



CENTRO CULTURAL VILA FLOR
GUIMARÃES



GUIMARÃES
ARTE E CULTURA

24^a edição

● guimarães

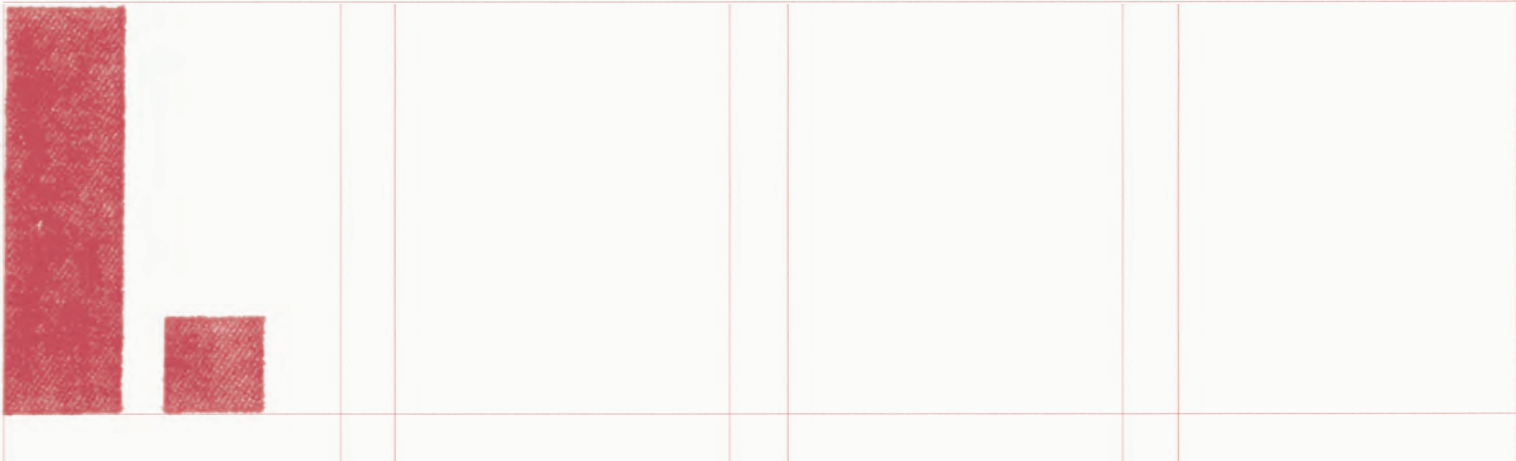
jazz

**05 – 14
novembro
2015**

**“I Would Prefer
Not To”**

2

**ou a
negatividade
da crítica**



O jazz sempre foi olhado com desconfiança pelos poderes oficiais porque encerrava uma estranha “potência do não”. Conseguindo captar um espectro de intervenção povoado por uma negatividade fascinante, e sendo num espaço de agitação, de aglutinação de ideias, de manifestações de protesto, de pensamentos trabalhados de maneira mais ou menos espontânea, de inquietações e desconstruções que, não possuindo um plano prévio de atuação criativa nem um programa de superação artístico sustentado na superação do político e do social, esta música movia-se pela força da sua propulsão dialética num campo em autotransformação.

Estes elementos distintivos formaram uma plataforma criativa sem precedentes na história da música. O jazz alimentou-se da energia provocada pelo seu próprio movimento, uma dinâmica que permitiu a descoberta de algumas das suas variáveis mais singulares, pontos cardinais e formas sonoras de representação que o individualizaram e autonomizaram face às principais tendências artísticas do século XX.

3 O todo musical então formado não possui uma uniformidade do ponto de vista enunciativo. No jazz tudo se contamina e se deixa contaminar em ações, gestos, ruturas, ditos, observações, recusas, fraseados, concordâncias/discordâncias, discursos, juízos, etc. No decorrer de um complexo processo de transmissão e de comunicação, ativamente elaborado durante mais de um século, esta música aglutinou um conjunto de linhas de identificação e definição relevantes, formando um todo coerente e integrado. Na riqueza da diversidade das suas construções sonoras havia, no entanto, uma certa continuidade de tom que escapava aos enquadramentos habituais. Muitas vezes era impossível discernir o que pertencia ou não pertencia a esta ou àquela música. A ambiguidade e a ambivalência das construções musicais, bem como a volatilidade dos temas, provocaram uma espécie de insolubilidade identitária, fazendo do jazz um problema irresolúvel. Na impossibilidade de se encontrar uma solução de enquadramento suscetível de o delimitar e estabilizar, deve optar-se por outras formas de o apreender. Em vez de se tentar situar e fixar as suas localizações problemáticas face às outras manifestações musicais, deve-se afrontá-lo provocatoriamente com mais aperfeiçoamentos, virtuosismos, talento e criatividade.

**“I Would Prefer Not To”,
or the critic’s negativity**

Jazz was always regarded with suspicion by official powers because it conveyed a strange “potency of no”. While being able of capturing a wide spectrum of actions inhabited by a fascinating negativity, and appearing as the perfect place for restless spirits, for gathering ideas, for protest manifestations, or for more or less elaborate or spontaneous thoughts and deconstruction exercises which did not follow neither a pre-determined plan of creative action nor a program of artistic

overcoming based upon a political or social belief, this music was pushed forward by the energy of its own dialectical propulsion through a field permanently in process of self-transformation. These features contributed to build up an artistic platform unlike any other in the history of music. Jazz’s vitality derives from the energy of its own motion and it was precisely this dynamic which enabled the discovery of some of its most peculiar dimensions and the aesthetical cardinal points that makes it something unarguably distinct and autonomous from every other XXth century’s artistic movement.

The musical unity formed by this music is not uniform in terms of its enunciation. In jazz everything contaminates everything and gets infected by everything, whether through actions, gestures, disruptions, sayings, observations, denial, phrases, agreements, conflicts, discourses, opinions, etc. In the overwhelming variety of its idioms there was, however, a certain continuity in the sound which was different from the classical canon. It was often impossible to discern what elements belonged or did not belong to this musical genre. Ambivalence and ambiguity were part of jazz’s identity while, at the same

time, were the reasons why it was regarded as an unresolvable problem. Therefore, since it is impossible to classify and to enframe this music in stable principles and concepts, we should find other ways to understand and perceive it. Instead of trying to categorize and compare it with other musical manifestations, we must confront ourselves with it using our intelligence, talent and creativity.



O jazz encontrou espontaneamente o seu grande objetivo, isto é, inventar um espaço autónomo e paralelo às outras manifestações musicais similares. E fê-lo de uma forma muito original: negando-se a si mesmo. Quando um músico realiza uma determinada improvisação e implicitamente prescinde de a fixar numa escrita musical, recusando-se a cristalizá-la em partitura, executa uma espécie de haraquiri cultural. Cultivando uma espécie de morte estilística, o músico de jazz leva até às últimas consequências um velho método de atuação criativo, usando a construção em tempo real. A música nasce e morre ou morre e nasce em simultâneo. Esta espécie de fatalismo existencial permite alimentar um amplo processo de permanente reinvenção, transformado em energia regeneradora, que lhe empresta uma nova dimensão. Contudo, e apesar desta limitação, o músico, ao abalar-se na aventura da improvisação, realiza um ato de grande humildade, porque nega de modo explícito a origem donde emana a sua própria arte. Ao prescindir da escrita musical e ao apostar na exploração estética da espontaneidade, parece que quer votar ao abandono o futuro da sua arte. Após cada improvisação há como que um retorno ao princípio de todas as coisas.

Uma procura desse silêncio primordial, a partir do qual se geraram todos os sons. Ao deixar sempre em branco ou em aberto esse espaço de intervenção criativa, ele transfere essa falta a todos os outros artistas que lhe hão de seguir, através de um processo de ritualização. Esta manifestação de solidariedade espiritual significa que o improvisador, ao retirar-se sem deixar nada escrito, convida todos os outros músicos a preencher esse espaço de pertença comum e de partilha fraterna, expressa no cerimonial do jazz. Prescinde e recusa a técnica e a escrita musical como únicos meios e ferramentas de construção criativa. Opta por procedimentos contingentes e efémeros de expressão, estabelece pontes entre popular e erudito, concilia interesses, defende valores, protege heranças ancestrais e anónimas, salva-guarda o património histórico.

Tal como na política, o músico, sendo manifestamente egoísta, redimiui-se graças ao jazz, porque agiu de um modo inteligente e socializado. Nesse sentido, redimiui-se e redimiui a sua música, na cadeia imensa de instrumentistas que foram aprofundando um conhecimento comum de um tema, trabalhados e legados às

gerações seguintes como valor cultural. Neste sentido o jazz, sintetiza, como nenhuma outra expressão musical, uma forma de altruísmo, uma virtude que deveria surgir com mais assiduidade na existência. Apela a que se faça uma distinção entre ética e estética. A ética ligada ao amor pela procura de verdade e de beleza; a estética que, de forma intencional e consciente, transforma esse amor em *praxis* criativa, condensada na obra de arte. No entanto, a arte não se apresenta sob a forma de verdade efetiva, nua e imediata, sendo apenas uma aparência velada do verdadeiro. É esta aparência infundada e sem argumentação que a transforma numa sedução da verdade esgotada no seu ser. A arte é, em parte, uma mimese. Não tanto uma imitação das coisas reais que reproduz, mas dos efeitos do verdadeiro. Alain Badiou refere o platonismo de uma definição de arte como “a sedução de uma aparência de verdade”¹. Por conseguinte, convém não levar demasiado a sério o que o artista faz e ter-se a noção da necessidade de denunciar a arte como falsa verdade, isto é, uma área extremamente sensível para ser deixada ao acaso do poder das subjetivações sem argumentos.

4

A beleza, segundo Walter Benjamin, é uma inevitável e indissolúvel conjunção entre encobrimento e encoberto, porque “o belo não é o invólucro nem o objeto encoberto, mas o objeto no seu véu”.

¹ In *Meditações Filosóficas*, volume II, *Pequeno Manual de Inestética*

Tal observação significa que tudo o que for excessivamente exposto, demasiado óbvio ou ostensivo, torna-se infinitamente insignificante. Só o que se manifestar encoberto e velado pode assumir a dimensão misteriosa necessária ao fundamento divino da beleza. Assim, não há beleza nua, porque o que se destapa deixa imediatamente de estar relacionado com o véu e o encobrimento. Só mantendo-se encoberto poderá um objeto ativar a força geradora de beleza. Segundo Benjamin, “na nudez sem véus dissipou-se o essencialmente belo e no corpo nu do homem alcançou-se um ser acima de toda a beleza, a saber: o sublime – uma obra que está acima de todas as imagens: o ser criador”. Só podem ser belas a forma ou a imagem que escondem a nudez, enquanto o sublime, sendo também nudez, mas sem forma nem imagem, já não arrasta consigo o mistério constitutivo da beleza. O sublime está para lá do belo, indicando a obra do criador. Ou seja, encontra-se para lá da imaginação. A nudez significa a perda de um estado de pureza. Adão e Eva não estavam nus pois cobriam-se a veste de uma graça divina que viriam a perder depois de terem pecado contra a vontade de Deus. Com efeito, toda a exibição do corpo é pornográfica e pobre, não sendo sequer sublime. Toda a exposição destrói a aura sublime da criatura. Desse modo, defender a beleza é aceitar e compreender o que não está exposto; o que não se revela de forma ostensiva. Neste sentido, a crítica musical tem de assumir os problemas relacionados com a beleza do objeto musical, cuja intensidade semiótica passa pela falta de uma manifestação imediata, por um atraso na leitura da evidência, por uma narrativa de descoberta que se baseia num lento processo de rememoração. A escrita deve salvaguardar o seu grau de exposição, porque hoje o tratamento mediático torna os objetos por si só acintosamente pornográficos. É obscena a transparência que nada esconde.

Jazz has spontaneously achieved its main goal, which was to conquer its autonomy over other musical languages. And this was done in the most original fashion: denying itself. When a musician improvises, therefore implicitly refusing to crystallize its real time composition in score, he performs a sort of cultural hara-kiri. Nurturing a stylistic death, jazz musicians use the method of real-time composition and explore it to the limit. Music germinates and dies at the same time. This kind of existential fatalism allows him to develop a vast process of permanent reinvention of himself and his music. Nevertheless, and despite the inherent constraints of this method, when a musician ventures himself in improvisation he acts with great humility, because he explicitly denies the source of his own art. The fact that he prescinds writing his music, thereby choosing to explore the aesthetics of spontaneity, seems to indicate a desire to condemn the future of his art to oblivion. After each improvisation one experiences a sort of regression to the beginning of all things and a quest for that primordial silence that is the origin of every sounds in the world. While leaving a blank space, jazz musicians ritualistically offer future musicians the responsibility to fill the gap left open. This demonstration of spiritual solidarity means that the improviser, getting off the stage with nothing written behind, invites other artists to share that communal and fraternal space with him – and that is jazz's ritual. He refuses to accept music techniques and written forms as the only media and tools of creative action. Instead, he chooses to work with contingent and ephemeral procedures of expression; he establishes connections between popular cultures and scholar forms of art, reconciles antagonistic interests, defends certain values, harbors ancestral heritages and preserves historical patrimony. Just like in politics, the musicians, being overtly selfish, redeem themselves through jazz because this music enables them to behave intelligently and socially. In that sense, jazz is in its essence, more than any other musical language, a form of altruism, a quality that should be more present in human existence. It vindicates a clearer distinction between ethics and aesthetics. An ethic linked to a passionate quest for truth and beauty; the aesthetics that consciously and deliberately transform love in creative praxis, materialized in a work of art. Art, however, does not present itself as an effective, naked and immediate truth, but instead as foggy resemblance of truth. It is this precise groundless and hopeless semblance which makes jazz so seductive - a way

of seducing a truth exhausted in itself. In a way, art is mimesis. Not as much an imitation of the real objects depicted as an imitation of the effects inflicted upon us by those objects. In his “Philosophical Meditations”, Badiou refers to a platonic definition of art as an “allurement of truth's semblance”. Therefore, it is not wise to take what artists do too seriously and we must have in mind that it is very important to denounce art as a false truth, an extremely ambiguous and sensitive territory which cannot be let alone and undefended before the power of all opinions devoid of serious arguments. According to Walter Benjamin, beauty is an inevitable and indissoluble conjunction between concealment and the concealed object, since “it is not the casing nor the concealed object that is beautiful but the object wreathed in its veil”. Such a statement implies that anything which is excessively exposed, obvious or ostensible becomes infinitely trivial. Only that which is wreathed and veiled may assume the mysterious dimension substantial to the divine pedestal of beauty. There is no naked beauty because the uncovered object ceases to relate itself with its former casing or veil. Again according to Benjamin, “beauty vanished with unveiled nakedness and from man's naked body rose an entity above all beauty, namely: the sublime – something above all images – the creative being.” Only the images or the shapes hiding its nakedness have a chance to grasp beauty, whereas the sublime, nakedness with no shape nor image, is incapable of conveying beauty's primordial mystery. The sublime is beyond the beautiful and it points out to the work of the creator; in other words, it is beyond imagination. Nakedness symbolizes the loss of purity. Adam and Eve were not naked because they were covered by a vest of divine grave, which they would loose soon after they sinned against God's will. Indeed, every single act of exhibition of the body is pornographic and vulgar because it shatters the sublime aura of the exhibited creature. Thus, to defend beauty means to accept and understand the veiled object, in other words, the object refusing to reveal itself ostentatiously. In that sense, musical critics must recognize the difficulty of music's beauty, whose semiotic intensity implies the absence of an immediate effect, a delay in its apprehension, a narrative of discovery based on a slow process of recall. Writers must refuse any kind of exhibition and defend themselves against the media's pressure because nowadays the slightest indulgency is transformed into a pornographic object. A transparency hiding nothing is always obscene.

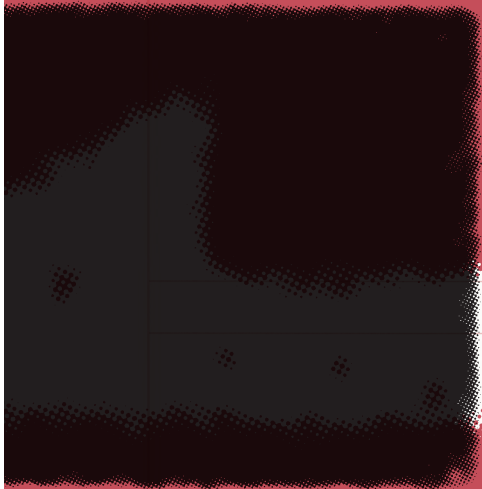


Como se pode falar ou escrever sobre o jazz sem fazê-lo de maneira persuasiva? Como será possível atenuar os efeitos desse impulso para preencher o vazio usando apenas palavras? Quando se escreve, age-se de forma persuasiva, detetando-se nessa comunicação uma vontade de

poder, uma pulsão dominante que lhe está implícita. Por isso, fala-se ou escreve-se para colmatar com ideias e com imaginação a hostilidade de uma solidão, de uma impotência face à inacessibilidade da verdade. Conhecer é pensar aquilo que é. O conhecimento é uma certa relação de conformidade, de semelhança, de adequação, entre espírito e mundo, entre sujeito e objeto. A arte é uma serenidade desértica, um espaço de contemplação localizada entre os limites da verdade e verosimilhança, pois não há conhecimento absoluto, perfeito ou infinito. Para se conhecer a totalidade das coisas, seria necessária uma ciência acabada e uma inteligência infinita. Ambas as condições não se encontram ao alcance do ser humano, mas isto não implica que não se conheça nada. Por isso, nenhum conhecimento é verdade, pois jamais conheceremos absolutamente o que é tudo, nem tudo o que é. Só conhecemos através dos sentidos, da razão ou das construções teóricas. Neste sentido, todo o conhecimento é essencialmente mediação, pois a mais pequena

parcela do saber traz a marca do corpo, do espírito ou da cultura. Qualquer ideia é manifestamente humana, logo subjetiva e limitada, não podendo representar a absoluta e permanente complexidade da realidade em que vive o indivíduo. De acordo com Simmel, “somos feitos de tal maneira que não só (...) temos necessidade de uma certa proporção de verdade e de erro como base da nossa vida, como temos também necessidade de uma certa proporção de clareza e de obscuridade na imagem dos elementos da vida”. Esta propensão para se aceitar o déficit de conhecimento decorrente da genética humana salvará, porventura, o homem da inação e desespero face à grandeza da realidade objetiva e subjetiva. O real nunca poderá ser totalmente apreendido e este obstáculo tem sido suplantado através da imaginação e fantasia. “Os olhos só podem perceber as coisas através das formas do seu conhecimento”, afirmava Montaigne, e só se poderá pensá-las, segundo Kant, atra-

vés das formas do entendimento. Outro espírito pensaria de forma diferente, outros olhos mostrariam uma outra paisagem, assim como outros ouvidos, escutariam de um modo diverso. Esta contingência obriga que só se poderá perceber ou pensar tal como as coisas se nos apresentam. Desse modo, não há uma via direta para conhecer a verdade das coisas, só sendo possível conhecê-la por intermédio da sensibilidade, da razão, dos dispositivos de observação e medição, dos conceitos e das teorias, sem qualquer contacto com o absoluto e o infinito. Estamos separados da realidade pelos mecanismos que permitem perceber a e compreendê-la.



How can anyone speak about jazz and not doing it persuasively? How is it possible to diminish the effects of the impulse to fill in the void using mere words? When we write, we are always acting persuasively, writing always conceals a secret desire for power, a tacit instinct of

domination. Therefore, we speak and write in order to fight with our ideas and imagination against an hostile solitude and our own hopelessness towards truth's inaccessibility. Knowledge is a certain relation of conformity and similarity between the spirit and material world, between subject and object. Art is as peaceful as a desert, a space of contemplation located within the limits of truth and verisimilitude, since there is no such thing as an absolute, perfect and infinite knowledge. To get to know everything in its totality would require the invention of an ultimate science and a spanless intelligence. Both these conditions are beyond the reach of mankind but this does not mean that we are not capable of acquiring certain kinds of knowledge. We acquire our knowledge of the world through our senses, our rationality and our emotions. In that

sense, every knowledge is essentially mediation, since the slightest parcel of knowledge conveys the signs of our body, spirit and culture. Every idea is human in its essence, and therefore subjective and limited, because it cannot represent the absolute and permanent complexity of the reality in which individuals live. According to Simmel, human beings "need a certain amount of truth and error as much as they need a certain amount of clarity and obscurity in the images representing the elements of life that we create." This tendency to peacefully accept the flaws of our knowledge will perhaps save man from apathy and despair towards the greatness of objective and subjective reality. Truth is unachievable and we try to overpass this handicap using our imagination and fantasy. Montaigne wrote that "the eyes can only perceive things through the shapes of their own knowledge" and, according to Kant, we can only think employing the configurations

of reason. Other soul would think differently, other wyes would see a different landscape, other eyes would hear different sounds. Such a contingency compels us to perceive and think about the world as we see it. Thereby, there is no such thing as a direct access to the truth; we can only grasp it using our sensibility, our rationality, concepts and theoretical devices, devoid of any contact with divine and absolute dimensions. There are mechanisms of perception and understanding between ourselves and reality.

Quando se escreve sobre arte ou sobre música entra-se numa cadeia global de comunicação, a qual tende a submeter o outro pelo cansaço, provocando-lhe um bloqueio reflexivo, por excesso de informação positiva. Se os argumentos expostos não ajudarem a completar a ideia insinuada pela obra musical, pode-se entrar num estado de inação, de hibernação, de passividade e de inoperância, e contribuir para a gestação de um estado de violência, ignorância e brutalidade, porque se destrói a oportunidade de participação, de intervir no conjunto de pensamentos essenciais a experiência da vida que se expande e universaliza a arte. Segundo Badiou, o “pensamento é aquilo porque e em que existem, simultaneamente, as	configurações visíveis da humanidade e o imperativo do dizer”. Do facto de se pensar resultam palavras, e do desejo de convencer pela eloquência e pela proximidade exagerada resultam discursos. Estes podem deformar o campo de visão, causando uma espécie de erro de paralaxe, um corte entre o visível e o dizer, devido ao exacerbamento do eu. Demasiado ego pode levar à incapacidade de ver. Verifica-se aqui uma inversão, pois o impulso da palavra que deveria ser dirigida para a frente, ou seja para o futuro, termina numa contaminação alienante, voltada defensivamente para trás, numa deambulação obsessiva sobre o momento presente. Todo o pensamento contemporâneo sobre arte está repleto de pesquisa e, no entanto, esse trabalho não é um vetor determinante para se desencadear uma crítica assertiva. Uma qualquer apreciação deveria conter uma medida temporal equilibrada entre passado, presente e futuro. Nesta estruturação temporal, cada individuo transforma-se num posto de observação intuitivo, num radar sensorial que	capta o pensamento de configuração artística, isto é, ver-se e ser visto pelos outros. Para se fazer acreditar é preciso ser credível. Há pessoas que para acreditarem necessitam de estar de acordo com princípios, valores, etc., outras não, porque estão de acordo por obediência. As primeiras têm liberdade de espírito, mas não são disciplináveis, as segundas têm disciplina, mas não possuem liberdade. O melhor modelo de posicionamento crítico é aquele que concilia estas duas formas de estar: por um lado, obedecer aos critérios de isenção e independência, competência e empenhamento na investigação da história em geral e do jazz em particular, e, por outro, investir incessantemente na procura de conhecimento, da beleza e da verdade, resistindo ao dogmatismo, ao sofismo e à tirania dos media. Hoje pode colocar-se a questão de se saber se existem condições para que existam discursos que se afirmem como mais do que	simples opiniões. Estas são destituídas de consequências, pois não são tão acutilantes nem radicais como o conteúdo das obras que analisam. A sociedade onde só abundam opiniões é uma realidade daltónica porque lhe falta o colorido da negatividade, isto é, o fruto de uma dialética penetrante. Centra as suas preocupações em otimizar o que existe, deixando intacto o <i>status quo</i> das relações sociais e económicas prevaletentes. Porque as reações negativistas minam a comunicação, evitam-se os juízos negativos. Uma crítica somente baseada na opinião deixa tudo como está, porque fixa as suas preocupações na otimização do que existe, mantendo intacto o <i>status quo</i> dominante.
			
When we write about art or music we agree to join a global chain of communication that forces the reader to agree with the author by blocking his mind with an intense flow of positive information. If the author's arguments are not helpful to the full understanding of the musical or artistic work, the reader may be induced to a state of lethargy, hibernation, passivity and inactivity, therefore contributing to an outburst of violence, ignorance and brutality, because the author is denying the reader the possibility to participate and intervene in the process of generating the theories and thoughts essential to the experience of life, which are to be expanded and transformed into universal knowledge through art. According to Badiou, “thought is that in which coexists the visible configurations of humanity	and the urgency to speak.” Words are the outcome of thoughts, and speeches are the outcome of our desire to persuade by hyperbolic eloquence other people to believe in our opinions. These discourses may contribute to distort other people's perspectives and to provoke a sort of error or parallax, an incision between what one sees and what one says, due to a tumescence of the ego. Too much ego may bring negative consequences to our evaluative capacities. Hence, the terms are reversed: the word, that was supposed to point to the future, ends up transforming itself into an alienating infection, defensively turned backwards and rambling obsessively around the present. All theories about contemporary art are based on exhaustive historical research and, nonetheless, that work is insufficient and incapable of bringing forth an assertive critical thought about art. A good critic presupposes a balanced evaluation of the past, the present and the future. Within such a temporal scale, every individual turns into an intuitive observation post, a cognitive and emotional radar capable of seizing artistic thinking, that is, to see and to be seen by	other people. One must have a minimum degree of credibility in order to convince someone to believe our opinions. There are some people who only believe an idea if they agree with the principles and values behind it; other people don't need to agree because they are more obedient. The first are free spirits but lack discipline; the latter are disciplined but not free. The best paradigm of a serious exercise of criticism is the one reconciling both attitudes: to obey the criteria of independence, competence and commitment with historical research, and, on the other hand, to seek knowledge, beauty and truth, to resist against dogmatism, sophistry and the media's tyranny. Nowadays, one may question if there are conditions favoring the emergence of a critical discourse affirming itself as more than just a mere opinion. An opinion is by definition devoid of effective consequences because it is never as radical and acute as the artistic works which constitute its object of analysis. A society full of opinions is a colorblind reality, lacking the color of negativity or, in	other words, the profitable results of shrill dialectics. An opinion is self-absorbed by the personal interests of opinion-makers and is focused on the optimization of pre-existing realities, while leaving the status quo of dominant social and economic relations intact. People avoid negative evaluations because they know that hostile reactions may jeopardize communication, but a critic based on opinions is nothing more than harmless.

V.

Quando se escreve, é impossível escapar à intenção de querer convencer, a uma vontade inconsciente de impor determinado ponto de vista. Imagina-se, procura-se, pressente-se, deixam-se vir à cabeça ideias, pensamentos, ilusões, fantasias e sonhos, tentando-se que o pensamento atue sobre as consciências, sobre o múltiplo amontoado de pessoas. Escrever é escolher a melhor combinação de palavras, elaborando-se elementos frásicos que melhor sirvam o objetivo de se completar a ideia, a qual está implícita na obra musical.

When we write it is impossible not to feel an urgency to persuade, an unconscious desire to impose a certain point of view. We imagine, pursue, feel; thoughts, ideas, delusions, fantasies and dreams flow inside our minds, and we hope that our thinking will somehow interfere with the other person's mind. To write is to choose the best combination of words, thereby trying to elaborate verbal thoughts adequate to the representation and description of the musical idea presented in the work in analysis.

Elaborar uma crítica musical pressupõe formular-se, no contexto presente, um conjunto de deduções que distinguem o sensível do inteligível, o belo do bem, a imagem da ideia, inscritos num determinado acontecimento. Este trabalho tem de se distanciar da escrita de índole poética, pois a natureza do poema tem muito maior conotação com o sensível do que com o racional. Por outro lado, escrever é também arriscar e deve incluir o público nesse propósito. É importante pôr de lado a noção do público como um conjunto consistente, uma substância uniforme e homogénea, constituída numa comunidade de seres estável e permanente. O público reflete a humanidade na sua própria inconsistência e na sua variedade sem fim. Quanto maior for o grau de unificação, menos necessário se torna realizar o esforço de complementar a ideia e menos tenderá a permanecer no tempo, como realidade eterna e universal. A crítica deve exteriorizar uma ideia de pensamento perspectivado como desígnio político, isto é, representar uma visão dirigida para a *polis* e orientada para a ação. Neste sentido, a crítica tem de tomar a seu cargo a defesa do risco, no qual deve assentar o posiciona-

mento do público face à obra. A crítica não tem de se preocupar com a sua imparcialidade, porque é difícil escapar às pressões dos interesses. Deve evitar enredar-se nas mimetizações dos modos de argumentar, nas cópias dos conteúdos, na verbosidade em série, na procura de vitória contra um inimigo que poucos conseguem identificar e colocar-se ao serviço de um grupo restrito de indivíduos. Um crítico dedicado é alguém que se encontra disponível para se dar a um público, percecionado como figura de risco, pois pode ser eventualmente caprichoso e imprevisível. Não é obrigado a ser justo, sejam quais forem os incómodos que provoque.

Como já se disse, o crítico tem de vestir a pele de um público genérico, não uniforme, não comunitário, não socialmente homogéneo que deseje correr riscos, quando procura completar a ideia inscrita numa obra. Tem de desenvolver um elevado grau de pureza, quer nos meios usados na sua estruturação, quer na maneira como utiliza a linguagem, para não se reduzir aos limites da sensação. Se tal se concretizar, será possível iniciar um processo de dedução, definitivamente afastado da sofística, uma espécie

Presently, writing an essay about music presupposes the formulation of several deductions describing the differences between rational and sensible dimensions, between beauty and moral, between images and ideas, inscribed in a given artistic object or event. This sort of writing must avoid poetic writing, since poetry is much closer to sensible than to rational world. On the other hand, writing involves taking risks and should include the reader in that same purpose. It is important to put aside the notion of the audience as an uniform and homogeneous entity, a stable and constant community of human beings. The ag-

gregate of potential readers is the mirror of humanity in all its contradictions and diversity. The higher is the degree of unification, the less necessary it is to produce new ideas and the less those ideas will endure time pressure as eternal and universal realities. Critics should present an idea or a structured thinking perceived as a political statement, and this means sending an action-oriented message addressed to the polis. In that sense, they must undertake a mission of defending artistic risks, and the reader must determine his position having that in mind. The critic must be indifferent to the principle of neutrality. He must

avoid being entrapped by all commercial pressures, resist the temptation to mimic other person's points of view, to plagiarize, to exaggerate his rhetoric, to fight against an unknown enemy and to favor obscure interests. A critic is someone devoted to his reader only, an abstract entity which may sometimes be capricious and unpredictable. He is not obliged to be fair, no matter what discomfort that may cause him. As we said before, when a critic thinks about a musical work it is his duty to impersonate a generic non-communitarian and socially heterogeneous audience eager to take risks. He must achieve

a high degree of purity, both of the structure and of the language used in his writings, in order not to be confined within the limits of pure sensations. Only then may he begin a process of deduction, opposite to that of sophistry, a sort of discursive double of every critical activity that subverts, through excessive loquacity, the fundamental nucleus in which his *modus operandi* is grounded. A good critic must put himself at risk, just like musicians do when they play. Jazz critics must make an effort to discover all the elements present in the music in analysis and make use of all the resources offered by language.

de sócia discursivo de toda a atividade crítica que, por excesso de loquacidade, corrompe o núcleo fundamental onde assenta todo o seu *modus operandi*. Uma crítica fundadora deve correr riscos, assim como sucede com as ideias musicais expostas num concerto. A crítica que acompanha o fenómeno jazzístico deve realizar novas prospeções sobre a matéria sonora de que é composta esta música, usando todos os recursos expressivos da linguagem. Pode indicar o que ouvir e como se deve escutar. Cada um tem de realizar escolhas num contexto cada vez mais saturado de oferta musical. A crítica pode ser útil na medida em que ajuda a fazer essa escolha. Isto não significa que tenha ser absoluta nas suas indicações, validando um conjunto de obras ou de autores considerados únicos e legítimos pela tradição e excluindo os restantes. O crítico, respeitando o conhecimento do erudito, tem de escolher. Esta tarefa é a que o distingue do trabalho dos historiadores ou investigadores. Fazer crítica é um sinal de presença do pensamento. Pairando sobre o murmúrio coletivo da audiência, que tende a desaparecer no silêncio pós-concerto ou depois da audição discográfica, o trabalho do crítico sonda os horizontes dessas experiências criativas, preparando as condições para o seu reconhecimento futuro. Criticar é também um programa reflexivo, uma corajosa antecipação sobre o valor da obra, assente na força de uma ideia criada pelo impacto do ato musical nas consciências. O crítico deve manter abertas as linhas de contacto entre as diversas formas musicais, alargando e reorganizando o mapa da sensibilidade que determinou essa música. O seu poder fixa-se precisamente naquilo que não se pode nomear, quer pela afinidade quer por meio do alcance do exemplo.

They may recommend the reader what to hear and how to hear it. Each and everyone of us has to make decisions in a world full of musical possibilities. Critics are useful because they help us making our choices. This does not mean that a critic is obliged to make absolute and definitive statements, or that it is his duty to validate some musicians, perceived as the only legitimate heirs of a given tradition, hence excluding all the others. Critics must choose according to their beliefs and knowledge, and this is why their function is different from the historian or the theoretician's function. To criticize means to think. Hovering above the audience's collective murmur, which disappears and dissolves into silence right after the concert, the critic's work fathoms the horizons of those creative experiences and prepares the conditions for its future recognition. To criticize is a reflexive action, an intrepid anticipation of the music's merits based on its impact upon the audience's minds and emotions. Critics should attempt to establish connections between different genres of music, expanding and reorganizing the previous mapping of all those musical forms. Their power lies in the possibility of refusing to nominate, through affinity or, on the other hand, through the scope of example.



V.

Por mais neutro que se queira ser, toda a escrita está contaminada pela presença do eu, sendo criada pela mão de alguém que se particulariza numa maneira de ver e posteriormente a transcreve segundo o seu ponto de vista. Nesse ponto de vista, o sujeito translitera-se, transformando-se em palavra escrita. A crítica é pois, um registo da convocação de um lugar, onde porventura aconteceu um concerto ou onde determinado instante ficou registado na memória de um sujeito. Centrada no desvanecimento do acontecimento, a crítica também é memória que se encontra sob o signo de um nome. A escrita representa um campo de identificação peculiar, traduzido na idiosincrasia do autor, nos seus problemas interiores, paixões arrebatadas, defeitos ou virtudes, limitações e conhecimento que se misturam e interagem entre si. Só o que pode suscitar a fixação de um nome pode constituir-se memória. A multiplicidade de variáveis que intervêm no processo, emprestam à compreensão uma dimensão subjetiva, não permitindo, e ainda bem que assim é, encontrar uma definição, uma verdade final para o pensamento elaborado. A falta de uma definição precisa e definitiva, suscetível de integrar num todo unificado a vastidão musical do jazz, permanecerá como um insanável vazio de soluções. A impossibilidade de o reduzir a uma única fórmula transporta-o para uma escala universal, onde prolifera o múltiplo, o contingente e o não totalizável. Num mundo cheio de uma multiplicidade de singularidades, a escrita aí produzida tem de se destinar obrigatoriamente a toda a gente, porque se sabe ser impossível encontrar um modelo exato e único capaz de definir esta música. A beleza e verdade desta música assenta no misterioso destino de ter de possuir uma carga enigmática, um sentido obscuro aprisionado no seu próprio movimento e na sua própria conceção. No jazz o que se produzem são ideias musicais

No matter how neutral one desires to be, writing is always impregnated by the self, because its author is someone who conveys a certain point of view. In that sense, the writer becomes a written word. A critic evokes a certain place where a concert happened or a memory registered in the writer's mind. Writing is a peculiar field of representation, translated in the author's idiosyncrasy, his existential dilemmas, his fiery passions, his flaws and virtues, interacting with each other. Only that which can be named may be constituted as memory. The multiple variables interfering with this process transform thought into something subjective, making it impossible to reach a definitive and absolute definition or truth. The lack of a precise and final definition, capable of explaining all the vast dimensions and complexities of jazz as a musical phenomenon, implies the recognition of an inevitable absence of solutions. The impossibility of explaining jazz using a simple formula gives it an universal scale, where all that is composite, contingent and non-totalizable proliferates and reigns supreme. In a world full of different singularities, writing must address itself to everyone because it is impossible to find a unique and exact definition of music. Jazz's beauty and truth lies upon the mysterious destiny of its own enigma, an obscure meaning trapped in its own origin. Jazz creates ephemeral, contingent, random and fortuitous musical ideas that overshadow its author and reveal their universal greatness. To create music by playing it is an action of thought that, in that sense, does not allow critical activity to be ever fully finished. The word's polysemy and the countless aesthetic references emerging in a world full of sounds and speeches transforms jazz in something universal – an utopia of an intelligible place shareable by everybody. A definition is nothing more than that, whereas art is a thought whose results indict a real presence and not a mere collection of objects. Critics are often a confession of the author's failures and limitations, of his circumstances, of his way of living in a

world where everyone is the master of his own vocabulary. Its value is that of a testimony, a chain of thoughts in which ideas fit. A critic perceived as testimony is a token, a synthesis of the truth favoring the emergence of an universal truth treating everyone equally. When we write it is impossible not to face deflections or misrepresentations of what we are saying because ideas are not pure. It is possible, however, to attain a stable reference, something which allows us to distinguish seriousness from demagoguery or an engaged discussion about a certain subject, often corrupted by commercial or other obscure interests. The people who write about music must let themselves be touched by a truth conveyed through an almost inaudible murmur - a truth printed in the multiplicity of trans-cultural idioms present in jazz.

efêmeras, contingentes, aleatórias, fortuitas, que, eclipsando o autor e o objeto sonoro criado, relevam a sua grandeza universal. Este trabalho de fazer música tocando não é mais do que um lance de pensamento, tornando a atividade crítica uma tarefa impossível de ser plenamente acabada. A polissemia das palavras, ou melhor, da pluralidade dos referentes estéticos num contexto repleto de sons e de discursos, imprime ao jazz uma dimensão universal, a utopia de um espaço inteligível partilhada por todos. Uma definição vale pelo que vale e nada mais além disso; a arte é um pensamento cujas obras indiciam a presença do real, e esse real não é uma coleção de objetos. Muitas vezes, a crítica é uma confissão de um ser que expõe as suas insuficiências, as limitações, o seu problema de ter de pensar, a sua maneira de viver num mundo onde cada um é senhor do seu próprio vocabulário. Vale a importância atribuída ao testemunho, uma disposição de saberes cuja disposição permita à verdade cada ideia, isto é, um pensamento sobre um outro pensamento, encontrar aí um lugar. A crítica como testemunho é um sinal dirigido a todas as pessoas, uma síntese aproximativa da verdade, ao serviço do sentido universal de liberdade que não diferencia os indivíduos. Quando se escreve, é impossível evitarem-se desvios e deformações nas interpretações, porque nunca há uma pureza absoluta nas ideias. No entanto, pode haver uma referência estável, um ponto fixo, algo que permita distinguir a demagogia das dissensões ou da argumentação comprometida, muitas vezes ao serviço de interesses técnicos ou comerciais. Quem escreve sobre uma obra musical tem de querer deixar-se tocar por uma verdade que passa através da obra musical, como um murmurar indiscernível. Uma verdade inscrita na variedade de idiomas que compõem o domínio transcultural do jazz.

VII.

Existem três tipos de juízos que encarnam outras tantas atitudes face à obra musical. Segundo Badiou o primeiro é o “juízo indistinto”. Trata-se de um ajuizamento que tem como principais tópicos “agradar” ou “não entusiasmar”. Neste sentido, é necessariamente um ajuizamento frouxo e incipiente, versando apenas, sobre a qualidade das sensações produzidas no breve tempo em que o indivíduo esteve na presença da obra musical. São avaliações que não tornaram a experiencia vivida de um concerto um acontecimento memorável, não sendo por isso lembrado durante a vida de quem o presenciou. Depois de terminado segue-se habitualmente uma atitude de indiferença e uma perda gradual de memória sobre tudo o que foi escutado.

Existe outra maneira de abordar um concerto ou uma obra musical, evitando usar-se o mesmo tipo de simplificações avaliativas que caracterizam o “juízo indistinto”. Podem-se apresentar já alguns argumentos que retiram a apreciação elaborada, da zona situada entre prazer e esquecimento. Não se trata apenas de se fazer a apologia da qualidade de uma obra, mas por sua causa ser possível extrair ou fixar alguma ideia pertinente. Neste tipo de juízo, um dos sintomas mais marcantes da mudança de registo é o aparecimento do autor como figura central do facto criticado.

O músico percecionado enquanto singularidade permite que se assimile de forma distinta a obra escutada, pois vai permitir situá-la no campo específico da história do jazz, distanciando-a assim do movimento geral de opinião. Porque percebe e nomeia essa singularidade, ele consegue estabelecer ligações entre estilos e autor, entre géneros e elementos característicos apresentados na música escutada. Este tipo de juízo denomina-se “diacrítico”, e propõe-se a salvar a obra do esquecimento quando esta é exclusivamente perspectivada pela ótica do prazer. Em suma, o “juízo diacrítico” não é mais do que uma versão sofisticada ou diferenciadora do indistinto, preocupando-se em apontar casos exemplificativos do jazz de qualidade. A fragilidade deste juízo reside no facto de situar as suas argumentações no contexto da história desta música, uma vez que o uso da componente histórica como orientação avalizadora não fornece por si só uma chave de interpretação e análise, nem projeta uma configuração artística.

Finalmente há ainda uma terceira via, a mais esclarecida, para se interpretar e ajuizar uma obra musical: o juízo axiomático. O que se preocupa em saber os efeitos de uma determinada obra ou acontecimento musical para o pensamento. No fundo, significa conhecer-se o modo como a ideia subjacente a uma certa obra ou improvisação foi tratada, bem como as suas alterações e consequências formais relativamente às congéneres presentes e passadas. Julgar é, assim, analisar e avaliar as dinâmicas, os cortes estéticos e epistemológicos, o tratamento dos diversos planos, rítmico, harmónico e composicional, os particularismos de índole local face à perspectiva aberta e global, o colorido ou o monocromático, uma aparelhagem de timbres, a amplitude da paleta sonora, o som geral, os elementos corpóreos que influenciam as sonoridades, a respiração, o silêncio...

There are three different types of judgements corresponding to three different attitudes towards music. According to Badiou, the first one is “indistinct judgement”. This is a sort of judgement through which one merely states his enthusiasm or dislike of the music. It is an incipient and fragile judgement about the quality of the sensations experienced during audition. It is an appreciation about a neutral and forgettable event, which is followed by apathy and a gradual loss of memory of what has happened. There are, however, other ways of perceiving a concert or a record, different from the evaluative sim-

plifications typical of “indistinct judgement”. Complex evaluations are somewhere between pure joy and forgetfulness, and presuppose the existence of arguments supporting one’s opinion – it is not enough to praise the music only, but to prove that there are relevant ideas coming from it. In this sort of judgement the artist emerges as the main protagonist of the critic. To perceive the musician as a singular entity allows us to absorb his music in a different way, integrated within jazz history, and to ignore opinion trends. The fact that the critic understands the musician’s singularity makes him capable of establishing connec-

tions between the artist and musical idioms, between jazz’s historical genres and the particular identity of his music. This kind of judgement is called “diacritical judgement” and its mission is to provide a more substantiated evaluation of the music, beyond aesthetical pleasure. Thereby, “diacritical judgement” is a more sophisticated and qualified version of “indistinct judgement”. The intellectual weakness of this opinion comes from the fact that its arguments are solely grounded on historical knowledge, and history by itself is inefficient as interpretative mechanism. There is a third and more enlight-

ened way of perceiving and evaluating a musical piece: “axiomatic judgement”. This sort of judgement is concerned about the effects of music on the listener’s thinking. It means that the receptor wants to know how the ideas behind the composition or the improvisation in analysis were developed, and that he is also interested in understanding its formal innovations. To evaluate presupposes assessing the music’s dynamics, aesthetical and epistemological fractures, rhythmic, harmonic and compositional qualities, idiosyncrasies, colors, emotions, overall sound and physical elements, breathing, silence...

VIII

In his book “The Ignorant Schoolmaster”, Jacques Rancière proposes an interesting reflection about Joseph Jacotot, a professor at the University of Dijon who, being French and exiled in the Netherlands, was forced to teach without knowing a single word of Dutch. All evidences pointed towards a helpless situation but what happened proves that the “gift of listening” and “the community of listeners” are more powerful than language barriers. Without a concrete educational programme to follow, but aware of the importance of knowledge, both students and teacher were not conditioned by bureaucratic obligations and felt free to discover a way of communicating with each other. Innovation is impossible when there is pressure to solve immediate problems. In that case, people have the tendency to repeat themselves and to mimic conventional behaviors. In Rancière’s parable, there was enough time and commitment to undertake a creative and distinct educational process. Everyone contributed brilliantly to surpass what otherwise would be an unsolvable linguistic problem. What teacher and students did was achieve a minimum link between two disparate linguistic realities. A bilingual edition of “Telemachus” was chosen to be that link and the cornerstone in that extraordinary process of communication and learning.

The experience described above was grounded on a slowdown. Low speed allows us to pay attention to what surrounds us and meditate on what we hear. This attitude towards life is the opposite of contemporary societies’ ideology, an ideology shared and propagated by hyperactive egos intolerant to slowness. It is necessary to slow down and to deliberately ignore the massive bombardment of information or, otherwise, everybody will suffer anxiety attacks. We must learn from the parable and understand the reasons why contemplation has saved professor and students from sterile repetition.

No livro “O Mestre Ignorante”, Jacques Rancière faz uma interessante reflexão sobre um professor da Universidade de Dijon, Josephe Jacotot que, sendo francês e exilado nos Países Baixos, viu-se na contingência de ter de dar aulas sem conhecer uma palavra em holandês. Quando todos os condicionalismos pareciam apontar para uma dificuldade insolúvel, o que aconteceu prova não existirem limites quanto ao “dom da escuta” e da “comunidade capaz de escutar”. Sem programa escolar objetivo e perante a necessidade urgente de ensinar e aprender, professor e alunos estavam suficientemente libertos das suas obrigações e descontraídos para, em regime de colaboração, acharem uma fórmula eficaz de entendimento. Sob a frenética necessidade de se ter de dar respostas, o novo nunca sucede. O que ocorre são repetições e abreviações do que já existe. Sem a tensão provocada pela obrigatoriedade de se produzir, houve, no caso descrito por Rancière, tempo e empenhamento para um processo de aprendizagem e de ensino distinto. Todos conseguiram solucionar de maneira brilhante o que parecia ser um obstáculo linguístico inultrapassável, pois ambas as partes desconheciam as respectivas línguas nativas: francês e holandês. Para o efeito foi necessário encontrar entre duas realidades linguísticas distintas um “elo mínimo” de ligação que funcionasse como objeto comum. Uma publicação bilingue de Telémaco foi a base para uma comunicação e aprendizagem invulgar.

A singularidade desta experiência assentou apenas numa desaceleração do andar, relativamente ao nível de velocidade que determina a progressão de todas as coisas. O abaixamento do ritmo permite prestar uma maior atenção e aprofundar contemplativamente o que escuta. Esta forma de estar encontra-se no lado contrário da sociedade atual, formada por egos hiperativos e intolerantes para com tudo o que apele à lentidão. Sem uma desaceleração, sem uma desatenção intencional sobre os estímulos, as solicitações, as informações e as obrigações, todos andarão nervosos e agitados na torrente das atividades diárias. Alcançar uma dimensão contemplativa da aprendizagem salvou aquele professor e alunos de cair na repetição de percurso.

IX.

17

O problema que está subjacente a todas as manifestações culturais é o da pressão do tempo e do imediato. A sociedade de consumo altamente concorrencial incentiva e estimula a realização constante de escolhas. Cada decisão efetuada num contexto saturado de ofertas de objetos consumíveis, onde se incluem as obras de arte, faz acreditar que quem seleciona realiza uma avaliação preliminar sobre a coisa adquirida. Na verdade, as pessoas são induzidas para uma passividade elementar e simplificada, fazendo acreditar que o homem atuante compensa com a sua falsa efetividade a grave perda de capacidade contemplativa. A ociosidade intelectual da grande maioria dos indivíduos fez com que o jornalismo cultural tivesse enveredado por critérios mundanos de aconselhamento e recomendação. O que se pretende atingir, com uma maior eficácia e no mais breve espaço de tempo, é um vasto número de pessoas. As narrativas, os textos, os artigos e as críticas são atos efémeros de apreciação, simplificações que não podem reivindicar nem a legitimidade, nem dignidade das obras apreciadas. Face a esta realidade, vem a propósito lembrar as palavras de Steiner, quando afirma que “seria quase cruel pormos em contraste a riqueza comunicativa da música com as estéreis agitações do verbo” (...) “as tentativas que visam verbalizá-la dão origem a metáforas impotentes”.

The main issue implicit in all cultural manifestations is the pressure of time. Our highly competitive consumer society encourages and stimulates people to choose constantly. Each decision, made in a context of abundance of objects available to the consumer, including works of art, makes people believe that their choices are preceded by a careful evaluation of the buying objects. But, in fact, what really happens is that people are induced to passivity, thereby balancing the man of action's lack of contemplation capacity with a false notion of effectiveness. The intellectual idleness which characterizes modern consumers forced cultural journalism to adopt mundane criteria and to refuse any other kind of interference deeper than mere advice. Its main goal is to reach the greatest number of people, with highest efficiency and in the shortest time possible. Today, all news, reviews and critics constitute no more than ephemeral acts of evaluation, simplistic textual exercises incapable of vindicating music's legitimacy and dignity. Hence, it may be useful to remind George Steiner's words: "it would be almost cruel to compare music's communicative richness with the word's sterile excitations (...) and the attempts to translate music into words only generate powerless metaphors."



Hoje, tudo tende a ser uniforme e alisado. A escrita sobre uma obra musical só adquire vitalidade e interesse quando cria algo de novo sobre a modo como se realizam as apreensões, arrastando as pessoas, voltando para novas experiências da vida, através do sentido do texto escrito. A cultura do secundário, com a manifesta desvalorização da interioridade, tem provocado o aparecimento de uma crítica de caráter jornalístico, na qual predomina o artigo tagarela, exposto numa interminável galeria de ecos lamurientos e comentários intermináveis sobre o mesmo comentário – pirâmides de juízos e paráfrases. Técnicas de comentário mediático, elas próprias cada vez mais padronizadas e “científicas”, em harmonia com o clima geral da vida globalizada e transparente das sociedades atuais, são hoje aplicadas tanto para o antigo como para o moderno, tanto para o tradicional como para o transitório”. Criticar não é uma ciência, nem mesmo um conhecimento, como também não é um saber. Pode-se dizer que a atividade crítica é uma espécie de reflexão sobre diversos saberes disponíveis: que são discursos de discursos, derivas, quer no desvio das atenções, quer na fuga alienada para o entretenimento. Nalguns casos, servem como caução de obras incompreendidas, marginais, independentes ou radicais, preenchendo o vácuo político aberto pela chamada insubordinação dos autores face a critérios considerados mundanos. Os meios de comunicação permitiriam ao autor declarar a sua presença num mundo aparentemente hostil ao seu trabalho.

Quando se fazem discursos de apreciação, favoráveis ou desfavoráveis, penetra-se no domínio da ficção. Contam-se histórias sobre o trabalho dos músicos, analisa-se os elementos particulares de determinadas obras e enunciam-se os seus traços distintivos, visando explicar e tornar acessível pormenores essenciais de diferenciação e identificação da música escutada. No mundo contemporâneo da comunicação planetária, da internet, da informação, da sobre-exposição, muitas das apresentações realizadas, quer sejam ao vivo, quer registadas e posteriormente comercializadas, são acompanhadas por extensos e pequenos textos repletos de juízos, apreciações, críticas e, nalguns casos, louvações valorativas sobre o *curriculum* e a carreira dos músicos. Esta linguagem de caráter propagandístico não tem em si mesma qualquer tipo construção reflexiva, sendo pobre e repetitiva nas narrativas elaboradas. Servem, no entanto, como tópicos de orientação para um público que, desconhecendo o significado do fenómeno jazzístico, precisa na sua grande maioria de informações úteis sobre os músicos, as obras, as tendências, estilos, elementos identificativos e enquadramentos artísticos das obras publicadas ou tocadas em palco. Contudo, estas argumentações ou narrativas produzidas não podem ser avaliadas de maneira rigorosa quanto à sua verdade ou falsidade. Sofrem de uma insuficiência insolúvel que, levada ao limite nas suas consequências práticas, pode ser vista como negação da componente universalista da reflexão enquanto traço distintivo da *praxis* de uma crítica eticamente impoluta. Ao

enveredarem por uma escrita de carácter propagandístico e parcial, há uma permissividade ilimitada quanto às afirmações possíveis e por conseguinte sobre qualquer comentário ou explicação.

Não se encontra nesta prática declaradamente assumida em muitos meios de comunicação qualquer propósito de contradição ou problematização, e tudo o que é apenas positivo é desprovido de tensão vivificante.

Uma sociedade positivada, onde as contradições são aplainadas pelos impulsos desinibidos do eu e pela busca obsessiva de rendimento, reduz-se a um contexto desvitalizado onde prevalece a preocupação de se sobreviver corretamente, de acordo com as condições de uma vida sem vivacidade. O negativo transporta um elemento de contraditório que é essencial à vitalidade. Por conseguinte, algo só é vivo quando possui contradição, sendo o vivo essa força de incorporar e sustentar a discrepância em si mesmo.

Ivo Martins

Nowadays everything is uniform and flat. Texts about music are only relevant and interesting when the author creates new ideas about how the listener may absorb what he hears, thereby providing him new experiences through written words. The apology of the accessory and subsequent depreciation of interior life caused the emergence of a journalistic kind of criticism, in which prevails a talkative style based on querulous echoes and never-ending comments about the same subject – judgmental pyramids of paraphrases. These techniques, themselves increasingly more standardized and scientific according to the social environment of globalized societies, are applied indistinctly both to old and to modern music; both to traditional and to experimental music. Cultural criticism is not a science, nor a scholar discipline, not even an autonomous kind of knowledge. One may say that to elaborate a critic is a way of thinking using all different sorts of knowledge available, a way of producing discourses over discourses, drifts, vanishing points, a chance to escape the alienated race towards entertainment. Sometimes, critics play a role in the legitimization of misunderstood, underground, independent or radical works of art, thereby defending the artists disrespectful of so-called mainstream criteria. In such cases, critics grant the artists the gift of existence in a world apparently indifferent or even hostile to their work. When evaluating something, whether in favour or against it, we enter the realm of fiction. We tell stories about the musician's work and analyse the

music's singularities, trying to explain and clarify its most peculiar elements. In contemporary world, with planetary communication, internet and media overexposure, music, recorded or performed live, comes with presentation texts full of judgements, evaluations, critics and, in some cases, fiery praises of the musicians's careers. It's mere propaganda, a superficial, poor and repetitive narrative. It is, however, a useful tool at the audience's disposal, since most people ignores the meaning of jazz phenomenon and needs a certain amount of information about the musicians, trends, genres and artistic contexts in order to understand the music. Nevertheless, these narratives suffer from an irresolvable insufficiency that may be perceived as a denial of the universal dimension of knowledge, which is the main quality of an ethically pure critic. When the written word becomes propaganda, everything is permitted. Today's cultural criticism avoids controversy or deep questioning of art and music, and that which has a positive pole only is devoid of invigorative tension. A positive society, where all contradictions and ruptures are neutralized by the uninhibited impulses of the self and by obsessive quest for profit, emerges as a devitalized scenario where people are only concerned with survival and accept passivity. Therefore, negativity is crucial to the existence of a dynamic and seething society, because it embodies unconformity and contradiction in itself.

Ivo Martins

Guimarães Jazz 2015
Comissão Organizadora
A Oficina
Câmara Municipal de Guimarães
Convívio Associação Cultural

Direção Artística
Ivo Martins

www.ccvf.pt

Avenida D. Afonso Henriques, 701
4810-431 Guimarães · Tel: 253 424 700
email: geral@ccvf.pt

Organização



Cofinanciamento



Apoios



24ª edição

guimarães
ja
zz

05 – 14
novembro
2015

Quinta 05 / 22h00

CCVF / Grande

Auditório

Oregon

15,00 eur / 12,50 eur c/d

Sexta 06 / 22h00

CCVF / Grande

Auditório

**Brian Blade and
The Fellowship
Band**

15,00 eur / 12,50 eur c/d

Sábado 07 / 18h00

CCVF / Pequeno

Auditório

**Cholet Känzig
Papaux Trio**

10,00 eur / 7,50 eur c/d

Sábado 07 / 22h00

CCVF / Grande

Auditório

**Jason Moran: Fats
Waller Dance Party**

15,00 eur / 12,50 eur c/d

Domingo 08 / 17h00

CCVF / Grande

Auditório

**Big Band e
Ensemble de
Cordas da ESMAE**

Direção Musical
Taylor Ho Bynum

e Tomeka Reid

10,00 eur / 7,50 eur c/d

Domingo 08 / 22h00

PAC / Black Box

Projeto

**Guimarães Jazz /
Porta-Jazz**

10,00 eur / 7,50 eur c/d

Quarta 11 / 22h00

CCVF / Grande

Auditório

**The Taylor Ho
Bynum Quinteto**

10,00 eur / 7,50 eur c/d

Quinta 12 / 22h00

CCVF / Grande

Auditório

**Joshua Redman,
Aaron Parks,
Matt Penman,
Eric Harland:
JAMES FARM**

15,00 eur / 12,50 eur c/d

Sexta 13 / 22h00

CCVF / Grande

Auditório

Archie Shepp

17,50 eur / 15,00 eur c/d

Sábado 14 / 22h00

CCVF / Grande

Auditório

**Maria Schneider
Orchestra**

17,50 eur / 15,00 eur c/d

P30 Atividades Paralelas

Segunda 02 a Sábado 14

Vários locais da cidade

Animações Musicais

Entrada livre

Quarta 04 / 22h00

CCVF / Grande Auditório

Estreia-Documentário

Uma História de Jazz –

Capítulo 1.º

2,00 eur

Quinta 05 a Sábado 07 /
24h00-02h00

CCVF / Café Concerto

Jam Sessions –

Alexander Hawkins,

Neil Charles

e Tomas Fujiwara

2,50 eur

Dias 09, 10, 12 e 13 /

14h30-17h30

Centro Cultural Vila Flor

Oficinas de Jazz –

Alexander Hawkins,

Neil Charles e Tomas

Fujiwara

Inscrição gratuita (sujeita ao

pagamento de uma caução

de 25,00 eur)

Quinta 12 a Sábado 14 /
24h00-02h00

Convívio Associação

Cultural

Jam Sessions –

Alexander Hawkins,

Neil Charles

e Tomas Fujiwara

Bilheteira da

responsabilidade

do Convívio

Sábado 14 / 18h00

CCVF / Pequeno Auditório

Documentário

Uma História de Jazz –

Capítulo 1.º

2,00 eur

Assinatura do Festival

75,00 eur (acesso a todos os
concertos)

Assinatura 1ª semana

40,00 eur (acesso aos concertos
de 05 a 08 de novembro)

Assinatura 2ª semana

40,00 eur (acesso aos concertos
de 11 a 14 de novembro)

Preços com desconto (c/d)

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

Venda de bilhetes

www.ccvf.pt / oficina.bol.pt /
Centro Cultural Vila Flor /
Plataforma das Artes e da
Criatividade / Multiusos e
Complexo de Piscinas de
Guimarães / Lojas Fnac, El
Corte Inglês, Worten / Entidades
aderentes da Bilheteira Online

Guimarães Jazz 2015

A 24ª edição do Guimarães Jazz inscreve-se numa linha de continuidade e coerência face àqueles que são os princípios identitários do festival: um projeto suportado num paradigma de divulgação do jazz, focado sobretudo no jazz norte-americano mas também empenhado em construir pontes de entendimento históricas, estéticas e geográficas entre diferentes músicas. Este evento afirma-se todos os anos, e 2015 não será exceção, como um lugar privilegiado de celebração da história e do presente do jazz, apresentando propostas que ambicionam um equilíbrio entre tradição e rutura, emoção e intelecto, contemporaneidade e memória. O cartaz da 24ª edição do Guimarães Jazz constitui a materialização do conceito matricial do festival, nele se projetando o ambicionado equilíbrio entre as diferentes gerações de músicos e entre correntes estéticas dentro do jazz.

Guimarães Jazz's 24th edition remains loyal to the festival's main principles and identity: a project devoted to promotion of jazz music, especially focused on North-American jazz but also interested in establishing historical, geographical and aesthetic dialogues between different musical idioms. This event celebrates every year, and 2015 will not be an exception,

jazz's past history and present moment, presenting a line-up of concerts which aims a balance between tradition and vanguard, emotion and intellect, contemporaneity and memory. Therefore, the programme of Guimarães Jazz's 24th edition materializes the festival's main concept by intersecting different generations of musicians and distinct aesthetics within jazz.

Ao contrário de anos anteriores, em que se tentou dentro da medida do possível apresentar no seu programa músicos que nunca antes tivessem atuado no festival, esta edição terá como convidados alguns artistas que, por razões distintas, repetem a sua presença no Guimarães Jazz, em sinal de homenagem à própria história deste festival. A compositora **Maria Schneider** regressará ao nosso palco após ter atuado por duas vezes em Guimarães, em 2005 e 2011, justificando-se este regresso com a edição do seu último álbum, *Thompson Fields*, após alguns anos de hiato, um acontecimento que por si só justificaria a vinda desta extraordinária artista ao nosso país. Outro dos mais relevantes regressos será o dos **Oregon**, de **Ralph Towner** e **Paul McCandless**, banda seminal de um jazz de fusão que participou no processo de afirmação do Guimarães Jazz quando, no já longínquo ano de 1996, protagonizou um dos concertos mais marcantes da história do festival. **Joshua Redman** e **Taylor Ho Bynum**, por seu turno, são dois músicos que voltam a ter lugar de destaque no programa desta edição, justificando-se essa aposta pela extraordinária receção do seu trabalho por parte do público que ambos tiveram na edição de 2014. No entanto, qualquer suposição de redundância será injustificada, uma vez que Ho Bynum surgirá como líder de uma formação totalmente renovada em relação ao ano anterior e Redman marcará presença com a sua banda, James Farm, após ter atuado em 2014 como solista da Trondheim Orchestra. **Jason Moran**, um dos mais influentes pia-

nistas de jazz da atualidade, é também um dos repentinos, desta vez surgindo como líder de um projeto de revisitação do repertório de Fats Waller, ele que atuou no festival em 2005 a solo e como *sideman* de Ralph Alessi e, em 2010, integrado no superlativo New Quartet de Charles Lloyd.

Presentes no Guimarães Jazz pela primeira vez estarão dois grandes nomes do jazz de diferentes gerações.

Archie Shepp é um dos saxofonistas mais marcantes do free jazz e um músico incontornável da história desta música, pelo que o seu concerto constituirá por certo um dos grandes momentos deste festival.

Unlike previous editions, in which our intention was to present musicians who had never performed in the festival before, this year's programme will be composed of several artists who, for very different reasons, return to Guimarães, a way of paying tribute to the festival's own history. Composer Maria Schneider will come back to our stage after two appearances, in 2005 and 2011, due to the release of the album *The Thompson Fields* after a few years of silence, a fact that by itself would justify the coming of this extraordinary artist to Portugal. Oregon, Ralph Towner's and Paul McCandless's seminal fusion jazz group, is another of the projects returning to Guimarães after having participated in the festival's growth process when, in the already remote year of 1996, they gave one of the most remarkable concerts of Guimarães Jazz's history. Joshua Redman and Taylor Ho

Bynum were both included in this year's line-up due to the audience's exceptional response to their work in 2014's edition. Their presence will not be redundant since Ho Bynum will play with a completely different line-up of musicians and Redman will perform with his band, James Farm, whereas last year he was invited as soloist of Trondheim Jazz Orchestra. Jason Moran, one of today's most influential pianists and who has played in the festival in 2005, solo and with Ralph Alessi's quintet, and in 2010 with Charles Lloyd's New Quartet, is also coming back as leader of a project of reinterpretation of Fats Waller's repertoire.

Two major jazz musicians from different generations will be present at Guimarães Jazz for the first time. Archie Shepp is one of the most influential saxophonists of free jazz and his concert will certainly be one of the highlights of the festival.

Brian Blade, por seu turno, é um dos bateristas da nova geração mais plenamente afirmados na cena jazzística, e a sua Fellowship Band simboliza em grande medida o espírito do festival, praticando uma música de conciliação entre a tradição e a contemporaneidade.

Por último, o **Cholet Känzig Papaux Trio** é o representante europeu desta edição, sendo a sua música ancorada na sofisticação europeia do jazz.

O Guimarães Jazz volta também a apresentar as já habituais atividades paralelas, entre as quais as **jam sessions** e as **oficinas de jazz**, e mantendo a frutuosa relação que tem vindo nos últimos anos a desenvolver com a **ESMAE**, que se materializará num concerto da sua Big Band e Ensemble de Cordas com composições e direção musical de Taylor Ho Bynum e Tomeka Reid. 2015 será também o segundo ano da parceria com a associação portuense **Porta-Jazz**, reafirmando a vocação do festival enquanto plataforma de visibilidade e desenvolvimento do jazz português, e dos músicos mais jovens em particular, propondo a colaboração artística destes com músicos estrangeiros num projeto multidisciplinar em que a componente visual está também presente. Os músicos convidados são, desta vez, o saxofonista **José Pedro Coelho** e o guitarrista **Eurico Costa** e o concerto daqui resultante será posteriormente editado em CD.

As expetativas quanto a esta edição do Guimarães Jazz mantêm-se inalteradas, sendo a divulgação do

jazz ao grande público o grande objetivo. O crescimento consolidado do festival e o aumento de espetadores de edição para edição num difícil contexto de crise económica são o indicador mais forte da pertinência deste projeto que, não obstante, mantém intactas as suas características de independência e intransigência na defesa dos valores artísticos, bem como a sua identidade enquanto evento capaz de criar narrativas emocionais e intelectuais de fruição e compreensão do jazz. *Ivo Martins*

Brian Blade is one of the most brilliant and reputed drummers of the new generation of jazzmen, and his Fellowship Band, whose music reconciles tradition and contemporaneity, represents, in a sense, the festival's spirit.

Last but not the least, Cholet Känzig Papaux Trio will be the only European group performing at our stage, where they will present their highly sophisticated jazz.

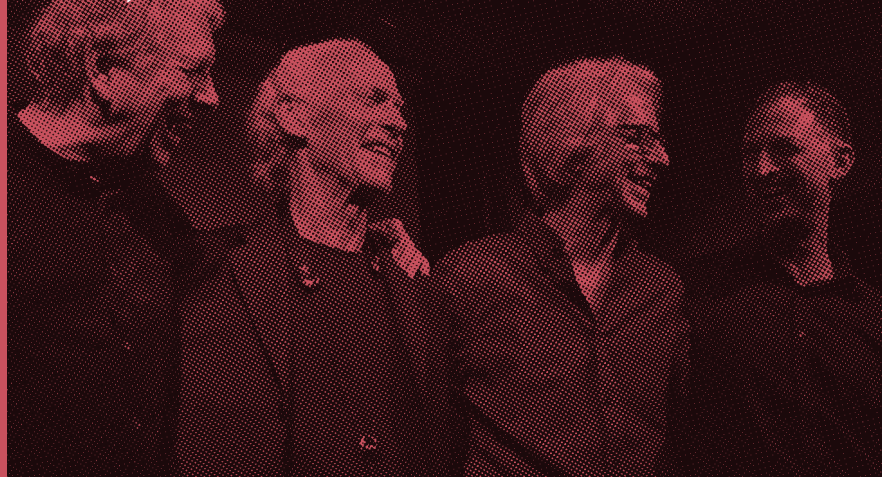
Guimarães Jazz will also present its usual parallel activities, such as jam sessions and workshops, and will keep up its proficuous partnership with ESMAE, whose Big Band and String Ensemble will perform under Taylor Ho Bynum and Tomeka Reid's musical conduction. 2015 will be the second step of the collaboration between the festival and Association Porta-Jazz, aiming to promote and contribute to the development of Portuguese jazz,

with a specific focus on younger and emergent musicians, and proposing an artistic interchange between Portuguese and foreign musicians in the context of a multi-disciplinary project of music and visual arts. Saxophonist José Pedro Coelho and the guitarist Eurico Costa will be the guests' musicians and the concert will be recorded and released in CD.

Our expectations remain the same and the promotion of jazz is still and always the festival's main purpose. Guimarães Jazz's evolution and the audience's annual increase in a context of economic crisis are the proof of the festival's pertinency – a project grounded on the values of independence and integrity, uncompromisingly apologist of art's absolute autonomy, capable of etching emotional and intellectual narratives for jazz's fruition and comprehension. *Ivo Martins*

Quinta 05, 22h00

CCVF / Grande Auditório



Ortwin Reimann

Oregon

Guimarães Jazz's 2015 opening concert will present Oregon, who return to our festival after a first appearance in 1996. Oregon was originally formed in 1971 by musicians Ralph Towner, Paul McCandless, Glen Moore and Colin Walcott, and is now living, in the second decade of the 21st century, a sort of second youth, after more than forty years of permanent activity performing live all over the world and releasing records in prestigious labels such as Vanguard and ECM. Oregon was the logical consequence of the friendship and creative partnership between Towner and Moore while students at the University of Oregon. After moving to New York, they both joined world music pioneer Paul Winter's "Consort" ensemble, where they met the two musicians with whom they would begin to improvise and eventually end up forming their own group: percussionist Colin Walcott and multi-instrumentalist Paul McCandless. The quartet's first recordings, essentially based on the principles of improvisation, allowed them to explore and consolidate a personal musical language, a blend of jazz and classical and Indian music, influenced by North American folk music and by the avant-garde trends of the seventies. Oregon's libertarian

O concerto inaugural da edição de 2015 do Guimarães Jazz terá como protagonista a banda Oregon, que regressa ao festival após uma primeira presença no nosso palco no já longínquo ano de 1996. Os Oregon, fundados em 1971 pelos músicos Ralph Towner, Paul McCandless, Glen Moore e Colin Walcott, vivem nesta segunda década do século XXI uma segunda juventude, depois de mais de quarenta anos de quase permanente atividade, atuando ao vivo por todo o mundo e editando álbuns em editoras tão prestigiadas como a Vanguard e a ECM. Os Oregon são o resultado da amizade e colaboração criativa entre Towner e Moore enquanto estudantes na Universidade do Oregon. A mudança de ambos para Nova Iorque permitiu que ambos se juntassem ao ensemble *Consort* de Paul Winter, um dos pioneiros da *world music*, onde conheceram os dois músicos com quem começariam a improvisar informalmente, fundando o seu próprio grupo: o percussionista Colin Walcott e o multinstrumentista Paul McCandless. As primeiras gravações do quarteto, ancoradas fundamentalmente em princípios de improvisação, permitiram a exploração e consolidação de uma linguagem musical própria, caracterizada pela fusão do jazz com a música clássica Ocidental e Indiana, influenciada também por elementos da *folk* norte-

americana e das tendências *avant-garde* dos anos 70. A sonoridade libertária e multicultural dos Oregon é marcada pela exuberância delicada e pela diversidade tímbrica e melódica das suas composições, característica que resulta da versatilidade musical dos seus membros – Towner é um guitarrista e pianista com educação formal e trompete, McCandless explora vários instrumentos de sopro, Walcott tocava cítara e tablas e Moore é também pianista e violinista, além de contrabaixista. O seu álbum de estreia, adequadamente intitulado *Music of Another Present Era*, de 1972, é considerado ainda hoje um dos pontos altos de uma discografia extensa, reveladora de uma formação extraordinariamente autoconsciente dos princípios matriciais da sua música e que soube sempre dar novas direções ao seu trabalho criativo, reinventando-se e explorando novos elementos e idiomas musicais. Os anos 1970 foram particularmente profícuos (de destacar também, além do trabalho de estreia, o álbum *Roots in the Sky*, de 1978) e caracterizados por um fulgor artístico contextualizado e enraizado nos movimentos musicais da época. As décadas seguintes, embora menos intensas, foram definidas pela evolução do idioma musical dos Oregon no sentido de uma sonoridade mais marcadamente jazzística, algo que podemos comprovar em discos como *Northwest Passage*, de 1997, e *1000 Kilometers*, de 2007.

Os Oregon apresentam-se no Guimarães Jazz com uma formação que inclui dois dos seus fundadores – Ralph Towner e Paul McCandless –, acompanhados pelo baterista Mark Walker (há dezoito anos na banda, em substituição do percussionista indiano Trilok Gurtu, que por sua vez já havia tomado o lugar de Walcott, que morreu em 1984, vítima de um acidente de viação) e pelo contrabaixista Paolino Dalla Porta, que integrou a formação após a saída de Glen Moore. Este concerto terá uma incidência especial sobre o álbum *Family Tree*, de 2012, no qual os Oregon retomam a sonoridade mais étnica e celebratória dos seus primeiros anos, mas constituirá também uma oportunidade para ver uma das bandas jazz no ativo com maior longevidade em plena exploração do seu som eclético, numa demonstração da sua vitalidade artística.

and multicultural sound is very peculiar mainly because of the delicate exuberance and the melodic variety of the compositions, qualities which derive from the musical versatility of its members – Ralph Towner is a guitarist and a pianist with classical training, McCandless masters several woodwind instruments, Walcott played sitar and tablas, and Moore is a double bassist, a pianist and a violinist. Oregon's first album, suitably entitled *Music of Another Present Era* (1972), is considered to be one of the highlights of an extensive discography of a group remarkably self-conscious of the principles of its music and that was always capable of following new musical directions and exploring different elements and idioms. The seventies were a particularly proficuous decade for Oregon (besides the first recording, it is important to mention the 1978 album *Roots In The Sky*), one of an intense artistic blaze in the context of the musical movements of that time. The following decades, although less frantic, correspond to an evolution of Oregon's sound towards a more openly jazzistic sonority, as evinced by more recent albums such as *Northwest Passage* (1997) and *1000 Kilometers* (2007).

In this year's edition of *Guimarães Jazz*, Oregon will perform with a line-up of musicians which includes two of the group's founders – Ralph Towner and Paul McCandless –, drummer Mark Walker (a member of the band for the past eighteen years, replacing the Indian percussionist Trilok Gurtu, who himself had taken the place of Walcott, who died in 1985 due to a car accident) and double-bassist Paolino Dalla Porta, who became a permanent member of the band after the departure of Glen Moore. The concert will focus on *Family Tree* (2012), Oregon's most recent album in which the group returns to the more ethnic and celebratory sound of band's the first years, but it will also be a splendid opportunity to see one of the most enduring jazz groups in activity playing their eclectic music and giving proof of their artistic vigor.

Ralph Towner,
guitarra,
piano

Paul McCandless,
oboé, saxofone
soprano

Paolino Dalla Porta,
contrabaixo

Mark Walker,
percussão,
bateria

Maiores
de 6

Sexta 06, 22h00
CCVF / Grande
Auditório

Brian Blade and The Fellowship Band

Brian Blade (1970, USA) is currently one of the busiest drummers in the world and one of the most prominent jazz musicians of the last twenty years, both as sideman and as band leader. The Fellowship Band is the project in which Blade brings forth his work as a composer, assisted by an extraordinary ensemble of musicians including, among many others, prestigious guitarist Kurt Rosenwinkel, and explores an audacious yet historically aware kind of jazz – a music reminiscent of blues, gospel and North American folk, particularly the folk from Louisiana, where Blade has his familiar roots.

Soon after completing his university studies, Brian Blade became noticeable in jazz's circuit due to his collaborations with important musicians such as Michael Caine, Kenny Garrett, Joshua Redman and Brad Mehldau, but also in other musical territories such as rock, pop and country music, having participated in records by Emmylou Harris and Bob Dylan. In 1997, the drummer establishes his Fellowship Band, along with pianist and composer Jon Cowherd, double-bassist Chris Thomas, saxophonists Myron Walden and Melvin Butler and guitarists Jeff Parker, Kurt Rosenwinkel and Dave Easley. Their first

Brian Blade (n. 1970, EUA) é atualmente um dos mais requisitados bateristas do mundo e um dos nomes mais afirmativos dos últimos vinte anos do jazz, tanto como *sideman* como enquanto líder. A Fellowship Band é o projeto em que Blade desenvolve o seu trabalho como compositor, assistido por um extraordinário ensemble de músicos em que se inclui, entre os outros, o reputado guitarrista Kurt Rosenwinkel, e no qual explora um jazz aventureiro mas consciente da sua tradição histórica, que invoca reminiscências do *blues*, do *gospel* e do folclore da América profunda, em particular da música originária do Louisiana, de onde o baterista é natural. Após um período de estudos universitários na Loyola University, em Nova Orleães, Brian Blade rapidamente se fez notar no circuito jazzístico, começando a tocar e a gravar com importantes músicos de jazz como Michael Caine, Kenny Garrett, Joshua Redman e Brad Mehldau, e noutras latitudes musicais do *rock*, do *pop* e do *country*, tendo participado em álbuns de Emmylou Harris e Bob Dylan. Em 1997, Blade funda a Fellowship Band juntamente com o pianista e cocompositor Jon Cowherd, o contrabaixista Chris Thomas, os saxofonistas Myron Walden e Melvin Butler e os guitarristas Jeff Parker, Kurt Rosenwinkel e Dave Easley. A estreia discográfica desta banda surgiu em 1998, com o álbum homónimo, ao qual se

seguir o aclamado *Perceptual* (2000). O baterista prosseguiu com a sua carreira como *sideman*, em paralelo com a sua banda, colaborando com inúmeros nomes seminais da música contemporânea, como Marianne Faithful, Ellis Marsalis, Joni Mitchell e Herbie Hancock, entre muitos outros, e em 2000 integra oficialmente o quarteto do histórico Wayne Shorter. Mais recentemente, Blade estreou-se como cantor e *songwriter* num trabalho assumidamente *pop* dedicado à sua avó e família, intitulado *Mama Rosa* (2009), e editou o álbum *Quiver* (2012) em trio com Ron Miles e Bill Frisell, o que lhe valeu a distinção com o Echo Jazz Award para o melhor baterista/percussionista do ano.

A Fellowship Band prosseguiu o seu percurso, tendo editado os álbuns *Season of Changes* (2008) e *Landmarks* (2014), nos quais desenvolve um jazz inequivocamente moderno, conciso e sofisticado, mas com uma tonalidade espiritual remanescente do *gospel* e da música de John Coltrane, no qual a tradição americana é integrada na sua dimensão aural e primordial. Embora os compositores principais sejam Blade e Jon Cowherd, na linguagem musical do grupo sente-se a influência de uma abordagem mais experimental de um guitarrista como Jeff Parker, uma figura importante da cena do *post-rock* e do jazz de Chicago. Não sendo esta música ostensivamente ancorada no virtuosismo, a versatilidade e a criatividade composicional de Blade encontra nesta formação um ponto de equilíbrio que lhe permite explorar as dimensões mais pessoais da sua música.

No concerto do Guimarães Jazz, Blade far-se-á acompanhar de músicos com quem cofundou a Fellowship Band e que o têm acompanhado ao longo do tempo, com a exceção dos guitarristas. A ausência da guitarra faz prever um concerto mais afirmativamente jazzístico e devotado à criação de narrativas da história americana e do seu extraordinário legado musical, compromisso que a Fellowship sempre honrou. A tradição encontra nesta banda, em Blade em particular, intérpretes à sua altura, capazes de a conciliar e reinventar de acordo com as matrizes da modernidade.

record was released in 1998 and was followed by the highly praised *Perceptual* (2000). Simultaneously to his work with the band, Blade continued to work as *sideman*, collaborating with seminal figures of contemporary music such as Marianne Faithful, Ellis Marsalis, Joni Mitchell and Herbie Hancock, among many others, and in 2000 he was officially invited to join Wayne Shorter's quartet. More recently, Blade made his debut as singer/songwriter in a *pop* record dedicated to his grandmother and family, entitled *Mama Rosa* (2009), and released *Quiver* (2012), in trio with Ron Miles and Bill Frisell, which earned him the Echo Jazz Award in the category for best drummer/percussionist of the year.

Meanwhile, The Fellowship Band released the albums *Season of Changes* (2008) and *Landmarks* (2014), both pursuing an undoubtedly modern, concise and sophisticated jazz with a spiritual tonality reminiscent of *gospel* and John Coltrane's music, in which American musical tradition is integrated in its aural and primordial dimensions. Although the main composers are Blade and Jon Cowherd, the band's musical idiom is heavily influenced by the more experimental approach of Jeff Parker, an important musician from Chicago's *post-rock* and jazz's scene. Sober and not too technically complex, the versatility and creativity of Blade's compositions find in this line-up of musicians the perfect vehicle for exploring the most personal angles of his music.

In Guimarães Jazz the drummer will be supported by the musicians with whom he co-founded The Fellowship Band, with the exception of the guitarists. The absence of guitar predicts a more openly jazzistic concert, focused on the etching of narratives based on North-American tradition and its remarkable musical legacy, a commitment that the Fellowship fully honours. Tradition finds in this band, and particularly in Blade, some of its noblest interpreters, in other words, musicians who are capable of reconciling it with the paradigms of modernity.

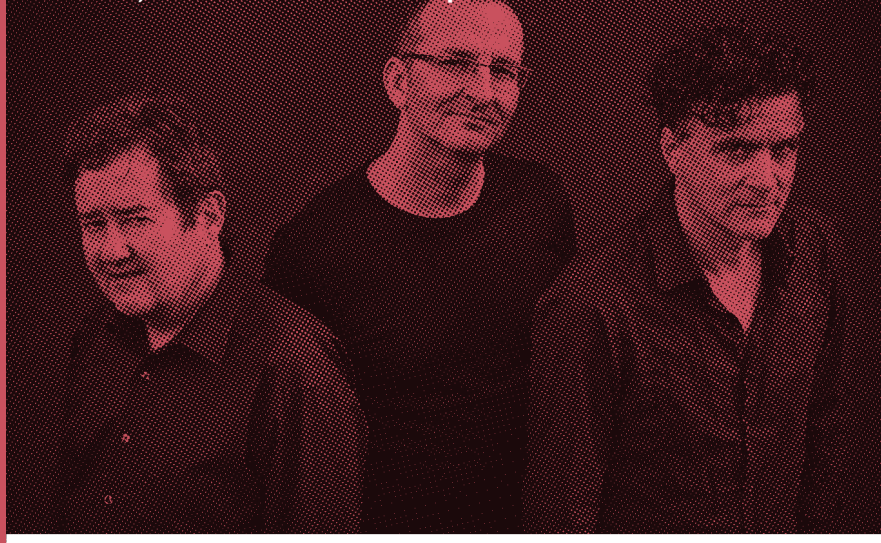
Brian Blade,
bateria
Jon
Cowherd,
piano

Chris
Thomas,
contrabaixo
Myron
Walden,
saxofone alto

Melvin
Butler,
saxofone tenor
—
Maiores de 6

Sábado 07, 18h00

CCVF / Pequeno Auditório



© Jean-Baptiste Millaud

Cholet Känzig Papaux Trio

The Cholet Känzig Papaux Trio was formed in 2002, in the context of pianist Jean-Christophe Cholet's artist residency at the Theatre of Auxerre. The idea of assembling a trio to perform his compositions led Cholet to invite the reputed instrumentalists Heiri Känzig and Marcel Papaux, both of them experienced musicians with a background of collaborations with artists such as Joe Lovano, Michael Brecker, John Scofield and Dewey Redman, among many others. Since then, the group has been in permanent activity, recording and performing live.

Cholet, a pianist of classical training, is currently one of the most important figures of French jazz and improvised music's scene. A frequent collaborator of influent musicians such as Michel Portal, Charlie Mariano, Louis Sclavis or Matthias Rüegg, the French improviser and composer holds several projects under his own name, namely in duo with cornetist Claudio Pontiggia, with trumpeter Matthieu Michel and with the band Diagonal. Cholet also composes soundtracks for theatre, dance and films, a dimension of his artistic work demonstra-

O Cholet Känzig Papaux Trio foi criado em 2002, na sequência de uma residência artística do pianista Jean-Christophe Cholet no Teatro de Auxerre. A ideia de criar um trio em torno das composições de Cholet levou-o a convidar os reputados instrumentistas Heiri Känzig e Marcel Papaux, ambos músicos experientes e com um historial de colaborações com artistas como Joe Lovano, Michael Brecker, John Scofield e Dewey Redman, entre outros. Desde essa altura, o grupo tem mantido uma intensa atividade de concertos e uma regularidade de edições discográficas.

Pianista de formação clássica, Cholet é atualmente um dos nomes mais importantes do jazz e da música improvisada francesa. Colaborador assíduo de músicos influentes como Michel Portal, Charlie Mariano, Louis Sclavis ou Matthias Rüegg, este improvisador e compositor francês mantém vários projetos em nome próprio, nomeadamente em duo com o cornetista Claudio Pontiggia, com o trompetista Matthieu Michel e enquadrado na banda *Diagonal*. Cholet compõe também regularmente para teatro, dança ou cinema, sendo essa dimensão da sua atividade reveladora do ecletismo musical e da vocação transdisciplinar deste pianista.

Heiri Känzig é um contrabaixista nascido em Nova Iorque e radicado na Suíça. A sua notoriedade enquanto músico conhece o momento decisivo quando, com apenas 23 anos, integra o quinteto de Art Farmer, com o qual grava o álbum *Foolish Memories*. A partir desse momento, Känzig introduz-se ao mais alto nível no circuito do jazz e iniciará um longo percurso de colaborações com figuras incontornáveis do jazz contemporâneo, tais como John Scofield, Michael Gibbs, Kenny Wheeler, Paul McCandless dos Oregon, entre muitos outros. Da sua discografia contam-se vários álbuns editados em editoras norte-americanas, nomeadamente com Thierry Lang, na Blue Note, e integrado na Vienna Art Orchestra.

Marcel Papaux é um baterista e pedagogo suíço já com uma longa e prestigiante carreira de trinta anos no jazz. Os seus primeiros trabalhos com visibilidade internacional surgem por altura da colaboração com Thierry Lang e Matthieu Michel, com quem gravou para a célebre editora Blue Note. Trabalhou com inúmeros músicos de jazz reconhecidos internacionalmente (como por exemplo Lee Konitz, Ray Anderson, Joe Lovano e Michael Brecker, para nomear apenas alguns) e envolve-se regularmente em vários projetos de configurações distintas, desde *big bands* a quartetos de percussão, desenvolvendo também trabalho nas áreas da música experimental e composição contemporânea, nomeadamente com o percussionista suíço Pierre Favre. Centrado nas composições de Jean-Christophe Cholet, este trio apresentará no Guimarães Jazz uma música de enorme amplitude estética, variando de estilo em cada movimento, e no qual a riqueza tímbrica e a densidade lírica do piano de Cholet são propulsados a um alto nível por uma secção rítmica de enorme qualidade.

tive of the eclectism of his musical approach and his transdisciplinary vocation.

Heiri Känzig is a double-bassist born in New York and based in Switzerland. He began his ascension as a musician when, at only twenty-three years of age, he joined Art Farmer's quintet, with whom he recorded the album *Foolish Memories*. Afterwards, Känzig established himself as a reputed musician, collaborating with great names of contemporary jazz such as John Scofield, Michael Gibbs, Kenny Wheeler and Paul McCandless of Oregon, among many others. The double-bassist has released several records in prestigious North-American Labels, namely in Blue Note, with Thierry Lang, and with the renowned Vienna Art Orchestra.

Marcel Papaux is a Swiss drummer and professor with a long and significant career of more than thirty years in jazz. His first works of international repercussion were created in collaboration with Thierry Lang and Matthieu Michel, with whom Papaux recorded for the reputed label Blue Note. He has worked with several world-class jazz musicians (Lee Konitz, Ray Anderson, Joe Lovano and Michael Brecker, to name just a few) and is often involved in many different projects with variable configurations – from big bands to percussion quartets –, while also working in the fields of improvised music and contemporary composition, namely in collaboration with Swiss percussionist Pierre Favre.

Focused on Jean-Christophe Cholet's compositions, the trio will present in Guimarães Jazz a music of wide aesthetic amplitude, reinventing itself at every moment, and in which the melodic richness and lyrical qualities of Cholet's compositions are enhanced by one of the best rhythm section in Europe's jazz.

Jean-Christophe Cholet,
piano
Heiri Känzig,
contrabaixo

Marcel Papaux,
bateria
—
Maiores de 6

Sábado 07, 22h00

CCVF / Grande Auditório



© David Patrick Malone

Jason Moran: Fats Waller Dance Party

At only forty years of age, Jason Moran (1975, USA) is already one of the most important musicians in contemporary jazz. His personal style, a blend of post-bop, avant-garde elements and classical music, assembled with references from visual arts, allowed him to develop a unique musical identity both as composer and as instrumentalist, and that is the main reason why is considered by critics as one of today's most influent jazz musicians.

After spending his childhood and adolescence in Texas, Moran moved to New York in order to study at the prestigious Manhattan School of Music. In 1997, he was invited to join the saxophonist Greg Osby's band, a collaboration which gave him the opportunity to sign a contract under his own name with Blue Note. The pianist made his debut as leader in 1999, releasing the highly praised *Soundtrack for Human Motion*, which was followed by the album *Facing Left* in trio with double-bassist Tarus Mateen and drummer Nasheet Waits. It would be also with this band, known as The Bandwagon, that Moran would record one of his most acclaimed albums, *Black Stars* (2001), with music inspired in the work of artist Robert Rauschenberg and featuring the guest appearance of legendary saxophonist and pianist Sam Rivers. Moran continued to release records, solo and with band, and in 2006 he presented the album *Artist In Residence*, a compilation of musical pieces based on or com-

Aos quarenta anos de idade, Jason Moran (n. 1975, EUA) é já um dos mais importantes e prestigiados pianistas do jazz contemporâneo. O seu estilo muito pessoal e idiossincrático, congregando elementos do *post-bop*, do jazz *avant-garde* e da música clássica, bem como influências das artes visuais, confere-lhe uma identidade musical própria tanto enquanto compositor como enquanto instrumentista, razão pela qual a crítica especializada o considera um dos músicos de jazz mais influentes da atualidade.

Após passar a infância e adolescência em Houston, no Texas, Moran muda-se para Nova Iorque, onde completa os estudos superiores na reputada Manhattan School of Music. Em 1997, é convidado para integrar a banda do saxofonista Greg Osby, uma colaboração que lhe permitiu assinar um contrato em nome próprio com a Blue Note. A sua estreia discográfica como líder concretiza-se em 1999, com o aclamado *Soundtrack for Human Motion*, ao qual se seguiu *Facing Left*, em trio com o contrabaixista Tarus Mateen e o baterista Nasheet Waits. Seria com esta banda, conhecida como The Bandwagon, que Moran viria a gravar aquele que é um dos seus álbuns mais celebrados, *Black Stars* (2001), um álbum cuja música é inspirada na obra do artista plástico Robert Rauschenberg e que conta com a participação especial do lendário saxofonista e pianista Sam Rivers. Desde aí, Jason Moran manteve uma regularidade de edições, tanto em banda como a solo, e em 2006 apresentou o álbum *Artist in Residence*, uma compilação de peças musi-

cais baseadas em ou em colaboração com diversos artistas visuais. Em paralelo com a sua atividade como líder e compositor, o pianista manteve durante este período inúmeras colaborações com alguns dos maiores nomes do jazz, tais como Cassandra Wilson, Wayne Shorter, Joe Lovano, Dave Holland, Lee Konitz e Charles Lloyd, entre muitos outros. Em 2010, Moran volta a reunir a sua Bandwagon, gravando o álbum *Ten* e, três anos depois, edita um disco superlativo em duo com Charles Lloyd, intitulado *Hagar's Song*, ao mesmo tempo que prossegue uma intensa atividade como compositor e professor, envolvendo-se em inúmeros projetos de alcance artístico e pedagógico, bem como em peças de teatro e dança.

Jason Moran atua pela terceira vez no Guimarães Jazz, após uma primeira presença em 2005 (ano em que atuou a solo e como *sideman* de Ralph Alessi) e uma segunda cinco anos depois, integrado no New Quartet de Charles Lloyd. O público do festival, já familiarizado com o virtuosismo e a criatividade deste excecional pianista, terá neste concerto a oportunidade de ver Moran atuar com um projeto próprio. A Fats Waller Dance Party propõe a revisitação do repertório de Fats Waller, célebre pianista de jazz. Festivo e profundamente celebratório, este espetáculo corresponde a uma viagem no tempo, recriando a atmosfera do Harlem dos anos 20 e 30 do século passado, época em que o jazz se afirmava como música popular. Fats Waller é um dos mais prestigiados e artisticamente aclamados instrumentistas e compositores desse tempo, tendo a sua obra vindo a ser redescoberta pelas novas gerações de músicos de jazz e a merecer um significativo reconhecimento póstumo. Moran, que surgirá acompanhado de um conjunto de jovens músicos da cena nova-iorquina, inscreve-se nessa linhagem de artistas para quem é importante o reconhecimento da história do jazz, na figura dos seus mais importantes executantes. Este espetáculo pretende fazer prova disso mesmo – de um músico para quem o passado não é apenas memória ou nostalgia, mas um património vivo à luz do qual se pode compreender o presente e antecipar o futuro.

posed in collaboration with several visual artists. Parallel to his career as leader and composer, Moran kept on working with some of jazz's most important names, such as Cassandra Wilson, Wayne Shorter, Joe Lovano, Dave Holland, Lee Konitz and Charles Lloyd, among many others. In 2010 he resumed activity with the Bandwagon, releasing the album *Ten*, and, three years later, he gathered with Charles Lloyd in duo to record a magnificent album entitled *Hagar's Song*. Besides his career as composer and performer, Moran is also a teacher and is often involved in several artistic and educational projects.

Jason Moran will perform at Guimarães Jazz for the third time, after a first appearance in 2005 (playing solo and as sideman of Ralph Alessi's group) and a second concert five years later with Charles Lloyd's New Quartet. The audience of the festival, already acquainted with the artistic skills of this extraordinary pianist, will now have the opportunity to watch Moran presenting a project under his own name, The Fats Waller Dance Party, which is grounded on the reinterpretation of Fats Waller's repertoire. Festive and devotedly celebratory, this concert proposes a time travel by recreating Harlem's atmosphere of the twenties and thirties of the last century, an era when jazz was growing in popularity. Fats Waller is one of the most reputed instrumentalists and composers of that epoch and his work has been praised by new generations of jazz musicians. Moran, who will play along with a line-up of young musicians from New York's jazz scene, is one of those artists who believes it is important to celebrate jazz's history, namely its most influent musicians. This concert is the living proof of this attitude toward music – perceiving the past not as memory or nostalgia only but as a living patrimony which illuminates the present and allows us to foresee the future.

Jason Moran,
piano
fenderhodes
Tarus
Mateen,
contrabaixo

Daru Jones,
bateria
Lisa Harris,
voz
Donvonte
McCoy,
trompete

Maiores
de 6

Domingo 08, 17h00
CCVF / Grande
Auditório

Big Band e Ensemble de Cordas da ESMAE

—
Direção Musical Taylor Ho Bynum
e Tomeka Reid

Guimarães Jazz's 2015 edition will maintain the residency project consisting in the collaboration between ESMAE students and a composer directing them during an intensive one-week period of rehearsals, allowing these young musicians to experience a highly demanding professional environment. This project enables the festival to pursue a more pronouncedly pedagogical dimension which Guimarães Jazz envisages as crucial to its consolidation. This format favours the proximity between distinct musical languages (jazz and classical music) and provides the participating musicians an experience of confluence between different artistic idioms and approaches, which also contributes to the reaffirmation of jazz's relevance in contemporary music.

This time the musicians invited to direct the project are outstanding New York's scene jazz cornetist Taylor Ho Bynum and Chicago-based cellist and composer Tomeka Reid, an emergent name of the new North American generation of experimental music improvisors, two musicians who share a musical perspective that transcends jazz's boundaries and incorporates elements with different provenances, if mainly focused on contemporary idioms. It is expectable that Ho Bynum and Reid come up with highly heterodox and inventive compositions, which will certainly be a challenging and stimulating experience for ESMAE students.

Na edição do Guimarães Jazz 2015 mantém-se a proposta de residência em trabalho de colaboração entre os alunos da ESMAE e os dois compositores que os dirigirão, numa semana intensiva de ensaios que proporciona a músicos muito jovens uma experiência de contacto com um universo profissional de elevada exigência, um projeto que 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. Este formato favorece a proximidade entre universos musicais distintos (o jazz e a música clássica) e proporciona aos músicos envolvidos uma experiência de confluência de linguagens e abordagens, algo que contribui também para a reafirmação da absoluta contemporaneidade do jazz no contexto da música atual.

Este ano, os convidados para este projeto são o emergente cornetista da cena jazzística nova-iorquina Taylor Ho Bynum e a violoncelista e compositora de Chicago Tomeka Reid, da nova geração de improvisadores e instrumentistas da música experimental norte-americana, que têm em comum o facto de possuírem uma visão musical que se estende para além das fronteiras do jazz, integrando nela elementos e sonoridades com as mais heterogêneas proveniências, embora sempre com enfoque nas linguagens contemporâneas. Das suas composições podemos esperar uma ampla liberdade formal e estruturas heterodoxas, pelo que o desafio a enfrentar pelos alunos da ESMAE será certamente estimulante.

Direção
Musical
**Taylor Ho
Bynum e
Tomeka Reid**
—
Maiores de 6



Domingo 08, 22h00

PAC / Black Box



Demian Cabaud

Projeto Guimarães Jazz / Porta-Jazz

Guimarães Jazz's 2015 will be the second edition of the partnership between the festival and Porta-Jazz Association, focused on the promotion of the work of Portuguese musicians, particularly that of the youngest. This year, the invited musicians are Portuguese instrumentalists and composers José Pedro Coelho and Eurico Costa, who extended the invitation to French musicians Sylvain Darrifourcq and Nicolas Canot, having in mind the creation of a multidisciplinary performance based on the intersection of music and visual arts. José Pedro Coelho is a Portuguese saxophonist and composer born in 1984 and based in Porto. He holds a degree in Jazz-Performance by Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, where he studied with Carlos Azevedo, Paulo Maciel, Nuno Ferreira, Michael Laurent, among others. He is a member of Matosinhos Jazz Orchestra since 2001, in the context of which Coelho has worked with many different repertoires and several musicians such as Carlos Azevedo, Pedro Guedes, Lee Konitz, Ohad Talmor, Kurt Rosenwinkel, Mark Turner, Chris Cheek, Maria Schneider, Carla Bley, Steve Swallow. Maria João, João Paulo Esteves da Silva, Maria Rita, Mayra Andrade or John Hollenbeck. He collaborates artistically with many Portuguese and foreign musicians, among whom we should like to highlight Mário Barreiros, André Fernandes, Demian Cabaud, Diogo Vida, Iago Fernández,

A edição de 2015 do Guimarães Jazz conhece a segunda etapa da colaboração entre o festival e a Associação Porta-Jazz, centrada na divulgação do trabalho de músicos portugueses, em particular dos mais jovens. Este ano, foram convidados os músicos e compositores portugueses José Pedro Coelho e Eurico Costa, que reuniram uma formação que inclui os franceses Sylvain Darrifourcq e Nicolas Canot, tendo em mente a criação de um espetáculo multidisciplinar baseado no cruzamento da música com as artes visuais.

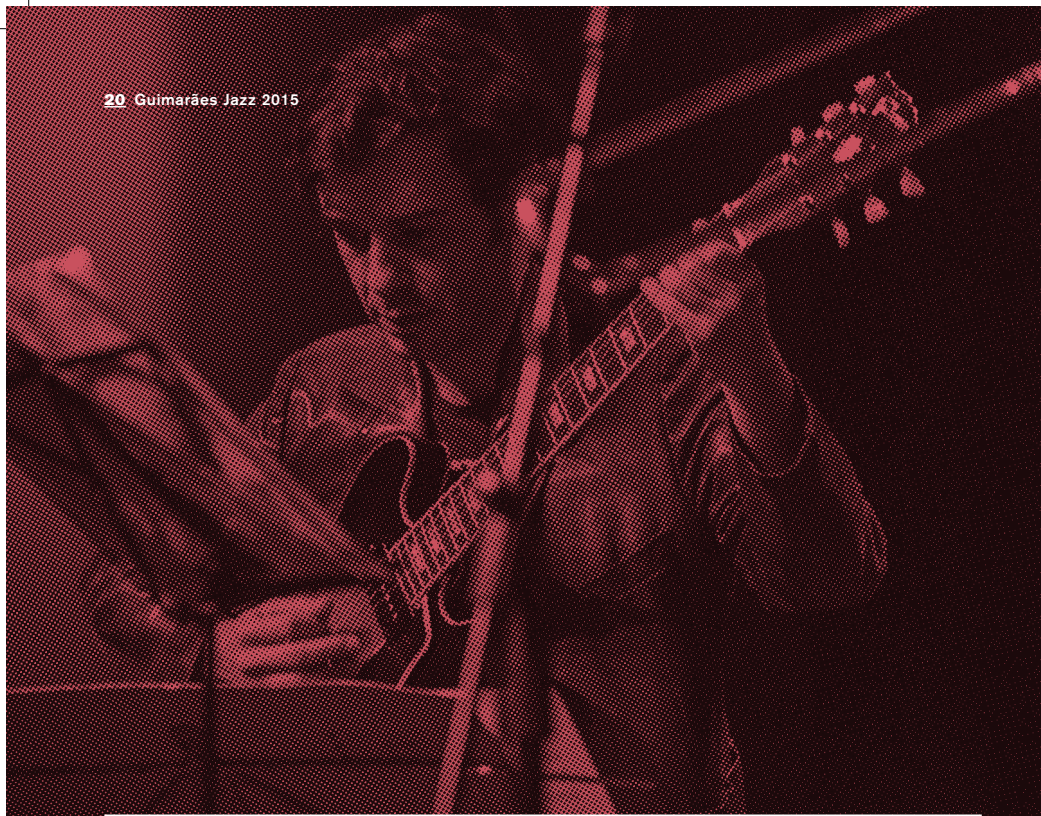
José Pedro Coelho é um saxofonista e compositor, nascido em 1984, residente no Porto. É licenciado em Jazz-Performance pela Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo, onde estudou com Carlos Azevedo, Paulo Maciel, Nuno Ferreira, Michael Laurent, entre outros. Desde 2001 que integra a Orquestra de Jazz de Matosinhos (OJM) com a qual tem podido trabalhar variados repertórios, e com diversos músicos, como Carlos Azevedo/Pedro Guedes, Lee Konitz/Ohad Talmor, Kurt Rosenwinkel, Mark Turner, Chris Cheek, Maria Schneider, Carla Bley/Steve Swallow, Maria João, João Paulo Esteves da Silva, Maria Rita, Mayra Andrade, ou John Hollenbeck. Entre os músicos e projetos com quem tem vindo a documentar o seu trabalho destacam-se Mário Barreiros, OJM, André Fernandes, Demian Cabaud, Diogo Vida, Iago Fernández, Susana Santos Silva, Baba Mongol, Low Budget Research Kitchen (música de Frank Zappa), Mikado Lab, Coreto Porta-Jazz, Gonçalo Mar-

ques ou Júlio Resende. Lidera o seu próprio quinteto com quem gravou Clepsydra em 2012, e trabalha regularmente com um dos seus mais recentes grupos — *Ensemble Super Moderne* — com quem gravou *Ensemble Super Moderne* em 2014. É sócio fundador da Associação Porta-Jazz.

Eurico Costa é um guitarrista residente no Porto, nascido em 1979. Concluiu em 2002 o curso de Guitarra Clássica do Conservatório de Música do Porto. No mesmo ano ingressou na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo, no Porto, frequentando o Curso de Guitarra Jazz, tendo estudado com professores como Nuno Ferreira, Afonso Pais, Carlos Azevedo e Pedro Guedes, entre outros. Da sua formação consta ainda a realização de workshops e masterclasses com inúmeros músicos importantes do jazz como Frank Mobüs, Peter Erskine e Andrew D'Angelo, apenas para nomear alguns. A sua experiência profissional é variada e conta com colaborações com o Remix Ensemble e com a Orquestra Jazz de Matosinhos, incursões no mundo da música improvisada, participações em peças de teatro, projetos de *world music* e de *rock*. No entanto, é no jazz onde concentra a sua maior atividade, designadamente no Eurico Costa Quarteto, no Ensemble Super Moderne e em pLoo. Atualmente é docente da cadeira de Guitarra Jazz na ESMAE e das disciplinas de Guitarra e Combo na Escola de Música Valentim de Carvalho. É sócio fundador da Associação Porta-Jazz.

Sylvain Darrifourcq é um baterista francês, nascido em 1979, em Orthez. Iniciou os seus estudos em percussão clássica e aos quinze anos começa a estudar especificamente bateria. É sob a orientação de Daniel Humair que descobre o jazz e trilha o seu percurso profissional após mudar-se para Toulouse. Em 2003 forma o seu grupo - L'Egoïste Sorel - e grava o primeiro registo *Life Of Henri Brulard* (Aljama Records). No ano seguinte integra o Emile Parisien Quartet, um grupo de referência, com o qual recebe um prémio Victoire du Jazz, em 2009. Agregando outras influências musicais e pessoais, Sylvain forma o Q Electrical Trio, de free-jazz-rock, toca e compõe para os trios In Bed With e In Love With, MILESDAVISQUINTET! e Poney, um projeto a solo de bateria, eletrónica e sintetizador. Toca como sideman em diversos projetos com Michel Portal, Louis Sclavis, Marc Ducret, Tony Malaby, Bruno Chevillon, Claude Tchamitchian, Francesco Bearzatti, entre outros.

Gonçalo Marques, Júlio Resende and Susana Santos Silva, and with groups such as Baba Mongol, Low Budget Research Kitchen (playing the music of Frank Zappa), Mikado Lab and Coreto Porta-Jazz. José Pedro Coelho is the leader of a quintet under his own name, with whom he recorded Clepsydra (2012), and a member of Ensemble Super Moderne. He is co-founder of Porta-Jazz Association. Eurico Costa is a Portuguese guitarist born in 1979 and based in Porto. In 2002 he completed his studies in classical guitar and afterwards he began his training in jazz guitar, studying with Nuno Ferreira, Afonso Pais, Carlos Azevedo and Pedro Guedes, among other teachers. His training was complemented by attending several workshops and masterclasses with important jazz musicians such as Frank Mobüs, Cecil Bridgewater, Peter Erskine and Andrew D'Angelo, to name just a few. Eurico Costa's professional experience is diversified and includes collaborations with Remix Ensemble and Matosinhos Jazz Orchestra, occasional projects of improvised music, writing music for theatre and performing with rock and world music bands. Nevertheless, jazz is the guitarist's preferential territory and his musical activity is mainly focused on his work as leader with his quartet, with Ensemble Super Moderne and with the project pLOO. Eurico Costa currently teaches jazz guitar in ESMAE and in Escola de Música Valentim de Carvalho and is co-founder of Porta-Jazz Association. Sylvain Darrifourcq is a French drummer born in 1979 in Orthez. He began his studies in classical percussion and, at the age of fifteen, shifted to drums. It was under Daniel Humair's influence that he discovered jazz and began his professional career, moving to Toulouse. In 2003 he forms his own group - L'Egoïste Sorel - and records his first album, *Life of Henri Brulard*. In the following year, Darrifourcq becomes a member of Emile Parisien Quartet, a group awarded with the prize Victoire du Jazz in 2009. Having in mind the aim of pursuing other musical and personal references, the drummer forms the free jazz rock Q Electrical Trio, plays and writes for the trios In Bed With and In Love With, MILESDAVISQUINTET! and Poney, Darrifourcq's solo project of drums, electronics and synthesizer. He also performs as sideman with



Nicolas Canot é um guitarrista, compositor e artista sonoro francês radicado em Reims. Tem vindo a focar o seu trabalho em eletrônica e eletroacústica, bem como em teatro, poesia, *performances* ao vivo para auscultadores, controladores Wiimote, sensores de luzes e em diversos outros projetos de interação musical entre o mundo real e virtual. O seu primeiro EP - *Ten Seconds Teardrops* - foi lançado pela editora italiana Cognito Percepti, em 2015. Nicolas Canot é um artista associado de 23.03 - Associação para a Promoção da Arte Contemporânea de Reims, França. Licenciado em Cinema, Eduardo Cunha começou por trabalhar em produção para cinema e televisão, tendo a seu cargo a produção executiva de curtas-metragens e documentários, bem como a divulgação de filmes em festivais nacionais e internacionais. Mais tarde envolve-se na criação de conteúdos vídeo e manipulação criativa dos mesmos pelos caminhos da vídeo arte, trabalhando com artistas visuais, coletivos e músicos de diversos quadrantes. Atualmente colabora com a empresa singapurense Oskar&Gaspar na criação e manipulação de conteúdos para *video mapping*.

Michel Portal, Louis Sclavis, Marc Ducret, Tony Malaby, Bruno Chevillon, Claude Tchamitchian and Francesco Bearzatti, among many others.

Nicolas Canot is a French guitarist, composer and sound artist based in Reims. His work is mainly focused on electronic and electroacoustic music, as well as on writing of music for theatre, poetry, live performances and installations with headphones, Wiimote controllers and light sensors. Canot also works in projects based on musical interaction between real and virtual worlds. His first record, *Ten Seconds Teardrops*, was released in 2015 by Italian label Cognito Percepti. Canot is an associate musician of 23.03 – a Reims-based platform devoted to promotion of contemporary art. Graduated in Cinema, Eduardo Cunha began his career working in cinema and television as executive producer of short films and documentaries and with the responsibility of promoting films in national and international festivals. Afterwards, he started creating and manipulating visual contents using videoart's techniques, working with visual artists and musicians of very different backgrounds. Eduardo Cunha currently collaborates with Singaporean company Oskar&Gaspar, creating and manipulating contents for video mapping.

José Pedro Coelho,
saxofones
Eurico Costa,
guitarra
elétrica

Sylvain Darrifourcq,
bateria
Nicolas Canot,
eletrônica

Eduardo Cunha,
vídeo
mapping
—
Maiores de 6

Quarta 11, 22h00

CCVF / Grande Auditório

The Taylor Ho Bynum Quinteto

Taylor Ho Bynum is considered by jazz critics as one of the most talented musicians of his generation and one of the few who have contributed decisively for the artistic renewal of this genre. A composer, a cornetist and an audacious improviser, Ho Bynum studied music with trombonist Bill Lowe and Anthony Braxton, with whom Ho Bynum would later play on two records. The career of this young musician reveals an artist deeply interested in many different musical styles and languages (free jazz, improvisation and contemporary music) and in engaging with other art forms such as films and dance. In addition to his projects as composer or band leader (his Sextet or the group 7-tette, among others), he often works with improvised music collectives and so far he has collaborated with legendary jazz names such as Bill Dixon, Cecil Taylor and Wadada Leo Smith.

Tomeka Reid is a cellist and composer from Chicago and one of the emergent names of a new generation of instrumentalists working in North-American circuits of improvised and experimental music. Reid is a member of Dee Alexander's Evolution Ensemble, Nicole Mitchell's Black Earth Ensemble, Mike Reed's Loose Assembly and also of Great Black Music Ensemble, as well as of renowned Chicago collective AACM. The cellist is a frequent collaborator of distinct contemporary jazz musicians such as Anthony Braxton, Jeb Bishop and Roscoe Mitchell, among many others, and a talented composer, having been invited to compose for several festivals and ensembles, namely the Chicago Jazz Ensemble.

Taylor Ho Bynum é considerado pela crítica especializada um dos grandes músicos da sua geração, e um dos que mais tem contribuído para a renovação do jazz. Compositor, cornetista e intrépido improvisador, Ho Bynum estudou música com o trombonista Bill Lowe e, posteriormente, com Anthony Braxton, com quem viria depois a gravar em dois álbuns. O seu percurso tem revelado um músico interessado em expressar-se em inúmeras linguagens musicais (*free jazz*, música improvisada e composição erudita contemporânea) e em aventurar-se por diversos outros territórios artísticos, tais como o cinema e a dança. Além dos seus projetos como compositor e líder de formação (o seu Sexteto e a banda 7-tette, entre outros), toca regularmente em coletivos de improvisação e, ao longo da sua ainda curta carreira, colaborou com nomes lendários do jazz como Bill Dixon, Cecil Taylor e Wadada Leo Smith. Taylor Ho Bynum repetirá a sua presença no Guimarães Jazz, onde no ano passado atuou integrado na banda da trombonista Reut Regev.

Tomeka Reid é uma violoncelista e compositora natural de Chicago e um dos nomes mais proeminentes da nova geração de instrumentistas nos meios da improvisação e da música experimental norte-americana. Integra o Evolution Ensemble de Dee Alexander, o Black Earth Ensemble de Nicole Mitchell, o Loose Assembly de Mike Reed e o Great Black Music Ensemble, bem como o célebre coletivo de Chicago AACM. Colabora regularmente com grandes músicos do jazz contemporâneo como Anthony Braxton, Jeb Bishop e Roscoe Mitchell, entre muitos outros. Reid desenvolve também trabalho enquanto compositora, tendo várias composições suas sido comissariadas para inúmeros festivais e formações, entre as quais o Chicago Jazz Ensemble.

Alexander Hawkins é um pianista e compositor autodidata inglês e com uma carreira ascendente no jazz mundial, sendo considerado um dos mais distintos representantes da "nova vaga" do jazz britânico. O seu trabalho enquanto líder é desenvolvido através do seu Ensemble, com o qual já gravou vários discos e que contribuiu em grande medida para a sua notoriedade, e do seu Trio, mantendo também projetos como colíder, entre os quais Decoy, no âmbito do qual colabora com o cornetista Taylor Ho Bynum. Atua regularmente com um vasto número de grandes músicos de jazz contemporâneos, tais como Evan Parker, Joe McPhee, Marshall Allen e Louis Moholo-Moholo. O seu trabalho como compositor tem também merecido amplo destaque, tendo inclusivamente composto uma peça para a BBC, que foi posteriormente gravada e interpretada em concerto pela reputada orquestra alemã WDR.

Neil Charles é um baixista inglês, com formação clássica em contrabaixo, e um dos mais requisitados instrumentistas da cena jazzística britânica. Colaborou com inúmeros nomes do jazz, como Jack DeJohnette, Jose James e Terence Blanchard, como do *rock* e do *pop*, sendo de destacar a sua participação na banda-sonora do filme *The Master*, de Paul Thomas Anderson, composta por Jonny Greenwood, guitarrista da banda rock Radiohead. Charles lidera os Zed-U, uma formação de improvisação livre, e mantém também uma intensa atividade como produtor. Tomas Fujiwara é um dos mais proeminentes bateristas da cena jazzística de Brooklyn. É um colaborador regular de Taylor Ho Bynum, com quem já gravou em duo e integrado em vários dos projetos na órbita criativa do cornetista, mantendo também uma parceria artística com a guitarrista Mary Halvorson, com quem mantém o grupo Thumbscrew, que, para além do baterista e de Halvorson, inclui também o veterano e prestigiado contrabaixista Michael Formanek. Fujiwara lidera também o quinteto Hook Up, um projeto de jazz experimental com quem já editou dois álbuns amplamente elogiados pela crítica especializada.

Alexander Hawkins is a self-taught pianist and composer and one of British jazz's rising stars. His projects as leader include his Ensemble, with whom he released several albums that contributed decisively for his notoriety, and his Trio. At the same time, Hawkins participates in other projects as co-leader, such as Decoy, in collaboration with cornetist Taylor Ho Bynum. The pianist performs regularly with some of the most influent jazz musicians of our times, such as Evan Parker, Joe McPhee, Marshall Allen and Louis Moholo-Moholo. His work as a composer has been highly praised by the critics, and Hawkins has inclusively written a piece commissioned by BBC, which was later recorded and performed live by reputed German orchestra WDR.

Neil Charles is a British bassist with classical training in double-bass and one of the busiest instrumentalists of the British musical scene. Not only has he worked with several jazz musicians, such as Jack DeJohnette, Jose James and Terence Blanchard, but he is also a frequent collaborator of pop and rock bands and projects, having participated, for example, in the recording of the soundtrack for the film *The Master*, written by Jonny Greenwood, guitarist of rock band Radiohead. Charles is the leader of Zed-U, a free improvisation group, and is also a composer.

Tomas Fujiwara is one of the most prominent drummers of Brooklyn's jazz scene. He is a frequent collaborator of Taylor Ho Bynum, with whom he recorded in duo and as a member of several of the cornetist's projects, and holds a proficuous artistic partnership with guitarist Mary Halvorson, with whom Fujiwara plays in the group Thumbscrew, which, besides the drummer and Halvorson, includes in its line-up the veteran and reputed double-bassist Michael Formanek. Fujiwara is also the leader of the quintet Hook Up, an experimental jazz project that has already released two audacious albums.

Taylor Ho Bynum,
corneta
Tomeka Reid,
violoncelo

Alexander Hawkins,
piano
Neil Charles,
contrabaixo

Tomas Fujiwara,
bateria
—
Maiores de 6

Quinta 12, 22h00

CCVF / Grande Auditório

Joshua Redman, Aaron Parks, Matt Penman, Eric Harland: JAMES FARM

Joshua Redman (b. 1969) is the son of legendary saxophonist Dewey Redman and arguably one of the most talented jazz musicians that appeared over the last twenty-five years. During his still relatively short career he has collaborated with numerous world-class musicians: Jack DeJohnette, Bill Frisell, Aaron Goldberg, Elvin Jones, Yo Yo Ma, Branford Marsalis, Paul Motian, John Scofield and the Rolling Stones, among many others. Educated in Harvard, Redman began his career in New York, where, after winning the prestigious Thelonious Monk International Saxophone Competition he began to play as sideman of some of the aforementioned musicians and, above all, with Pat Metheny. Out of his projects as band leader we should like to highlight his first quartet (including pianist Brad Mehldau) with whom he recorded the album *Moodswing* (1994), the Elastic Band, where he experimented a more dynamic and electric approach, and his solo album *Back East* (2007), an idiosyncratic project with three different rhythmic sections composed by different musicians and including, among others, jazzmen such as Joe Lovano, Chris Cheek, Christian McBride (Redman's long-standing musical accomplice) and even his father Dewey Redman as a guest appearance. Parallel to his career as musician, Redman was also the artistic director of SFJAZZ, a non-profit association devoted to teaching and promoting jazz.

Aaron Parks (b. 1983, USA) is a young pianist who, despite his youth, has

Joshua Redman (n. 1969, EUA) é um dos mais talentosos músicos de jazz surgidos nos últimos vinte e cinco anos, sendo disso prova a impressionante lista de nomes com quem colaborou ao longo da sua ainda relativamente curta carreira: Jack DeJohnette, Bill Frisell, Aaron Goldberg, Elvin Jones, Yo Yo Ma, Branford Marsalis, Paul Motian, John Scofield, os Rolling Stones, entre muitos outros. Formado em Harvard, Redman iniciou o seu percurso musical em Nova Iorque, onde começa a tocar ao vivo e a gravar como *sideman* de alguns destes nomes já referidos e, em especial, com Pat Metheny. Dos seus projetos enquanto líder de formação podemos destacar o seu primeiro quarteto, que incluía Brad Mehldau, e com o qual gravou o álbum *Moodswing* (1994), a Elastic Band, praticante de uma sonoridade mais elétrica e dinâmica, e, mais recentemente, o álbum a solo *Back East* (2007), um projeto idiossincrático que conta com três secções rítmicas constituídas por músicos diferentes e no qual colaboram nomes como os de Joe Lovano, Chris Cheek e Christian McBride.

Aaron Parks (n. 1983, EUA) é um jovem pianista norte-americano já com um estatuto relevante no jazz e com um percurso discográfico assinalável, tanto enquanto líder como enquanto *sideman*. Além da colaboração com Joshua Redman, Parks tem mantido uma relação musical de proximidade com Kurt Rosenwinkel e, sobretudo, Terence Blanchard, com quem gravou o premiado *A Tale of God's Will (A Requiem for Katrina)*. Do seu trabalho enquanto líder, deve-

mos mencionar o álbum *Invisible Cinema*, editado em 2008 pela prestigiada Blue Note. Parks é conhecido também pelo seu trabalho em bandas sonoras para cinema, sendo de destacar a sua relação com o cineasta Spike Lee, com quem colaborou no documentário *When The Levees Broke*. Matt Penman é um músico neozelandês residente nos Estados Unidos da América, país onde se afirmou como um dos mais proeminentes contrabaixistas da sua geração. Formado na reputada Berklee College of Music, Penman é um dos membros do SFJazz Collective, um grupo de compositores e improvisadores onde se inclui Mark Turner e Miguel Zenon, entre outros. Além do seu trabalho enquanto líder, este contrabaixista mantém uma intensa atividade de colaboração com nomes incontornáveis do jazz atual, tais como Joe Lovano, John Scofield e Chris Cheek, entre muitos outros. Eric Harland (n. 1978, EUA) é um dos mais brilhantes bateristas da sua geração e, apesar da sua juventude, é já um dos nomes mais marcantes do jazz contemporâneo, tendo sido considerado pela revista *Downbeat* como um dos cinquenta bateristas mais influentes da história desta música. Formado na Manhattan School of Music, Harland é um colaborador regular de alguns dos mais importantes músicos de jazz vivos, como McCoy Tyner e Terence Blanchard, mantendo em paralelo uma relevante atividade como líder de formação e em diversas bandas das quais é membro integrante, entre as quais o New Quartet de Charles Lloyd e Prism, de Dave Holland.

James Farm é o quarteto que reúne estes quatro instrumentistas, que há mais de uma década colaboram entre si em diversos projetos, entre os quais o coletivo de compositores e improvisadores SFJazz. No centro deste espetáculo estará, previsivelmente, o seu último registo discográfico, *City Folk* (2014), no qual os intérpretes exploram um jazz ancorado no pós-bop mas determinado em seguir as novas direções do jazz contemporâneo. O público do festival encontrará nele a oportunidade de reencontrar o virtuoso saxofonista Joshua Redman num contexto de maior liberdade, após a sua presença no Guimarães Jazz do ano passado enquanto solista da Trondheim Jazz Orchestra.

Joshua Redman,
saxofone tenor
Aaron Parks,
piano

Matt Penman, contra-
baixo
Eric Harland,
bateria

Maiores
de 6

already acquired a relevant reputation in jazz's circuit and with a promising discographic career, both as sideman and as leader. Besides his collaboration with Joshua Redman, Parks works regularly with Kurt Rosenwinkel and with Terence Blanchard, with whom he recorded the prizewinning album *A Tale of God's Will (A Requiem for Katrina)*. Out of his projects as band leader, we should like to highlight the album *Invisible Cinema*, released in 2008 by Blue Note. Parks is also known for his work composing soundtracks for films, namely his collaboration with director Spike Lee, for whom he wrote the soundtrack of the documentary *When The Levees Broke*.

Matt Penman is a New Zealander musician currently living in the USA, country where he established himself as one of the most prominent double-bassists of his generation. Educated in the Berklee College of Music, Penman is a member of SFJazz Collective, a group of composers and improvisors which includes musicians such as Mark Turner and Miguel Zenon, among many others. In parallel to his work as leader, the double-bassist collaborates with several outstanding jazz musicians of our times, such as Joe Lovano, John Scofield and Chris Cheek, just to name a few.

Eric Harland (b. 1978, USA) is one of the most brilliant drummers of his generation and already one of the most influent names in contemporary jazz, having been nominated by *Downbeat* magazine as one of the fifty best drummers in the history of this music. Educated in the Manhattan School of Music, Harland is a regular collaborator of some of today's most important musicians, such as McCoy Tyner and Terence Blanchard, and also maintains a relevant activity as band leader and as member of several groups, among which Charles Lloyd's New Quartet and Dave Holland's Prism.

James Farm is the quartet gathering these four musicians, who are longstanding collaborators in many different projects, namely in the context of SFJazz, a collective of improvisors and composers. This concert is expected to be focused on their last record, *City Folk* (2014), an album which the quartet explore a post-bop jazz interested in following new directions toward a contemporary jazz. The audience of the festival will again have the opportunity to see Joshua Redman performing live, now with wider artistic freedom, one year after his presence at Guimarães Jazz with the Trondheim Jazz Orchestra.

Sexta 13, 22h00
CCVF / Grande
Auditório

Archie Shepp

Almost eighty years old and with a sixty years career as musician, poet and writer, theoretician, professor and political activist, Archie Shepp (b. 1937, USA) is one of the most influent names in the history of jazz and one of the artists who has contributed the most to the aesthetical innovations of this music throughout time. Saxophonist, composer and occasional pianist and singer, Shepp is one of the most distinguished figures of the avant-garde movement in jazz, even though the musical amplitude of his style, inhabited by the spirit of black american music and Afrocentrism, a concept which he theorized and supported uncompromisingly, transcends free jazz as a genre.

Born in Fort Lauderdale, Archie Shepp was raised in Philadelphia, where he studied piano and saxophone. As a university student, he got involved in theatre, which was the social and artistic background where he began to acquire the political consciousness that would led him to the militancy in support of Afro-Americans civil rights and of the recognition of their contribution to the American culture. At the same time, he played with some of the most radical jazz musicians of that period, namely Lee Morgan and Jimmy Garrison. The moment when the saxophonist decided he would devote himself to music coincided with the meeting with legendary pianist Cecil Taylor, and the collaboration between the

Com quase oitenta anos de vida, quase sessenta dos quais em permanente atividade como músico, poeta e escritor, teórico, pedagogo e ativista político, Archie Shepp (n. 1937, EUA) é uma das figuras mais marcantes da história do jazz e um dos criadores que mais contribuiu para moldar a forma que esta música adquiriu ao longo do tempo. Saxofonista, compositor e ocasional pianista e cantor, Shepp é um dos mais distintos representantes do movimento *avant-garde* no jazz, embora a amplitude estética da sua música transcenda largamente o *free jazz* enquanto gênero, sendo habitada pelo espírito da música negra americana e do Afrocentrismo, conceito que teorizou e do qual é um intransigente defensor. Nascido em Fort Lauderdale, Archie Shepp foi criado em Filadélfia, onde estudou piano e saxofone. Já na universidade envolve-se no teatro, o meio social e artístico onde se começa a formar a consciência política que o conduziria à militância a favor dos direitos dos afro-americanos e do seu legado cultural na sociedade americana. Nessa altura, conhece e toca com alguns dos mais radicais músicos de jazz dessa época, entre eles Lee Morgan e Jimmy Garrison. Será, no entanto, o encontro com o lendário pianista Cecil Taylor que levará o saxofonista a optar definitivamente por uma carreira na música, tendo a colaboração entre os dois gerado a edição de álbuns históricos e fundacionais como *The World of Cecil Taylor* e *Air*, ambos datados de 1960. Os anos sessenta seriam, aliás, um período crucial de afirmação de Shepp enquanto nome seminal do *free jazz*, afirmação para a qual contribuiu decisivamente também a gravação do seu primei-

ro trabalho enquanto colíder, ao lado de Bill Dixon, e sobretudo a colaboração com John Coltrane nos álbuns *Ascension*, um ponto de viragem absoluto no movimento *avant-garde* do jazz, e no célebre *A Love Supreme*. É também com Coltrane que Shepp gravará aquele que é considerada uma das suas obras-primas enquanto colíder, o álbum ao vivo *New Thing at Newport* de 1965, acompanhado de uma formação que incluía, além dos dois saxofonistas, nomes incontornáveis do jazz como Elvin Jones, McCoy Tyner e Bobby Hutcherson. Ainda nesta altura de frenética atividade, Shepp será um dos fundadores do ensemble New York Contemporary Five, no âmbito do qual colabora com Don Cherry, John Tchicai e Sunny Murray, entre outros, e com o qual edita *Fire Music*, uma obra crucial do *free jazz*.

O intenso trabalho do saxofonista e compositor nas décadas posteriores foi sendo conciliado com a militância política e o empenho intelectual enquanto pedagogo e teórico musical. A sua longa e impressionante discografia enquanto líder e compositor mostra-nos a evolução do músico e revela-nos uma identidade musical que nunca abdicou dos seus princípios matriciais e devotado à reinvenção elegíaca do legado histórico da música afro-americana e da sua espiritualidade. No entanto, Shepp nunca abdicou do rasgo inventivo capaz de suscitar a invenção de algo novo na sua música nem perdeu a capacidade de transcender a sua própria linguagem e integrá-la na contemporaneidade, motivo pelo qual a obra deste músico deve ser celebrada por todos os amantes de jazz e da arte no seu sentido mais lato e universal.

Archie Shepp será acompanhado neste concerto por três dos seus mais regulares colaboradores musicais dos últimos anos, tanto em quarteto como integrados na Attica Blues Orchestra: Carl Henry Morisset no piano, Darryl Hall no contrabaixo e Steve McCraven na bateria. O repertório deste espetáculo é imprevisível, mas os trabalhos mais recentes do saxofonista, *Kindred Spirits* (2005) e *Gemini* (2007), serão certamente pontos de orientação para um concerto que, mais do que um mero exercício de interpretação de repertório, constituirá um momento único para mergulhar profundamente no espírito da música de um dos mais influentes e criativos saxofonistas da história do jazz.

Archie Shepp
saxofones, voz
Carl Henry Morisset
piano

Darryl Hall,
contrabaixo
Steve McCraven,
bateria

Maiores
de 6

two musicians would result in the creation of two brilliant and seminal albums: *The World of Cecil Taylor* and *Air*, both released in 1960. The sixties were a crucial decade for Shepp: he recorded his first work as leader, along with Bill Dixon, and collaborated with John Coltrane in the albums *Ascension*, a landmark in *avant-garde*'s jazz, and the famous *A Love Supreme*. With Coltrane, Shepp would also record one of his masterpieces as co-leader, *New Thing at Newport* (1965), a live performance featuring an outstanding line-up of musicians which included, besides the two saxophonists, brilliant jazz musicians Elvin Jones, McCoy Tyner and Bobby Hutcherson. Shepp was also co-founder of the ensemble New York Contemporary Five, collaborating with Don Cherry, John Tchicai and Sunny Murray, among others, with whom he recorded the album *Fire Music*, a crucial work in *free jazz*'s history.

Shepp's work as instrumentalist and composer in the following decades was complemented by his political militancy and intellectual commitment as teacher and music theoretician. His vast and impressive discography evinces a musician in permanent evolution and reveals a musical identity grounded on solid principles, devoted to the elegiac reinterpretation of Afro-American's music legacy and its inherent spirituality. However, Shepp never dismissed the importance of trying to find out new directions for his music nor has he lost the capacity to transcend his own language and to reach contemporaneity, and this is why the work of this musician should be admired and respected by all jazz and art lovers.

In Guimarães Jazz Archie Shepp will be playing with three of his most frequent collaborators of the last two decades, both in quartet as in Attica Blues Orchestra: pianist Carl Henry Morisset, double-bassist Darryl Hall and drummer Steve McCraven. The repertoire of this concert is unpredictable but it will certainly have its main reference points in the saxophonist's latest works, *Kindred Spirits* (2005) and *Gemini* (2007), and it will be a perfect opportunity to plunge deeply into the spirit of the music of one of the most influential and creative saxophonists of jazz's history.

Sábado 14, 22h00

CCVF / Grande Auditório



Maria Schneider Orchestra

Maria Schneider (b. 1960, USA) is a Grammy winner composer and big-band leader with a long and remarkable career in jazz and classical music, and the author of several internationally acclaimed compositions. Maria Schneider will be at Guimarães Jazz for the third time, after two previous concerts (in 2005 with her Orchestra and in 2001 directing the festival's Big Band), this being the proof not only of the festival's reputation in European jazz's circuit but also of the artistic relevance of Schneider's sophisticated musical landscapes, which, after almost thirty years, still preserve its lyricism and emotional expressiveness at full.

Born and raised in Minnesota, the composer moved to New York in 1985 after a period of studies in musical theory and composition at the University of Minnesota, the University of Miami and the prestigious Eastman School of Music. Her career began when she was hired as assistant and copyist of the renowned composer Gil Evans, whose work is still a paradigm of a certain style of jazz composition. Schneider has collaborated with Evans for several years, namely in the composition of the soundtrack for Martin Scorsese's film *The Color of Money* and of the music for the project gathering Evans and pop musician Sting. In 1992, Schneider formed her own orchestra, with whom she would perform in festi-

Maria Schneider (n. 1960, EUA) é uma compositora e líder de orquestra multipremiada, vencedora de vários Grammys, com uma longa e prestigiada carreira no jazz e na música clássica e autora de várias obras que mereceram reconhecimento crítico internacional. Maria Schneider estará no Guimarães Jazz pela terceira vez, após duas presenças anteriores (em 2005, com a sua orquestra, e em 2001, dirigindo uma Big Band do festival), confirmando não apenas o prestígio do festival no circuito europeu de jazz, mas dando provas também de que, ao final de quase trinta anos, a sua música, composta de sofisticadas paisagens melódicas, mantém intactos o seu lirismo e expressividade emocional. Originária do Minnesota, a compositora mudou-se para Nova Iorque em 1985, após ter estudado teoria musical e composição na Universidade do Minnesota, Universidade de Miami e na reputada Eastman School of Music. O início da sua carreira é marcado pelo trabalho como assistente do incontornável compositor Gil Evans, cuja obra é ainda hoje o paradigma de uma certa vertente da composição jazzística. Schneider colaborou com Evans durante vários anos, nomeadamente na composição da banda sonora para o filme *A Cor do Dinheiro*, de Martin Scorsese, e da música do projeto conjunto de Gil Evans e do cantor e músico pop Sting. Em 1992, Maria Schneider funda a sua orquestra, com a qual atuará em festivais de jazz um pouco por todo o mundo e com quem gravará vários discos, entre os quais podemos destacar o primeiro, *Evanescence*, de 1992, e *Sky*

Blue, que incluía a composição *Cerulean Skies*, que venceu um Grammy pela “melhor composição instrumental”. A compositora mantém em paralelo uma intensa atividade como condutora de orquestras e big bands, nomeadamente colaborando com as prestigiadas Metropole Orchestra, a alemã Stuttgart Jazz Orchestra e a francesa Orchestre National de Jazz, entre muitas outras, tendo também trabalhado nesta âmbito com o compositor belga Toots Thielemans e o músico brasileiro Ivan Lins. As obras mais recentes e significativas de Maria Schneider, cujo carácter meticuloso e de altíssimo nível de autoexigência implicam longos anos sem edições, incluem o trabalho de composição em torno da poesia do poeta norte-americano Ted Kooser, intitulado *Winter Morning Walks*, em 2013, e *The Thompson Fields*, o seu último registo discográfico com a sua orquestra, projeto que, à semelhança de todos os seus trabalhos mais recentes, foi financiado pelo público através de um sistema comunitário de *crowdfunding*.

Será precisamente *The Thompson Fields* o motivo central do concerto que apresentamos nesta edição de 2015 do Guimarães Jazz. Inspiradas na sua paixão pela observação de pássaros, estas composições de Schneider almejam, tal como mencionado na citação de Theodore Roosevelt incluída na edição discográfica desta obra, “a preservação da beleza”, apelando às mais “sublimes emoções da humanidade”. A Maria Schneider Orchestra, composta por um conjunto de extraordinários músicos onde se incluem, entre outros, o pianista Frank Kimbrough e o trompetista Greg Gisbert, é, pela sua cumplicidade e afinidade artística com a compositora, o veículo ideal para a interpretação desta música tão sofisticada e complexa como poética e emotiva. Deste espetáculo espera-se que constitua um momento de êxtase sensorial e comunhão espiritual com o qual o Guimarães Jazz poderá despedir-se do seu público e dar por encerrada a sua edição deste ano.

vals all around the world and record several albums, among which we should like to highlight their debut, *Evanesence* (1992), and *Sky Blue* (2007), that included a piece, *Cerulean Skies*, winner of a Grammy for Best Instrumental Composition. In parallel, the composer maintains an intense activity conducting orchestras and big-bands, in collaboration with North-American Metropole Orchestra, German Stuttgart Jazz Orchestra and French Orchestre National de Jazz, among many others, and she has also worked with other composers such as Belgian Toots Thielemans and Brazilian Ivan Lins. Maria Schneider is a very meticulous artist whose high standards of artistic quality compel her to work slowly, but in later years she has been rather prolific, releasing *Winter Morning Walks* in 2013, a work around the poetry of North-American poet Ted Kooser, and *The Thompson Fields*, her latest album with her orchestra and a fan-funded project.

It will be precisely *The Thompson Fields* the central motif of this concert. Inspired by her passion for birdwatching, these compositions crave for, just like in Theodore Roosevelt's quotation included in the album's booklet, “the preservation of beauty” and appeal to the “higher emotions in mankind”. Maria Schneider Orchestra, assembling an extraordinary group of musicians including, among others, pianist Frank Kimbrough and trumpeter Greg Gisbert, is, on account of the complicity and artistic affinity with the composer, the perfect ensemble for the interpretation of Schneider's music, one as sophisticated and complex as poetic and soulful. This concert will certainly constitute a moment of sensory rapture and spiritual communion, and a magnificent way of saying goodbye to the audience and to close this edition of Guimarães Jazz.

Direção musical,
Maria Schneider
Saxofones,
Steve Wilson,
Dave Pietro,
Rich Perry,
Scott Robinson

Trompetes,
Greg Gisbert,
Augie Haas,
Frank Greene,
Mike Rodriguez
Trombones,
Keith O'Quinn,
Ryan Keberle,
Marshall

Gilkes,
George Flynn
Acordeão,
Ron Oswanski
Guitarra,
Lage Lund
Piano,
Frank Kimbrough

Contrabaixo,
Jay Anderson
Bateria,
Johnathan Blake
Engenheiro de som,
Ken Jablonski

Maiores
de 6

Atividades Paralelas

Segunda 02 a Sábado 14
Vários locais da cidade

Animações Musicais

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 e vai ao encontro daqueles que doutra forma não poderiam participar ou desfrutar do festival. Porque o Guimarães Jazz é de todos e para todos.

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.

Quarta 04 / 22h00 (estreia)
CCVF / Grande Auditório

Sábado 14 / 18h00
CCVF / Pequeno Auditório

Uma História de Jazz

Capítulo 1.º

"Uma História de Jazz" é um projeto de Cristina Marvão e da produtora Os Fredericos. Um documentário que pretende contar a história do jazz em Guimarães através de conversas com quem o vive: quem o produz, quem o critica, quem nele toca e quem a ele assiste. Não pretendendo ser um registo histórico, este documentário é antes uma visão pessoal de quem quer contar histórias boas. O 1º capítulo inclui entrevistas com Manuel Jorge Veloso, António Curvelo, Ivo Martins, José Pedro Coelho, Adam Lane, Carlos Alpoim, César Machado, José Bastos, José Nobre e a intervenção de Eduardo Meira e António Canaveira do Vale.

"A History of Jazz" is a documentary by Cristina Marvão and the production company 'Os Fredericos' which tells the history of jazz in Guimarães through conversations with those who have experienced it first-hand: those who have produced the events, those who have written the critiques, those who have performed the music, and those who have attended the concerts. As opposed to being a true historical chronicle of events, this documentary is instead a personal vision of those who want to tell good stories. The first chapter of this project includes interviews with Manuel Jorge Veloso, António Curvelo, Ivo Martins, José Pedro Coelho, Adam Lane, Carlos Alpoim, César Machado, José Bastos, and José Nobre, as well as participation by Eduardo Meira and António Canaveira do Vale.

—
Majores de 6



Direitos Reservados

Quinta 05 a Sábado 07 /
24h00-02h00
CCVF / Café Concerto

Quinta 12 a Sábado 14 /
24h00-02h00
Convívio Associação
Cultural

Jam Sessions

Alexander Hawkins, Neil Charles e Tomas Fujiwara
 As *jam sessions* conferem ao Guimarães Jazz uma das suas facetas identificadoras. A sua componente de improvisação 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 Café Concerto do Centro Cultural Vila Flor e no Convívio Associação Cultural serão protagonizadas pelo pianista Alexander Hawkins, pelo contrabaixista Neil Charles e pelo baterista Tomas Fujiwara, três extraordinários instrumentistas que integram o The Taylor Ho Bynum Quinteto.

The jam sessions at Guimarães Jazz are a hallmark event which has long been seen as an identifying element of the festival. The improvisational nature of a jam session shows the more informal side of jazz as it allows the less seasoned listener to enjoy this type of music in an atmosphere that is more direct and closer to the musicians. This year, the jam sessions at the Vila Flor Cultural Center's Café Concerto and at the Convívio Cultural Center will feature pianist Alexander Hawkins, bass player Neil Charles and percussionist Tomas Fujiwara, three extraordinary instrumentalists who are part of The Taylor Ho Bynum Quintet.

—
 Maiores de 12

Dias 09, 10, 12 e 13 /
14h30-17h30
Centro Cultural Vila Flor

Oficinas de Jazz

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 serão orientadas pelo pianista Alexander Hawkins, pelo contrabaixista Neil Charles e pelo baterista Tomas Fujiwara, três extraordinários músicos representantes da "nova vaga" do jazz, que integram o The Taylor Ho Bynum Quinteto.

Data limite de inscrição
 04 de novembro
Nº máximo de participantes
 25

Inscrição gratuita (sujeita ao pagamento de uma caução no valor de 25,00 euros que será reembolsada caso o participante esteja presente em pelo menos 75% da atividade ou em caso de desistência até ao dia 05 de novembro)

As inscrições poderão ser efetuadas no Centro Cultural Vila Flor ou no site www.ccvf.pt através do preenchimento do formulário disponível online.



Direitos Reservados

