starting to emerge. His sound, characterized by great eclectic stylistics, can be described as a hard-bop and post-bop hybrid largely influenced by Charlie Mingus, one of great rhythmic intensity and compositional sophistication. The original group, in addition to the aforementioned artists, included the extraordinary talents of instrumentalists such as reputed guitarist Marc Ribot, bass player Brad Jones, percussionist E. J. Rodriguez, violinist Jim Nolet and Bill Ware on vibraphone.

The Jazz Passengers released their first studio album in 1990 and from then kept on releasing albums regularly for the next eight years, reaching the pinnacle of critical acclaim with the recording of a live concert at the mythical Knitting Factory. Their markedly

iconoclastic language, supported as much by constant citing jazz history as unusual elements in the music, and beckoning other genres before then considered lesser (including the choice of never-before-heard-of collaborations, such as the one with pop star Deborah Harry/Blondie as its lead vocalist), set off a type of post- (or meta) modernity in jazz and opened up a space for hybridization and contamination which would come to characterize musical production in the following years. As with the Lounge Lizards, of which they are, to a certain extent, the direct heirs (except with a less punk attitude), The Jazz Passengers call on the humor of self-reference, practicing a type of "fake jazz," which nevertheless does not abandon the notion of musical seriousness nor the perspective of compositional innovation, and unlike the bad examples of post-modern music, never deigns to take the easy road and never runs out of pizzazz.

The performance by The Jazz Passengers at this edition of Guimarães Jazz is placed in the context of "band reunion" after a 12-year period of hibernation, revealing their undisputable influence on jazz today. Here, The Jazz Passengers will appear with two of the group's leaders and founders Roy Nathanson (saxophone) and Curtis Fowlkes (trombone), as well as with other members of the original group Bill Ware (vibraphone), Brad Jones (bass) and E.J. Rodriguez (drums) and finally joined by Sam Bardfeld (replacing Jim Nolet). This "Revisited" concert is saddened by the absence of the exceptional Marc Ribot and his inimitable language, meaning that the guitar will not feature in this revival of The Jazz Passengers, which no matter what the impediment, should be hailed and celebrated for what it will surely be: one of the high points of the Festival.



SÁBADO 17 22H00

**WDR
BIG BAND
COLOGNE
PLAYS
THE MUSIC
OF
RANDY
BRECKER**

**WITH RANDY BRECKER
AND TONY LAKATOS,
ARRANGED AND CONDUCTED BY
MICHAEL ABENE**

WDR BIG BAND COLOGNE
JOHAN HÖRLEN, KAROLINA
STRASSMAYER SAXOFONE ALTO
OLIVIER PETERS, PAUL HELLER SAXOFONE TENOR
JENS NEUFANG SAXOFONE BAIXO
WIM BOTH, ROB BRUYNEN,
ANDY HADERER, BREULS RUUD, JOHN
MARSHALL TROMPETE
LUDWIG NUSS, MARSHALL GILKES,
ANDY HUNTER TROMBONE
MATTIS CEDERBERG TROMBONE BAIXO
FRANK CHASTENIER PIANO
PAUL SHIGIHARA GUITARRA
JOHN GOLDSBY BAIXO
HANS DEKKER BATERIA

SOLISTAS CONVIDADOS
RANDY BRECKER TROMPETE
TONY LAKATOS SAXOFONE TENOR

DIREÇÃO E ARRANJOS
MICHAEL ABENE E GRETCHEN ABENE



RANDY BRECKER (N. 1945, EUA) É UM TROMPETISTA COM UMA LONGA CARREIRA, CUJA LINGUAGEM MUSICAL, EMBORA EVIDENCIANDO AS CARACTERÍSTICAS DISTINTIVAS DO ESTILO HARD BOP CLÁSSICO, FOI SEMPRE VERSÁTIL AO PONTO DE LHE TER PERMITIDO INCURSÕES REGULARES PELA POP, PELO FUNK E PELO JAZZ DE FUSÃO.

Músico prolífico e extraordinariamente versátil, Brecker é, atualmente, uma figura respeitada não apenas no jazz mas também noutros universos musicais, sendo de assinalar a sua capacidade de equilíbrio entre uma postura de abertura a colaborações com músicos oriundos de territórios artísticos muito díspares (casos de Frank Zappa, Yoko Ono, Stevie Wonder, Jaco Pastorius, Dave Liebman e Charlie Mingus, com quem gravou o seu último álbum, *Me Myself and Eye*) e, ao mesmo tempo, mantendo o seu compromisso de dedicação à sua própria música e composições.

Tendo começado a tocar na big band da Universidade de Indiana, onde estudou, e com a banda de soul Booker T and The MG's, o seu percurso foi fortemente marcado, no início, pela sua inclusão no quinteto de Horace Silver, músico que é considerado por Brecker o seu mentor artístico, e, depois, nos míticos Jazz Messengers de Art Blakey. Por esta altura, o trompetista tinha já dado os primeiros passos com os seus próprios projetos pessoais, com a banda rock/jazz Blood, Sweat and Tears, editando o seu primeiro álbum enquanto líder de formação, *Score*, de 1968 (que integra, no seu alinhamento, o seu irmão Michael, então com 19 anos) e, no início da década de 70, fundando a banda de fusão Dreams (com Barry Rogers, Billy Cobham, John Abercrombie e o mesmo Michael Brecker). Os dois irmãos irão, posteriormente, juntar-se na banda The Brecker Brothers, com a qual atingiriam enorme visibilidade e reconhecimento do público e da crítica. O período que se segue após o fim deste projeto irá ser marcado pela colaboração de Randy Brecker com Jaco Pastorius, pela sua atividade numa banda de jazz acústico (que incluía músicos como Ron Carter e Joe Henderson, entre outros e, com quem grava o aclamado *In the idiom*), e, já nos anos 90, pela reunião dos Brecker Brothers. Em paralelo, Brecker prossegue a sua carreira a solo, tendo inclusivamente sido distinguido, em 1998, com o Grammy pela Melhor Performance no Jazz Contemporâneo do ano, e editando regularmente álbuns que foram elogiados pela crítica mais exigente, tais como o muito influenciado pela música brasileira *Into the Sun* e o emotivo *34th N Lex*.

No concerto que apresentamos nesta edição do Guimarães Jazz, Randy Brecker interpretará composições suas, dirigindo a prestigiada big band alemã WDR, com quem o trompetista colaborou na gravação do álbum ao vivo *Some Skunk Funk*, de 2006, e que contou com a participação, entre outros, do seu irmão Michael Brecker (entretanto já falecido), do baterista Peter Erskine e do condutor e arranjador Vince Mendoza.

RANDY BRECKER (B. 1945, USA) IS A TRUMPETER WITH A LONG CAREER WHOSE MUSICAL LANGUAGE, DESPITE SHOWING THE DISTINCTIVE EDGE OF THE HARD CLASSIC BOP STYLE, HAS ALWAYS BEEN VERSATILE TO THE POINT OF ALLOWING HIM TO ENJOY REGULAR INCURSIONS INTO THE WORLD OF POP, FUNK AND FUSION JAZZ.

A prolific and extraordinarily versatile musician, Brecker is currently a respected figure not only in the world of jazz but also in other musical spheres, given his penchant for openness to collaborations with musicians from widely contrasting artistic fields (as is the case with his work with Frank Zappa, Yoko Ono, Stevie Wonder, Jaco Pastorius, Dave Liebman and Charlie Mingus, with whom he recorded his last album, *Me Myself and Eye*) and his dedication and commitment, at the same time, to his own music and compositions.

Having begun playing in big bands at the University of Indiana, where he studied, and later in the soul band Booker T and The MG's, Brecker's career has from the outset been marked by the inclusion of the quintet led by Horace Silver, the musician considered by Brecker to be his artistic mentor and one of the mythic Art Blakey Jazz Messengers. At this time, Brecker had already taken his first steps toward his own artistic projects with a rock/jazz group called Blood, Sweat and Tears, being leader for their first album, *Score*, in 1968 (which included his 19-year old brother Michael), and then later in the 1970's he founded the fusion band Dreams, with Barry Rogers, Billy Cobham, John Abercrombie and Michael Brecker. Later, the two brothers would go on to form the band The Brecker Brothers, which enjoyed

broad-reaching visibility and recognition from both the public and the critics. The period following the end of this group would be marked by Randy Brecker's collaboration with Jaco Pastorius and their acoustic jazz band (which would include musicians Ron Carter and Joe Henderson, among others, with whom he would record the acclaimed *In the Idiom*) and then in the 1990s a reunion of the Brecker Brothers. At the same time, Brecker pursued a solo career and was awarded the Grammy in 1998 for Best Contemporary Jazz Performance, regularly recording albums which would later be praised by the most demanding critics, including the piece influenced by Brazilian music, *Into the Sun*, and the *34th N Lex*.

In the concert presented here at Guimarães Jazz, Randy Brecker will perform his own original compositions and will direct the noteworthy German big band, WDR, with whom he played on their last live album in 2006, *Some Skunk Funk*, and which featured, among others, his brother Michael Brecker (now deceased), drummer Peter Erskine, and conductor and arranger Vince Mendoza.

ATIVIDADES PARALELAS

SEGUNDA 05 A SÁBADO 17

ANIMAÇÕES MUSICAIS

VÁRIOS LOCAIS DA CIDADE

MONDAY 05 TO SATURDAY 17

MUSICAL ENTERTAINMENT

AT VARIOUS LOCATIONS IN THE CITY

Durante quinze dias, Guimarães vive ao ritmo do jazz. Se anda pela cidade, esteja atento. Poderá ser surpreendido a qualquer momento.

Nestas animações, o jazz surge em contextos quotidianos menos previsíveis, procurando envolver a população naquele que é o principal festival da cidade. A música também invade as escolas secundárias e vai ao encontro daqueles que doutra forma não poderiam participar ou disfrutar do festival. Porque o Guimarães Jazz é de todos e para todos.

Locais e Horários

De 05 a 10 e de 12 a 17, às 19h30 - Cervejaria Martins e GuimarãesShopping

De 05 a 08 e de 12 a 15, de manhã - Escolas Secundárias do Concelho de Guimarães

Dias 05, 07, 09, 12, 13, 15 e 17, às 19h30 - Vira Bar

Dias 06, 08, 10, 14 e 16, às 19h30 - Cor de Tangerina

Dias 10 e 17, às 18h00 - Casa Amarela

For a 2-week period, life in Guimarães will be sprinkled and spiced with the sounds of jazz rhythms. If you're out and about the city, keep an eye open. You might well be pleasantly surprised at any moment.

In these entertaining moments, jazz will emerge in the most unpredictable daily contexts in an attempt to involve the population of Guimarães in its main music festival. Schools will be filled with music, and music will seek out those who might not otherwise be reached by the Festival in unexpected spots. This is because Guimarães Jazz is for everyone and by everyone.

Schedule and places

From 05 to 10 and 12 to 17, at 19h30 - Cervejaria Martins and GuimarãesShopping

From 05 to 08 and 12 to 15, in the morning - High Schools of the Municipality of Guimarães

Days 05, 07, 09, 12, 13, 15 and 17, at 19h30 - Vira Bar

Days 06, 08, 10, 14 and 16, at 19h30 - Cor de Tangerina

Days 10 and 17, at 18h00 - Casa Amarela

QUINTA 08 A SÁBADO 17

JAM SESSIONS

CONVÍVIO, SÃO MAMEDE,

CAFÉ CONCERTO DO CCVF

THURSDAY 08 TO SATURDAY 17

JAM SESSIONS

CONVÍVIO, SÃO MAMEDE,

CAFÉ CONCERTO AT THE CCVF

As jam sessions conferem ao Guimarães Jazz uma das suas facetas identificadoras.

A componente de improvisação das jam sessions revela o lado mais informal do jazz, permitindo que o público menos conhecedor desta música a possa ouvir num ambiente mais direto e próximo dos músicos. Este ano, as jam sessions no Convívio e no Café Concerto do CCVF serão protagonizadas pela formação liderada pelo saxofonista Jacam Manricks. Durante o festival, serão ainda realizadas jam sessions no São Mamede pelos alunos da ESMAE.

Quinta 08 a Sábado 10 | 24h00

Convívio - Associação Cultural

Domingo 11 a Quarta 14 | 22h30

São Mamede CAE

Quinta 15 a Sábado 17 | 24h00

Café Concerto do CCVF

The jam sessions are one of the facets which Guimarães Jazz most identifies with.

Jam sessions represent the most informal aspect of jazz, allowing people who are unfamiliar with jazz to have closer contact with the musical environment and the performers themselves. This year, the jam sessions at Convívio and the CCVF Café Concerto will feature a group led by saxophonist Jacam Manricks. During the festival, jam sessions will also be held at the São Mamede Center for the Arts, with ESMAE students performing.

Thursday 08 to Saturday 10 | 24h00

Convívio - Cultural Association

Sunday 11 to Wednesday 14 | 22h30

São Mamede CAE

Thursday 15 to Saturday 17 | 24h00

CCVF Café Concerto

DIAS 12, 13, 15 E 16 | DAS 14H30 ÀS 17H30

OFICINAS DE JAZZ

CENTRO CULTURAL VILA FLOR

NOV 12, 13, 15 AND 16 | FROM 14H30 TO 17H30

JAZZ WORKSHOPS

VILA FLOR CULTURAL CENTRE

As oficinas de jazz são uma oportunidade única de interação e troca de experiências. Tal como as jam sessions, são dirigidas pelos músicos residentes que se deslocam propositadamente dos E.U.A. a convite do festival, fixando-se em Guimarães durante duas semanas. Este ano, as oficinas de jazz são orientadas por Jacam Manricks (saxofone), Gary Versace (piano), Raoul Bjorkenheim (guitarra), Phil Donkin (contrabaixo) e Ross Pederson (bateria).

The jazz workshops offer a unique opportunity for interaction and the exchange of experiences.

As with the jam sessions, the workshops will be led by the Artists-in-Residence, who have come from the United States expressly for the event, staying in Guimarães for a period of two weeks. This year, the jazz workshops will be led by Jacam Manricks (saxophone), Gary Versace (piano), Raoul Bjorkenheim (guitar), Phil Donkin (bass) and Ross Pederson (percussion).

QUINTA-FEIRA 15 | NO FINAL DO CONCERTO DO PROJETO TOAP/GUIMARÃES JAZZ 2012

LANÇAMENTO DO CD

“GUIMARÃES JAZZ/TOAP COLETIVO VOL. VI”

GRANDE AUDITÓRIO DO CCVF

THURSDAY 15 | FOLLOWING THE CONCERT OF THE TOAP/GUIMARÃES JAZZ PROJECT 2012

LAUNCH OF THE CD

“GUIMARÃES JAZZ/TOAP COLLECTIVE VOL. VI”

CCVF GRAND AUDITORIUM

No final do concerto “Projeto TOAP/Guimarães Jazz 2012” será lançada a edição discográfica da gravação do concerto do festival transato, que contou com a participação do pianista Óscar Graça, o contrabaixista Demian Cabaud e três representantes do jazz novo-iorquino: Akiko Pavolka (voz e fender rhodes), Nate Radley (guitarra) e Jochen Rueckert (bateria).

Following the concert of the “TOAP/Guimarães Jazz 2012 Project,” the official CD launch will be held for the Volume VI recording, which features the performances of pianist Óscar Graça and bass player Demian Cabaud, along with three members of the New York jazz scene: Akiko Pavolka (voice and fender rhodes), Nate Radley (guitar) and Jochen Rueckert (percussion).

Guimarães Jazz 2012

Comissão Organizadora

Direção Artística

Ivo Martins

Câmara Municipal de Guimarães

Francisca Abreu

José Nobre

Convívio - Associação Cultural

Isabel Machado

Eduardo Meira

Adelino Ínsua

A Oficina

José Bastos

Produção Executiva

A Oficina

Direção

José Bastos

Assistente de Direção

Anabela Portilha

Assistente de Programação

Rui Torrinha

Serviço Educativo

Elisabete Paiva (coordenadora)

Lara Soares

Sandra Barros

Direção de Produção

Tiago Andrade

Produção Executiva

Paulo Covas

Ricardo Freitas

Assistência de Produção

Andreia Abreu

Andreia Novais

Carlos Rego

Hugo Dias

João Covita

Mauro Rodrigues

Pedro Silva

Sérgio Castro

Sofia Leite

Susana Pinheiro

Direção Técnica

José Patacão

Assistente de Direção Técnica

Carlos Ribeiro

Direção de Cena

Helena Ribeiro

Luz/Maquinaria

Luz

Luís Silva

Maquinaria

Eliseu Morais

Ricardo Santos

Som/Audiovisuais

Pedro Lima (Coordenação)

Audiovisuais

Emanuel Valpaços

Sérgio Sá

Direção de Instalações

Luís Antero Silva

Apoio e Manutenção

Alexandrina Novais

Amélia Pereira

Anabela Novais

Conceição Leite

Conceição Martins

Conceição Oliveira

Fátima Faria

Jacinto Cunha

Joaquim Mendes

José Gonçalves

Júlia Oliveira

Comunicação e Marketing

Marta Ferreira

Bruno Barreto

Design interno

Susana Sousa

Direção Administrativa

Sérgio Sousa

Financeiro, Contabilidade

e Aprovisionamento

Helena Pereira de Castro

(coordenadora)

Ana Carneiro

Liliana Pina

Serviço Administrativo

Marta Miranda

Marisa Silva

Fernanda Pereira

Paula Machado

Patrícia Peixoto

Rui Salazar

Susana Costa

Atendimento ao Público

Ana Pacheco

Carla Marques

Cláudia Fontes

Isabel Freitas

Jacinta Correia

Sandra Moura

Informática

Bruno Oliveira

Tradução

Scott M. Culp

Fotografia

Paulo Pacheco

Afinador de Piano

Neto Rocha - Técnicos

de Piano

Backline

Vimúsica

Design Gráfico

Atelier Martino&Jaña

Organização

Câmara Municipal de **Guimarães**



oficina



convívio

Co-financiamento



CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA

Parceiro oficial da Oficina/
Centro Cultural Vía Fir



Apoios

FUNDAÇÃO CIDADE DE
GUIMARÃES

M. & Costas

VIMUSICA

SAGRES



VILLAHOTEL

Porta

