



GUIMARAES JAZZ

'06

DE 8 A 18 NOV



Comissão Organizadora
Guimarães Jazz 2006
Câmara Municipal
de Guimarães
Francisca Abreu
José Nobre

Convívio – Associação Cultural
Vasco Portugal
Eduardo Meira
Adelino Ínsua

Oficina
Presidente da Direcção
Francisca Abreu
Administração
José Bastos
Assistente de Direcção
Anabela Portilha
Direcção Artística
Ivo Martins
Assistente de Programação
Fátima Alçada
Direcção de Produção
Tiago Andrade
Direcção Técnica
Pedro Carvalho
Direcção Instalações
Anibal Rocha
Direcção de Cena
Rafael Polónia
Comunicação/Marketing
Marta Ferreira
Serviço Educativo
Elisabete Paiva
Produção Executiva
Paulo Covas
Ricardo Freitas
Assistência de Produção
Andreia Novais
Pedro Silva
Sofia Leite
Hugo Dias
Contabilidade/Recursos
Humanos
Helena Pereira de Castro
(Coordenadora)
Ana Carneiro
Liliana Pina
Serviço Administrativo
Susana Costa
Luz
Andreia Azevedo
(Coordenadora)
André Garcia
Som
Pedro Lima (Coordenador)
Alex Carrasqueira
Audiovisuais
Jorge Sousa

Mecânica de Cena
Catarina Ferreira
(Coordenadora)
José Pedro Patação
Área Expositiva / Palácio
Vila Flor
Carla Marques (Recepção)
Rui Cordeiro
Apoio à Produção
Técnica e Montagem
Jacinto Cunha
Rui Salazar
Mestre Carpinteiro
José Gonçalves
Limpeza
Conceição Leite
Conceição Oliveira
Anabela Novais
Júlia Oliveira
Informática
Bruno Oliveira
Tradução
Scott M. Culp
Som de Frente
João Paulo Nogueira
Fotografia
Márcia Lessa
Paulo Pacheco
Afinador de Piano
Artur Sá
Backline
Vimúsica
Textos
Ivo Martins
Design Gráfico
Martino&Jaña Design

8 WAYNE SHORTER QUARTET
09 TOAP COLECTIVO
10 MARC COPLAND TRIO & TIM HAGANS
11 ABDULLAH IBRAHIM’S TRIO
11 SEXTETO DE JAZZ DA ESMAE
15 ALEXIS CUADRADO, ALAN FERBER, JOHN ELLIS, MARK FERBER E BRAD SHEPIK
16 ANDREW HILL 4TET
17 BRUSSELS JAZZ ORCHESTRA FEATURING DAVE LIEBMAN
18 BIG BAND ESMAE CONDUZIDA POR ALAN FERBER
18 CHARLIE HADEN LIBERATION MUSIC ORCHESTRA FEATURING CARLA BLEY

Dias 13, 14, 16 e 17
Das 14h30 às 17h30
Oficinas de Jazz
Centro Cultural Vila Flor

Brad Shepik guitarra
Alexis Cuadrado contrabaixo
John Ellis saxofone
Mark Ferber bateria

De 13 a 17 das 10h00 às 13h00
Workshop Big Band ESMAE
Alan Ferber direcção
Centro Cultural Vila Flor

“Se a estratégia se garantisse a si própria, se o seu cálculo fosse seguro, não se trataria de estratégia. A estratégia implica sempre aposta, isto é, um certo modo de confiar no não-saber, no incalculável: calcula-se porque há um incalculável, calcula-se onde não se sabe, quando não se consegue predeterminar. Portanto, a aposta estratégica consiste sempre no tomar uma decisão ou, mais paradoxalmente ainda, no render-se a uma decisão, no tomar de decisões que não se podem justificar completamente”.

⁽¹⁾ O Jazz precisa de empreender um continuado esforço de resistência para se aguentar no meio do declínio generalizado dos padrões estéticos. As ameaças suscitadas pela democratização da cultura, colocam a arte sob um crescente processo de mediatização, fazendo com que tudo aquilo que não nos permite escapar ao ilusório bem-estar da banalidade e do vazio, tenha passado a determinar-se através de um amplo processo de enfraquecimento simbólico.

Os significados fazem parte do contexto da existência contemporânea e servem para contrariar a tendência geral das pessoas sem rumo, sujeitas a um estado de apatia susceptível de determinar formas de relacionamento futuro, deslocando-as para outros valores menos materialistas. A falta de sentido tornou-se uma espécie de charme discreto do viver mundano, agindo no meio de múltiplos acontecimentos sociais, apresentando-se em convites subtilmente participativos. Apelos de desafecção emocional, reflectidos nos vários sistemas de mediação comunicativa, vão transformando a liberdade numa questão de transparência comercial.

Ao pretender iniciar uma nova era de procura e satisfação, assente no entretenimento, bem como na busca de outros objectivos sociais insignificantes, o acto criativo parece sobressair cada vez mais na exortação de vantagens de fruição sem esforço. As premissas de cada iniciação pessoal passam a determinar-se pelo empenho depositado na elevação dos estatutos, quase sempre associados à glorificação do não-conhecimento, onde o mais importante fica reduzido a uma condição de participação colectiva.

O medo de ficarmos sós apodera-se de tudo o que nos rodeia, como um contágio que se expande de maneira avassaladora. A salvação passa por momentos de fuga e negação desse evidente mal-estar. Tentamos encontrar a palavra-chave para um novo mundo de igualdade consumidora, onde os limites de deserção se vendem e comercializam a todo o momento, através da democratização mediana do acesso ao crédito. Numa sociedade uniforme, feita de lugares-comuns, alienação e desumanização, nasce uma psicose colectiva de inadaptados, e o conformismo incide como uma estranha fórmula, quase matemática.

Quanto maior for a quantidade de sabedoria desperdiçada, menor será a qualidade da cultura que se domestica. Os resultados alcançados tornam-se aquilo que se designa por prescrição banal dos actos quotidianos, acções de posse estilizadas na parte inesteticamente integrante de todo o nosso viver. A crítica sobre a dissolução dos princípios, essa espécie de culto da racionalidade paradoxal e inútil, afigura-se-nos sem futuro, eventualmente por atingir demasiado as consciências, nesta conjuntura cheia de pragmatismo.

A realidade afirma-se pelo equilíbrio do senso comum, refazendo-se cada vez mais através de um estado de pacificação, resultante da serenidade atingida na aquisição e satisfação das nossas necessidades. De pouco servirá questionar aquilo que se afirma como normal, e que predomina em todos os lugares onde as actividades que se dedicam à negação e à utopia se revelam desajustadas, contraditórias e relativas.

Terminaram os tempos das construções cosmológicas antigas, das grandes religiões e políticas messiânicas. As acções de resistência são levadas a efeito num terreno de profundo isolamento, envolvido por uma total indiferença, que se detecta no acto de vendar a alma em troca de uma oportunidade mínima de participação.

Nesta insuportável tentativa de estar presente, apoiada em formas de existência que se pronunciam na vida como um todo, só se pode existir em momen-

tos fragmentários. Quando nos apercebemos desta e de outras limitações, compreendemos como somos determinados pelo poder da contingência, assumida como força relevante nos assuntos do Homem. Persiste um estado de inconstância, causado pela oscilação dos acasos e outras irregularidades, cada vez mais claras e indomáveis.

O conteúdo conceptual do Jazz contemporâneo é, na sua forma mais interessante e possível, exposto sob o desígnio de prevalência do acidental sobre o racional, traduzido numa música refeita em momentos criativos, definidos por mecanismos de eliminação de fronteiras que, agindo violentamente sobre o instituído, vai sobrevivendo numa sociedade em rápida mutação.

Nada nos ensina a reconhecer o renovado e diferente processo de reencontro com a utopia. A mudança anunciada pelo movimento do desejo de alteração dos contextos, com que nos deparamos constantemente na história, é uma proposta radical, derivada da incapacidade de se solucionar a estrutura de relacionamento entre o Homem e a natureza. Este desaire também faz entender o porquê da inabilidade de se criarem interacções duradoiras e estáveis: nunca conseguiremos estabelecer equilíbrios, ajustamentos frutuosos, no decorrer do nosso tempo.

Em determinadas alturas, a arte alarga-se como rede de pequenos pontos de interacção, estruturados na falência dessa relação perdida, que perpetuamente se faz notar, entre a natureza e a razão. Uma realidade desconjuntada, que incentivou o ressurgir de um grande número de interesses, os quais, querendo destruir todos os outros, pretendiam apenas firmar as suas forças no terreno, nunca desejando ser um final definitivo. O conjunto de situações falhadas nas várias revoluções do passado, remete-nos para uma incapacidade latente de se avaliarem os seus contextos.

Detentora de raízes profundas, reflexo dos perigos contemporâneos, muitas vezes iniciados por passos pequenos, triviais e insidiosos, a música reproduz a transformação dos seus próprios factos. A cosmética do disfarce habituou-nos a não reagir e a desculpar o que de mais desagradável nos é imposto, permitindo que os géneros de discursos, e muitas das suas especulações, se façam repetidas vezes, sem qualquer tipo de justificação.

Pretende-se favorecer o artista, alguém que provoca, sistematicamente, diferentes graus de destruição nas distinções e transformações criativas, agindo como vítima da sua própria obra, perante os testemunhos dos seus cúmplices. Assistimos impotentes a todas estas alterações, que prevalecem na circularidade dos argumentos, aceitando a sua repetição sem sentido. Não se podem diferenciar tipos de culpa ou qualidades de inocência, porque quem alguma vez conseguiu possuir uma clara inclinação para queimar livros, não hesitará em queimar também pessoas.

A totalidade da experiência pessoal é produzida sob certas condições históricas, cujas características nos obrigam a recorrer a uma consciência crítica, reflectida na constante atenção sobre tudo o que nos é apresentado como pretensão de autoridade. A prática de se estabelecer uma narrativa para o Jazz necessita de distância temporal e, muitas vezes, de distância espacial. As fontes de informação proporcionam alterações profundas na compreensão, quando ouvimos pela segunda vez, ou regressamos várias vezes ao objecto escutado. Se formos capazes de identificar esses contextos como denúncias do mundo, reconheceremos a importância do tempo no processo de avaliação e de análise.

A reflectividade exige também distância, e mais não é do que um expediente para reforçar a permanência da subjectividade no constante processo do conhecimento. A permanência não é um facto, mas sim um acto; uma actividade subjectiva, exercida e revelada por quem analisa, como uma espécie de reflexo objectivo, através da eliminação de uma subjectividade preexistente. O impossível tornou-se verdade e, tantas vezes, história.

Ivo Martins

“If a strategy, by its own nature, brought with it a guarantee of a result, if calculating it were a sure thing, one would no longer be talking about a strategy. Strategy implies a conjecture, which is, to a certain extent, to trust in the ‘not-knowing’ or in the incalculable: one calculates because there is something incalculable or unknowable that cannot be ascertained beforehand. Thus, a strategic gamble consists of always making a decision, or more paradoxically instead, delivering oneself over to a decision or making a decision that cannot be completely justified.”⁽¹⁾ Jazz needs to engage itself in a continued effort of resistance, to push forward in the midst of the general decline in aesthetic patterns. Threats coming from the democratization of culture have made this art susceptible to the ever-growing process of mediatization to the extent that all those things which do not allow us to escape the illusory well-being of banality and emptiness end up being revealed through an ample process of weakening of symbols. Meanings are part of the context of contemporary existence and are useful to contradict the general tendencies of aimless people, those who are subject to a state of apathy inclined toward determining forms of future relationships, transferring them to other less materialistic values. The lack of sense has become a type of discrete charm of daily living, acted out in the midst of numerous social events and presenting itself in subtly participatory invitations. Appeals to emotional disaffection reflected in the various systems of communicative mediation transform the notion of freedom into a question of commercial transparency. Intended to begin a new era of search and satisfaction, based on entertainment as well as in the pursuit of other insignificant social objectives, the creative act seems to emerge more and more from the exhortation of the advantages of fulfillment without effort. The premise behind each person’s individual initiation is revealed through the commitment displayed in the elevation of

statutes, almost always associated with the glorification of lack of knowledge, where what is most important is reduced to a condition of collective participation. Our fear of being alone takes possession of everything that surrounds us like a contagion that spreads and overwhelms us with devastation. Salvation is reached through moments when we flee our negation of this obvious state of discontent. We attempt to find the key-word for a new world of consumer equality where the limits of desertion are on sale and everything is commercialized at all times through the democratized leveling of access to credit. In a uniform society made up of common-places, alienation and dehumanization, a collective psychosis of incapability is born and conformism takes place as if it were a strange, almost mathematical formula. The larger the quantity of wasted knowledge, the lesser the quality of culture that is domesticated. The results become what is classified as banal recommendations of everyday actions, stylized acts of taking possession in the non-aesthetically fundamental part of our lives. Criticism of the dissolution of principals, this sort of cult of paradoxical and useless rationality, displays itself without a future, eventually by over-attaining consciences in a conjuncture full of pragmatism. Reality is affirmed through the balance of common sense, more and more remade via a state of pacification that results from the serenity achieved when we obtain and satisfy our needs. Little good it will do to question what is acknowledged as normal and what predominates in all those places where activities are dedicated to negation and to the utopia seen as out-of-kilter, contradictory and relative. The end has come for old cosmological constructions, for the great religions and messianic policies. Actions of resistance are achieved on a landscape of deep isolation, wrapped in total indifference, detected in the act of veiling the soul in exchange for the slightest opportunity to participate. In this unbearable attempt to be

present, propped up by forms of existence that articulate themselves in life as a unified-whole, this can only exist in fragmented moments. When we become aware of this and other limitations, we realize to what extent we are governed by the power of contingency, which is assumed as a rather relevant force in the dealings of Humanity. A state of inconstancy persists caused by the oscillation of chance and other irregularities more and more apparent and indomitable. The conceptual content of contemporary jazz, in its most interesting and possible form, is set forth under the commonness of the accidental over the rational, translated into music remade in creative moments defined by barrier-breaking mechanisms that, striking violently at the establishment, manage to survive in a rapidly-changing society. Nothing teaches us to recognize the renewed and different process of reencountering utopia. The change heralded by the active desire to alter contexts, which we constantly come across in history, is a radical proposition derived from the inability of Man to find a relationship structure with Nature. This inelegance also helps to explain the reasons behind our inability to create long-lasting and stable interactions: we will never be able to establish balance or fruitful adjustments in our lifetimes. At certain times, art opens up to become a network of small points of interaction, built overtop the failure of that squandered relationship between Nature and Reason, which is perpetually making itself known. This is a disjoined reality that sparked the resurgence of a great many interests which wanted to destroy all others just to confirm its dominion in the area and never wanted to be a definitive end. The set of failed situations from various revolutions in the past illustrates to what extent they are unable to evaluate their own contexts. Music, deeply rooted and a reflex of contemporary dangers more often than not initiated in small, trivial and insidious steps, repeats the

transformation of its own truths. The cosmetics of make-believe has gotten us used to not reacting to the distasteful things forced upon us and to forgiving them, which allows for all sorts of types of discourse, and many of their speculations, to be repeated without any sort of justification.

The intent is to favor the artist, someone who systematically provokes the different degrees of destruction in creative features and transformations, acting as a victim of his own work, standing before the evidence given by accomplices. We are powerless as we watch all these alterations take place, those that prevail in the circularity of arguments, and we accept their senseless repetition. Levels of guilt or shades of innocence cannot be graded because the person who once was able to muster the clear conviction to burn books would certainly not hesitate to burn people at the stake either. The totality of personal experience is produced under certain historical conditions whose characteristics oblige us to make use of critical conscience as reflected in the constant attention paid to what is presented to us as pretense of authority. The practice of establishing a narrative for jazz requires distance in time, and frequently in space as well. Sources of information provide deep changes in comprehension when we hear something for the second time or return to it for repeated listenings. If we can identify these contexts as slurs against the world, we will be able to recognize the importance of time in the process of evaluation and analysis. Reflectivity also requires distance, yet is not an expedient to reinforce the permanence of subjectivity in the constant process of acquiring knowledge. Permanence is not a fact but an act, a subjective activity, exercised and revealed by whomever analyzes it, as a type of objective reflex by means of the elimination of a preexisting subjectivity. The impossible has become true, and so many times, has become history.

⁽¹⁾ DERRIDA Jacques; FERRARIS, Maurizio, *O gosto do Segredo*, Lisboa, *Fim de Século*, 2006.

Qua 8 Nov às 22H00

Wayne Shorter Quartet Featuring Brian Blade, John Patitucci, Danilo Perez

Com mais de meio-século de carreira cheia de aventuras musicais, Wayne Shorter é, hoje, considerado universalmente uma “lenda viva” no mundo do jazz. Basta mencionar a sua vasta obra como compositor com grupos como os Art Blakey’s Jazz Messengers, com o quinteto famoso de Miles Davis em meados da década de 60 e os Weather Report, o super-grupo de fusion, e são razões suficientes para incluir Wayne Shorter no Hall of Fame do jazz. E mesmo se este compositor prolífico nunca tivesse escrito uma única canção, a combinação do seu som, da sua escolha de notas musicais, da sua economia e da sua expressão sem paralelo com o saxofone tenor e saxofone soprano fariam com que tivesse chegado ao auge da sua arte. Na junção do seu talento na composição, os seus solos de grande profundidade e a sua presença de filósofo budista enigmático, encontramos os ingredientes de um imortal de jazz. Wayne Shorter é formado em artes pela Universidade de Nova Iorque, mas nasceu em New Jersey a 25 de Agosto de 1933. Começou por se notabilizar, na década de 50, na banda do pianista cabo-verdiano Horace Silver. Passou depois pela orquestra do trompetista canadiano Maynard Ferguson e, mais tarde, pelo Jazz Messengers do baterista Art Blakey, onde recebeu o prémio de saxofonista revelação da revista Down Beat.

With more than half a century of performances under his belt, Wayne Shorter is universally regarded as a living legend in the world of jazz. His great body of work as a composer for such illustrious groups as Art Blakey’s Jazz Messengers, Miles Davis’ famous mid ‘60s quintet and fusion super-group Weather Report is enough to ensure him a spot in the Jazz Hall of Fame. But if the prolific composer had never written a single tune, his signature sound and choice of notes, sense of economy and unparalleled expression on both the tenor and soprano saxophone would have marked him for greatness. Combine writing prowess with fragmented, probing solos and a touch of enigmatic Buddhist philosopher presence and you have the makings of a jazz immortal. Wayne Shorter was born on August 25th, 1933 in New Jersey but attended college at New York

Entre 1964 e 1970 atinge o estrelato ao gravar os álbuns “Night Dreamer”, “Ju Ju” e “Speak no Evil” e ao associar-se ao quinteto do trompetista Miles Davis, que contava ainda com os conhecidos músicos Herbie Hancock (piano), Ron Carter (contrabaixo) e Tony Williams (bateria). Como inspirado improvisador, Wayne Shorter destaca-se após o desaparecimento físico de John Coltrane e a propósito do vigésimo aniversário da sua morte, gravou o álbum “Tribute to John Coltrane – Live Under the Sky”. Em 1970, contribuiu para a formação do Weather Report, ao qual se junta mais tarde, o baixista Jaco Pastourius, um projecto que terminou em 1985. Mas, em 1974, já havia gravado a solo o álbum “Native Dancer” com as participações do pianista Herbie Hancock, do cantor Milton Nascimento e do percussionista Airto Moreira. Com Hancock veio, mais tarde, a emprestar o som dos seus saxofones (tenor, alto e soprano) à trilha sonora do filme “Round Midnight”. Em 2003, lança o álbum “Alegria”, que arrebatou o Grammy de Melhor Álbum de Jazz de 2004. Em finais de 2004, ao comemorar os seus 71 anos de vida e 50 de carreira musical, lançou para o mercado o CD duplo “Footprints: Life & Music Of Way”, com vinte e duas faixas gravadas entre 1960 e 2003, onde se evidenciam as diferentes fases da sua vida musical.

University. He earned notice as a musician in the 1950s while playing in the band of Cape-Verdian pianist Horace Silver and moved on to play with Canadian trumpeter Maynard Ferguson, and later with drummer Art Blakey and the Jazz Messengers, where he received distinction in Down Beat magazine for best saxophone. The years 1964 to 1970 brought stardom with the recordings of the albums “Night Dreamer,” “Ju Ju” and “Speak No Evil,” and with Shorter’s associations with trumpeter Miles Davis, who collaborated regularly with well-known musicians such as Herbie Hancock on the piano, Ron Carter on the bass and Tony Williams on the drums. An inspired improviser, Wayne Shorter performed to wide acclaim in the years following the death of John Coltrane, and on the 20th anniversary of his passing, recorded the album, “Tribute to John

Coltrane – Live under the Sky.” In 1970, he took part in the founding of the group Weather Report, which bassist Jaco Pastorius later joined before the group ultimately disbanded in 1985. In 1974, he recorded the solo album “Native Dancer,” inviting pianist Herbie Hancock, singer Milton Nascimento and percussionist Airton Moreira. Hancock teamed up later, bringing in his tenor, alto and soprano saxophones to play on the soundtrack of the film “Round Midnight.” In 2003, Shorter came out with the album “Alegria,” for which he won the Grammy for Best Jazz Album. At the end of 2004, to celebrate his 71st birthday and to commemorate 50 years of performing, he released the double CD, “Footprints: Life & Music of Wayne Shorter” with 22 tracks recorded from 1963 to 2003, highlighting the different stages of his career.



“Nietzsche escreveu que a vida podia justificar-se apenas como um fenómeno estético. Isto significa desistir da exigência de ser inteligível. A estética é exactamente aquilo que não tem significado. Aqui a música serviu-lhe como um exemplo constante. Qualquer tentativa de discernir o significado de uma peça musical será mais enganadora do que falsa. A música torna palpável o que a grande arte revela: falar do seu significado é mais do que um equívoco” ⁽¹⁾ O sucesso tem sempre qualquer coisa de suspeito. O que é adquirido facilmente, tende a banalizar o esforço da busca criativa, rasurando dificuldades que certificam a forma de se viver sem recompensa. A arte tem de possuir essa propensão para o abismo, para a queda, contida na ascese de uma vida como condição de salvação. Ao induzir-nos a seguir uma fé, situada além-desejo, que tem como princípio a lógica específica da alquimia simbólica da interioridade, torna o sacrifício num investimento pessoal, que só será pago e recompensado se for, ou parecer, feito a fundo perdido. O tempo contido na música de Wayne Shorter contraria as análises despoletadas pelo seu lado mais fácil, mais leve, no qual a arte se transpõe para um estranho mecanismo económico, acusando o seu lado mais utilitário, desencadeado pelos valores do lucro. Tudo se manifesta como se existisse um número tangível, que nos reduz às ofertas simbólicas de uma obra sem preço,

sujeita a um simples processo de troca comercial. O Jazz é visto como espelho das capacidades humanas, interpretadas num determinado tempo, cuja história concretiza a forma principal de ocorrência sonora, que se define a si mesma, se nomeia e dramatiza, em confronto com as outras artes, sempre no sentido inverso ao económico - uma missão de solucionar a falta de identidade instituída por um grupo de homens do princípio do século XX. O conteúdo de uma obra está muito para lá das suas características mais superficiais. O objecto artístico possui um acumulado de referências que inscrevem o lugar onde se encontram os significados mais capazes, as razões de se lhes atribuir sentido, não pertencendo, nem se situando no espaço exterior aos seus domínios. Teremos assim de procurar alcançar as causas dos seus reflexos, longe do local de onde provêm, e de pesquisar, de forma insólita, respondendo a estímulos de auto-criação permanente. Quando alguém quer limitar a linguagem aplicada na demanda de uma maneira correcta de ver o mundo, evitando superar os horizontes de compreensão objectiva e agindo racionalmente sobre o facto ouvido - um múltiplo gravado e reproduzido - sofre por não ser capaz de reencontrar a narração consolidada, deparando-se-lhe então um espaço sempre incompleto. Wayne Shorter apresenta esse tempo consolidado numa forma solidamente rica. Só



Wayne Shorter Saxofone
John Patitucci Contrabaixo
Brian Blade Bateria
Danilo Perez Piano

O tempo contido na música de Wayne Shorter contraria as análises despoletadas pelo seu lado mais fácil, mais leve, no qual a arte se transpõe para um estranho mecanismo económico...



uma sensação de desencantamento repõe a riqueza das abordagens conseguidas para que, numa ideia de linguagem corporizada, a semântica se fixe no objecto escutado e transmita aquilo que se sente.

Uma negação de emoções e sentimentos, visando uma qualquer igualdade sem sentido, pode entender-se como uma incapacidade de compreender a existência de algo merecedor de respeito e consideração, ou como uma tentativa de normalização artística, independente da linguagem falada. Esta normalização não pode ser resumida à tarefa de se encontrarem fórmulas legais, uma vez que a função da arte se situa, precisamente, na urgência de se inventar, de se criar ou de se produzir algo. Muitas vezes, o acto de buscar sentido consiste no seu próprio contra-senso, e essa negação surge-nos como necessidade de ironizar o momento de regeneração do exaurido.

A crítica não suspende a ordem estabelecida pela conjuntura sistémica das sociedades, nem sequer cria um novo terreno de reconstrução, limitando-se a proporcionar sínteses e reestruturações de materiais sobejamente utilizados no passado. A memória dos símbolos ajuda a ponderar arrumações e disposições, que permitem novas acessibilidades a uma realidade mutante. O culto deste

momento original, compreendido na música de Wayne Shorter, restabelece-se na artificialidade presente e instantânea do estético como violação perpétua da natureza. A arte também pode ser um escape. Num impulso de arrastamento, o artista é atraído por algo estranho à sua imaginação, uma força susceptível de o levar a explorar voluptuosamente o reino do anormal, os territórios da desordem, expostos numa beleza que, sendo nova, é anti-natural. Chegamos ao estádio em que se realiza a assimilação estética da decadência, a observação do resto dos restos, o consumo saturado e refeito em formato normal, certificado pela totalidade dos actos desnaturados, no interior de uma sociedade já incapaz de se chocar com provocações ou escândalos.

Arrancar a música de uma circunstância de indiferença assumida, conferindo-lhe dimensão autónoma, justificada pela verdade sem ideologia acessória, é uma tarefa difícil. Quem empreender o caminho da negação da realidade, no que ela possui de instituído, terá de percorrer, como quem deseja escrever e executar música, um trajecto de solidão na pesquisa e na exploração libertina dos espaços possíveis de liberdade, descomprometendo-se das enormes maiorias que apelam à submissão intelectual perante os verdadeiros desafios.

“Nietzsche wrote that life could be justified as being only an aesthetic phenomenon. This means relinquishing the need to be intelligible. Aesthetics are exactly that which defies meaning. Here, music served as his constant example. Any attempt to discern the meaning of a piece of music would thus be more misleading than erroneous. Music makes palpable what great art demonstrates: to speak about its meaning is more than wrong.” (1)
Success always brings something suspect with it. What is gained with ease tends to belittle the effort behind the creative struggle, erasing the difficulties that mark the thankless path that the artist treads. Art must possess the propensity toward oblivion, toward the fall, contained in the asceticism of life as a condition for salvation. Persuading us to follow a certain faith that is situated beyond-desire and whose main explicit logic is the symbolic alchemy of internal reflection makes sacrifice a personal investment that will only reap rewards if it is, or appears to be, made without asking for anything in return. The notion of time contained in the music of Wayne Shorter contradicts analyses with its easier, lighter side in which art transposes itself into a strange economic mechanism, accusing the utilitarian side unfettered by regard for profit. All is made manifest as if there existed some tangible number that reduces us to symbolic offerings of a work of art without price, subject to the simple process of a commercial exchange. Jazz is seen as a mirror of human capacity interpreted at a certain time in history which made the sound event’s main form more

real, defining itself, appointing and dramatizing itself (as opposed to other arts) and always in the opposite direction of economic concerns – with a mission to resolve the lack of identity instituted by a particular group of men in the 20th century.
The content of a piece of work is quite beyond superficial characteristics. The artistic product possesses an accumulation of references that mark the place where the most applicable meanings are located, as well as the reasons that imbue it with sense, yet do not belong to nor are situated in the space outside its command. Thus, we have to try to ascertain what causes its impulses, far from the place where they originated, and to investigate, in an unaccustomed way, and respond to the stimulus of permanent re-creation of the self.
When someone wishes to limit the language that is applied to a correct viewing of the world – staying within the horizons of objective comprehension or acting rationally with understood facts – he suffers from the inability to reencounter firm narration, perceiving thus a permanently empty space. Wayne Shorter presents this notion of consolidated time in a firmly luxuriant way. It is only a simple sensation of disenchantment that can succeed in reconstituting the wealth of successful approaches so that, within the notion of an incorporated language, semantics can be fixed upon the experienced object and can transmit what is felt.
A negation of emotion and sentiment that aims at senseless equality may be understood as the inability to comprehend the existence

of something that deserves our respect and consideration, or as an attempt at artistic normalization independent of spoken language. This normalization cannot be summarized as the task of finding official formulas once the function of art has been dutifully assigned as the urgent need to invent, create or produce something. Frequently, the act of searching for meaning includes encountering its own non-sense, and this opposition dawn on us as being the need to ironically look upon the moment of regenerating what has drained away.
Criticism does not suspend the order established by the systemic affairs of societies, nor does it create a new terrain for reconstruction, limiting itself to providing the synthesis and restructuring of material overused in the past. The memory of symbols helps to ponder the sorting and dispositions that allow for new access to a mutating reality. The cult of this original moment, including the music of Wayne Shorter, re-establishes itself in the present instantaneous artificiality of aesthetics as a constant desecration of nature.
Art can also be an escape. In a yanking impulse, the artist is attracted by a something striking his imagination as odd, a force able to carry him off to sensually explore the reign of the atypical and the land of disarray, depicted in a notion of beauty that, being new, is anti-natural. We are arriving at the stage where what is being made more real is the aesthetic assimilation of decadence, the observation that this is the last of the rest, the saturated consumption remade in a normal format, certified by the totality of

unnatural acts within a society already incapable of being further shocked by provocations or scandal.
The difficult task is to pull music from this admitted indifference and to bestow upon it an autonomous dimension, one that is justified by truth unencumbered by ideological baggage. A person who wishes to undertake a course that negates reality and the learning it entails will have to (just as someone who wishes to write and perform music) follow a path of loneliness in his examination and libertine exploration of the spaces opened up by freedom, releasing himself from the commitment of the vast majority that pleads for intellectual submission in the face of true challenges.

⁽¹⁾ NEIMAN, Susan, *O Mal no Pensamento Moderno, uma história alternativa da filosofia*, Lisboa, Gradiva, 2005.

Qui 9 Nov às 22H00

TOAP Colectivo

Desde a sua fundação em 2002, até hoje, a “Tone of a Pitch Records” tem desenvolvido uma intensa actividade na gravação e edição de trabalhos de músicos excepcionais na área do jazz. Com um catálogo composto maioritariamente por muitos dos mais criativos músicos de jazz nacionais, mas também por alguns (cada vez mais...) músicos de outras paragens, a T.O.A.P. é um modelo de independência artística, alheia a condicionantes comerciais, que trabalha directamente com os músicos e através de músicos. Este ano, o Guimarães Jazz propôs à editora a preparação de um projecto especial, a ser apresentado neste Festival. Este projecto teria que ser uma representação da estética e filosofia da editora e, por esta razão, ficou acordado que seria uma espécie de reunião de vários artistas que iriam preparar algo de único para este evento. Nasce assim o primeiro (esperemos que de muitos!) T.O.A.P. COLECTIVO. Todos os músicos envolvidos no projecto escreveram música nova para o mesmo, e foi realizada uma gravação de um CD que é lançado na noite do concerto. Mais do que um concerto de estreia de música nova de cinco músicos excepcionais, este concerto representa a nova vitalidade e força do momento presente do jazz realizado em Portugal. Pleno de criatividade, energia e dedicação artística.

Existe uma crise moral evidente. Há demasiados interesses, difíceis de contornar, a surgirem na arte e na música. O desfalecimento das margens da criatividade está cada vez mais reduzido a uma gestão de oportunidades e ambições. Este facto faz da mediatização do Jazz um programa de deserção para os grandes desígnios das nossas representações artísticas. Circunscrevendo-nos a atitudes pragmáticas, onde cada indivíduo trata exclusivamente dos seus pequenos assuntos, o carreirismo oficial passa para primeiro plano nas nossas vidas. Ter uma imagem actuante adquire uma importância crescente, e saber ocupar todos os lugares disponíveis, agindo socialmente, tornou-se uma arte fundamental de vida, uma prática de sobrevivência, facilitada pela formalidade e pela burocracia das boas maneiras. As actividades em torno do Jazz foram submetidas a este regime de humor negro, através de uma glorificação da injustiça, que impele ao empobrecimento global. É preciso que todas as actividades inerentes à arte tenham, na sua própria justificação, uma tentativa de busca por uma consciência recta, capaz de sustentar uma capacidade eficaz de resistência. Este colectivo

Since its founding in 2002, “Tone of a Pitch Records” has been intensely involved in the recording and release of exceptional musical projects in the area of jazz in Portugal. With a catalogue made up primarily of the most creative jazz musicians on the national scene (also including more and more from other shores), TOAP is a model of artistic independence, free from overriding and constricting commercial concerns, that works directly with musicians and for musicians. This year, Guimarães Jazz has entered into a special agreement with the recording company, one whose fruits will be unveiled at the Festival. The project has united their aesthetical and philosophical points of view into a grouping of artists, each one of whom has submitted something unique compiled for this event. Thus is born the first of what we hope will be many collaborations with the T.O.A.P. Collective. All the musicians invited to the project have written music especially for the event, and the resulting CD will be premiered on the evening of the concert. More than a premiere concert of new music from five exceptional musicians, this concert represents a new vital force in today's jazz scene in Portugal, one that is full of creativity, energy and artistic commitment.

A moral crisis is clearly visible. There are too many interests that have come forth in art and music that are too difficult to maneuver. The fading boundaries of creativity are being handed over more and more to the management of opportunities and ambitions. This fact makes the mediatization of jazz a desertion plan for the grand proposes of our artistic performances. Circumscribing us with pragmatic attitudes where each individual deals exclusively with his own minor affairs, careerism officially jumps to the foreground in our lives. To have a vigorous operating image takes on increasing importance, and knowing how to occupy all available spaces and to act socially has become a fundamental art in life, a survival ritual, facilitated by formality and by the bureaucracy of good manners. Activities surrounding jazz have been subjected to this regime of dark humor via a glorification of injustice that hurls us toward global impoverishment. All activities intrinsic to art, in terms of their own justification, should entail the endeavoring to seek out an unadulterated conscience capable of sustaining an effective capacity for defiance. This Collective displays the presence of a widened awareness, expressed in the ample freedom to assess, which is only possible through a scrupulous respect for the equality of opportunities, actions and revelations.

revela a presença de um interesse alargado, expresso na ampla liberdade de julgar, só possível através de um escrupuloso respeito pela igualdade de oportunidades, tratamentos e exposições. Sabe-se que o bom senso exige um trabalho de reflexão fora do estado natural de sensatez e equilíbrio. Quando se observam as várias escritas e ideias sobre o Jazz, desde logo debilitadas pela inexistência de um mecanismo de contra-discurso suficientemente audível, revelado elemento fundamental de denegação, conclui-se que os monopólios continuam activos e em desenvolvimento, e que tudo se repete num processo egoísta de afirmação. O sucesso, fruto do isolamento, e a falta de tendências, conduzem ao ridículo e a um frágil procedimento de rasura e omissão, enfraquecendo conteúdos e prejudicando a leitura das visões periféricas de todos os que se encontram do outro lado. Novos elementos pró-activos preparam a sua mundialização, da qual ninguém espera nada de maravilhoso. O culto exacerbado da revolta, assim como o elogio das marginalidades, irrompem sempre de forma deslumbrante, sem qualquer tipo de significado, num mundo já totalmente descoberto e cheio de movimentos enganadores. O gesto da indignação moral, destituído de qualquer acção e fundamento, fica para sempre dependente da prevalência de costumes mansos. Devemos reconhecer a relatividade dos juízos e das avaliações alimentadas por desacordos e incertezas. Criticar e pensar o Jazz é ir mais longe naquilo que sabemos, sempre subordinados aos limites do razoável, da experiência e do conhecimento. Não há, portanto, demonstração possível sobre o significado desta música no momento presente. Estas limitações não impedem, contudo, que muitas das análises efectuadas no passado não tenham sido bem realizadas; encontram-se atrás de nós, dizendo que continuamos a confrontar-nos com o desconhecido, evitando o encerramento na ignorância passiva de uma visão retro. Este projecto, concebido exclusivamente para o festival, num acordo entre o Guimarães Jazz e um grupo de músicos portugueses, tenta demonstrar como se torna desagradável a transformação do Jazz num objecto de nostalgia. Na espessura da história, à sua retaguarda, o Jazz torna-se uma coisa do passado, cujo campo de análise se deslocou, se estreitou e se especificou. Curioso será pensar que a sucessiva mudança de focos de interesse fez com que a música se tivesse aproximado mais de nós, da nossa escala, permanecendo um universo desmesuradamente vasto. A obra de arte é grande quando nasce num tempo, num lugar, numa cultura, no génio dum criador, formando um todo de particularidades. E contudo, ela emancipa-se das suas limitações para se tornar o laço entre os homens de todos os tempos e de todas as culturas. É esse fenómeno de universalidade adquirida que nos remete para uma transcendência, por vezes ostensivamente negada pelas visões mais materialistas e simplistas.

It is well known that common sense demands reflection as to what lies outside the natural state of reasonableness and balance. When the various writings and ideas about jazz have been taken into account, immediately debilitated by the inexistence of a sufficiently audible counter-discursive mechanism, the revealed fundamental element of de-negation, it can be concluded that monopolies continue in active development and that everything is repeated in a selfish process of affirmation. Success, the fruit of isolation, and the absence of tendency, together, guide us to the absurd and to those fragile proceedings of erasure and omission which weaken content and jeopardize the reading of peripheral vision of all those who are situated on the other side. New proactive elements prepare its globalization, from which no one expects to see anything awe-inspiring. The cult, which has grown worse by revolt as well as by the praise from marginal entities, rushes in, always in an amazing way, without any type of significance, in a totally uncovered world full of deceitful movements. The gesture of moral indignation, lacking in any action or foundation, remains forever dependent on the prevalence of tame customs. We must recognize the relativity of those senses and evaluations fed by disagreements and uncertainties. To criticize and ponder jazz is to go further into what we know, yet always as

subordinates to the limits of reason, experience and knowledge. However, there is no possible demonstration of this music's significance at the present time. These limitations do not mean that the many analyses done in that past were poorly executed; they are behind us, stating that we continue to confront the unknown and avoid being closed in by passive ignorance of a retro vision. This musical collaboration, brought together exclusively for the Festival under an arrangement between Guimarães Jazz and a group of musicians, demonstrates how it can be disagreeable to transform jazz into an object of nostalgia. Seen through the thick background of history, jazz becomes something of the past whose analytical frame of reference has been displaced, constricted and made more specific. It would be more intriguing to entertain the notion that the successive moving about of the focus of interest has brought music closer to us, more at our scale, enduring in an enormously vast universe. A work of art is great when it is born to a certain time, place, and culture and issued from the genius of the creator, forming a whole of many distinct parts. Notwithstanding, the work is free from its limitations to become the link between people of all ages and cultures. This is the phenomenon of acquired universality that conveys us toward transcendence, at times apparently negated by more materialistic and simplistic visions.

Jorge Reis Saxofone
Alto e Soprano
Nelson Cascais Contrabaixo
Bruno Pedroso Bateria
Pedro Moreira Saxofone
Tenor, soprano

Músicos convidados
John Ellis Saxofone Tenor
Alan Ferber Trombone
Brad Shepik Guitarra

Sex 10 Nov às 22H00

Marc Copland Trio & Tim Hagans

Quando é preciso mostrar toda a nuance na área do jazz, há poucas pessoas mais adequadas para o fazer que o pianista Marc Copland. Este mestre da ambivalência nasceu nos Estados Unidos, em 1948, e nas últimas décadas desenvolveu um estilo muito característico que se distingue pelas suas harmonias misteriosas demoradas que acabam com nuances e tonalidades diferenciadas. A técnica de Copland é imbuída de uma deleitosa magia de som e quando toca as famosíssimas músicas standard o público tem a sensação que está a ouvir os temas passando por um prisma – com uma riqueza de refacções subtis e surpreendentes, através das quais as músicas que eram familiares parecem agora completamente novas, contudo sempre interpretadas de uma maneira discreta e nunca exagerada. Os colaboradores musicais de Copland, excepcionalmente confiantes quando respondem aos “malabarismos” de harmonia, são: Drew Gress (contrabaixo) que parece conseguir formar uma união quase simbiótica com o pianista através dos sons, tão volumosos como versáteis, e Jochen Rueckert (bateria) que dá constantemente a prova que sabe dominar com mestria um pianíssimo altamente elástico. Não existe forma mais orgânica da bateria integrar-se com os outros instrumentos, quer quando Rueckert toca à volta dos outros com uma vibração delicada, quer quando aumenta o suspense da actuação do trio com acentos bem fortes e claros. O estilo de Marc Copland distingue-se dos outros porque mostra simultaneamente uma sensibilidade e um radicalismo. Os temas não têm passagens triviais nem bombásticas; é mais importante servir os princípios de expressão e da integridade estética, mantendo sempre os eventos bem próximos do tema musical.



When it comes to expressing the many nuances in jazz, few people are as well suited at the piano as Marc Copland. The American, born in 1948, is a master of ambivalence. He has developed a very characteristic style over the past few decades, which involves mysteriously lingering harmonies leading to the most differentiated nuances and shades. Copland's playing is full of soft sound magic, and when he interprets standards, the listener feels as if they heard these

themes through a prism – spread out to show a wealth of subtle, surprising refractions where the sounds that previously seemed familiar now appear entirely new, yet always performed unobtrusively, avoiding the spectacular. Copland's musical partners, exceptionally secure in responding to his harmonic and atmospheric 'tightrope walks', are bassist Drew Gress – who seems to form an almost symbiotic unity with the pianist through sounds which are as volumi-

nous as they are versatile – and drummer Jochen Rückert, who continuously proves that he is a particularly skilled master of the highly elastic pianissimo. Whether Rückert plays around the others in a delicate vibration or intensifies the build-up of suspense by clear-cut accents, it is clear that there cannot be a more organic way of blending the drums with the other instruments. What distinguishes Copland's style from that of his peers is that it is sensitive, yet at the same

time radical. None of the tracks contains passages that are just predictable cliché or that aim at bravura; what is more important is to serve expression and aesthetic integrity, while always keeping the events close to the musical theme.



O estilo de Marc Copland distingue-se dos outros porque mostra simultaneamente uma sensibilidade e um radicalismo.



“Nunca tive especial gosto pela «grande teoria», e, quando leio trabalhos susceptíveis de serem incluídos nessa categoria, não posso impedir-me de experimentar certa irritação perante essa combinação tipicamente escolar, de falsas audácias e de verdadeiras cautelas. Poderia reproduzir aqui dezenas dessas frases pomposas quase vazias, que muitas vezes terminam por uma enumeração desconexa de nomes próprios, seguidos de uma data, humilde procissão de etnólogos, sociólogos ou historiadores que forneceram ao «grande teórico» a matéria da sua meditação, e que lhe trazem, como um tributo, os atestados de «positividade» indispensáveis à nova respeitabilidade académica”.

⁽¹⁾ Estamos permanentemente à procura de uma versão emancipada de resistência, que nos permita desenvolver formas de actuação pertinentes. A obra, na sua plenitude artística, torna-se um objecto completamente sensível, elemento possuidor de particularidades específicas de estruturação, capaz de estabelecer, junto dos homens, um acordo de amplo sentido universal. A estética surge como modelo concreto e incarnado de possibilidades mínimas de pensamento comum, ao congregar significados, no caminho de uma procura essencial da verdade.

A música de Marc Copland adquire, assim, um valor importante, tomando parte activa no processo de detecção da verdade que é, também ele, um instrumento de aferição do real.

O indivíduo realiza-se nestes contextos através de sínteses entre o universal e o seu mundo particular. O autor surge como mediador, alguém que apresenta propostas de superação de limites, ao fazer um apelo à reconciliação entre estas duas esferas de actuação, na aparente impossibilidade de conciliar o universal e o particular.

As pessoas tendem a ver o mundo como um imenso parque de atrações, uma organização previsível de divertimento, sem nenhum sentido aparente que não a satisfação de desejos imediatos. A arte requer tomadas de decisão,

escolhas, opções e processos selectivos, de forma a traduzir um trabalho sobre si mesma e sobre o mundo como realidade exterior.

O reconhecimento incomoda quem se deixa aprisionar pelos actos mais fáceis, pelas actuações mais fúteis e, ao preferir-se a leveza das medidas activistas ou pró-activas, acaba por se deixar para trás o potencial inovador das ideias.

É preciso ter-se paixão pelo mundo tal como ele é, o que não impede a possibilidade de nele se inscreverem uma série de acções na tentativa de o mudar. Esta realidade coloca questões interessantes sobre a forma de harmonizar a acção com o amor original pelo que nos deu origem.

Gostar de música e apreciar tudo o que nela existe, é também reconhecer que não se pode extinguir aquilo que ela representa. O espaço musical estende-se para além dos seus limites, das transformações impostas por razões de ordem social, política e económica, interferindo no espaço e nas palavras que, de acordo ou em desacordo, influenciam as paixões, tomando parte activa na elaboração do mundo.

No trabalho de Marc Copland observa-se uma totalidade em transformação, em revolta, sendo o sentido crítico da vida parte essencial da clarificação criativa, assente nas identificações levadas a efeito. A existência do Jazz pressupõe o acto de o transformar e essa acção implica a necessidade de se agir criticamente sobre ele. Quem se queixa, quem denuncia o tempo ou a falta de interesse dos processos críticos, tem receio de sentir que tudo pode vir a ser posto em causa, mesmo as verdades em que sempre acreditou, ou de ficar prisioneiro da argumentação desenvolvida na forma de se analisar a música.

As acções transformadoras são partes importantes da realidade onde pretendemos actuar. Se as esperanças alimentam as vontades de transformação, e se ao reconhecerem soluções de mudança elas podem ajudar a atenuar as nossas angústias, isto significa que o mal-estar também é necessário para emprendermos modificações sólidas a estados de insatisfação persistentes e incómodos. O medo surge como algo afastado da possibilidade de irmos ao centro profundo da arte, ao encontro de uma realidade desconhecida, revelando uma totalidade que não nos separa da obra, mas dentro da qual viveríamos um infinito grau de percepção e de satisfação.

É humano querermos e desejarmos sentir na música um qualquer sentimento único de desfrute, para presenciarmos e sermos testemunhas desse momento inovador. As pessoas aspiram a ser parte integrante de um núcleo restrito, um pequeno grupo visionário, com acesso a novos sons da sua música, não percebendo que, em muitos casos, muito pouco de original tem aquilo que escutam. Também se detecta no Jazz uma vontade de descoberta.

Marc Copland Piano
Drew Gress Contrabaixo
Tim Hagans Trompete
Jochen Ruckert Bateria

⁽¹⁾ BOURDIEU, Pierre, *As Regras da Arte, génese e estrutura do campo literário*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

“I never had much taste for the ‘grand theory,’ and when I read works worthy of being placed in this category, I can’t help but feel a certain irritation when I approach that typically schooled combination of false boldness and true caution. I could reproduce here dozens of those pompous, almost empty sentences which, many times, finish off with a disconnected listing of proper names followed by a date, that humble procession of ethnologists, sociologists or historians who have provided ‘the grand theory’ with material for meditating on it, and who bring to it, as a tribute, the testament of ‘positive proof’ indispensable to the new academic respectability.”

⁽¹⁾ We are permanently searching for an emancipated version of resistance, one that allows us to assume more relevance in our deeds. The work of art, in its artistic fullness, becomes a completely sensitive object, an element possessing specific structure, able to bring people to a consensus of wide universal meaning. Aesthetics flow out as a concrete, fleshed-out model of minimum possibilities of common thought, gathering up meaning along the crucial path of the search for truth.

The music of Marc Copland, thus, takes on greater worth as part of the active process of detecting truth which is, in itself, an instrument that assesses what is real. The individual becomes complete in these contexts through the synthesis of the universal and his specific world. The author appears as a mediator, someone who strives to surmount limits by calling for the reconciliation of the universal and the personal spheres, yet facing the apparent impossibility of achieving it.

People tend to view the world as an enormous amusement park, a predictable framework of entertainment without any apparent meaning other than the satisfaction of immediate desires. Art requires that decisions, choices, options and selective processes be made, such that it translates into a work about itself and about the world as external reality. Recognition bothers those who let themselves be imprisoned by simple deeds and futile actions, and in favoring the lightness of active or proactive measures, innovative idea potential gets left behind. What is needed is to have passion for the world as it is, which does not discount the possibility of sparking actions within that world that

will lead to change. This reality poses interesting questions with regard to how we bring our deeds into harmony with our fundamental love for what gave us origin.

To enjoy music and appreciate what exists within it is to recognize that what it represents cannot be extinguished. The musical space spreads beyond its limits, beyond the transformations imposed by social, political and economic forces, interfering with space and words which, whether they concur or not, influence the passions and take an active part in the elaboration of the world.

The artistry of Marc Copland displays a totality in transformation, in revolt, with critical awareness of life being an essential part of creative clarification, well seated in the identification he has accomplished for that effect. The existence of jazz presupposes the act of its own transformation and this action implies the need to proceed critically in terms of jazz. Whoever complains about or denounces the time given to or the lack of interest in critical processes is afraid of feeling everything that may be at stake, even those truths that were always firmly held, or is afraid of becoming a

prisoner of the argumentation surrounding the way music is analyzed.

Transforming actions are important parts of that reality where we intend to take action. If hopes can feed the desire for transformation, and if they can help diminish our suffering when solutions of change are recognized, this means that ill-feeling is also necessary for us to carry out firm modifications for persistent and bothersome states of dissatisfaction. Fear appears as something pushed away from the possibility of our going to the deep core of art, to the encounter with an unknown reality that reveals a totality that does not separate us from the work of art, but inside which we would live with an infinite degree of perception and satisfaction.

It is human for us to want to experience in music some type of unique feeling of delight in order to be more present witnesses of the moment of innovation. People aspire to be an integral part of an exclusive core, a small visionary group with access to new sounds in their music, unaware that in many cases what they are listening to contains precious little that is original. In jazz, the yearning for discovery can be sensed.

Sáb 11 Nov às 16H00

Sexteto de Jazz da ESMAE

Galardoado com o prémio para o melhor Combo no Concurso de Escolas de Jazz, realizado na III Festa do Jazz 2006, no Teatro S. Luís, o Sexteto de Jazz da ESMAE é formado por alunos da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto que tem vindo a realizar um importante trabalho no ensino e na divulgação do jazz. Com um trajecto considerável e uma evolução no desenvolvimento

das suas potencialidades, o sexteto de Jazz da ESMAE tem representando a escola em diversos concertos em algumas das mais importantes instituições culturais do país como o Centro Cultural de Belém, o Teatro Nacional S. João e o Teatro S. Luís. Os músicos Ivan Silvestre e João Pedro Brandão receberam em ex-aequo o prémio para o Melhor Solista e Marcos Cavaleiro teve uma Menção Honrosa.

Awarded the prize for Best Combo in the Competition of Jazz Schools that took place during the 3rd Jazz Fest 2006 at the Teatro São Luís, the ESMAE Jazz Sextet is a group, tireless in their support of jazz, made up of the students of the performing arts school Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo in Oporto. With great artistic potential and an exciting, budding future ahead of them, the ESMAE Jazz Sextet has represented the school in various concerts and performances at the most prominent cultural institutions in the country, such as the Centro Cultural de Belém and the National Theatres of São Luís and São João. Musicians from the group Ivo Silvestre and João Pedro Brandão tied for First Prize as Best Soloist and Marcos Cavaleiro received an Honourable Mention.

Ivan Silvestre Saxofone Alto
João Pedro Brandão Saxofone Alto | Flauta
António Pedro Saramago Guitarra
Alexandre Dahmen Piano
Carl Minnemann Baixo
Marcos Cavaleiro Bateria

Sáb 11 Nov às 22H00

Abdullah Ibrahim Trio

Muito antes do termo “world music” existir, já Abdullah Ibrahim praticava o género, misturando sonoridades da sua África natal com os blues americanos. Nascido em 1934, na cidade do Cabo, na África do Sul, deram-lhe o nome de Adolphe Johannes Brand. Cresceu a tocar piano na igreja, onde recebeu a alcunha de “Dollar” tendo feito a sua primeira conversão onomástica para Dollar Brand. Quando o seu bairro foi destruído pelas autoridades do Apartheid, por ser considerado culturalmente perigoso, Dollar Brand e a cantora Sathima Bea Benjamin, com quem ele viria a casar, decidem

emigrar para os EUA em 1962. Aí, Dollar Brand é descoberto por Duke Ellington tendo começado a gravar para a etiqueta Reprise. Convertido ao islamismo muda o nome para aquele com que é hoje conhecido: Abdullah Ibrahim. Apesar de ser fundamentalmente um pianista, Abdullah Ibrahim brilha também no saxofone soprano, na flauta e no violoncelo. Mas, sobretudo ele gosta de se considerar um compositor. Reflexo do seu passado, o seu estilo musical está consolidado em torno de uma sonoridade sombria e nostálgica, ao mesmo tempo violenta e enérgica.

A long time before the term “world music” existed, Abdullah Ibrahim was already immersed in the genre, mixing the sounds of his native Africa with American-style blues. Born in 1934 in Cape Town, South Africa, he was baptised Adolphe Johannes Brand, and in his early years he played piano at church services where he earned the knick-name “Dollar,” which launched the name Dollar Brand.

When his area of the city was destroyed by the authorities of Apartheid for being “culturally dangerous,” Dollar Brand and the singer and his future wife, Sathima Bea Benjamin, decided to immigrate to the United States. There, Dollar Brand was discovered by Duke Ellington, and he began recording on the Reprise label. After converting to Islam, he took on the name we now know, Abdul-

lah Ibrahim. Although being primarily a pianist, Abdullah Ibrahim’s talent shines as well on the soprano saxophone, flute and cello, yet more than anything, he likes to be considered a composer. Reflecting the events of his past, his musical style molds itself around a dark and nostalgic core, at the same time showing energetic fierceness.

“... Let us stop aiming at originality at any price, at wanting everything that is always “new,” even when it is not. Originality is the illness of the century. Certainly, it goes pleasantly well with our narcissism, but it is more correct, I believe, to understand first and foremost what unites us with the grand concepts of the past, before we wandering off simply in search of the “unheard.”¹²”

If we want the fullest benefit of perceiving and comprehending the implications of our choices, we must also know how to preserve the identities of the present time. With Abdullah Ibrahim, variety in the discovery of jazz makes it such that we must have an encounter with an essential bonding point or a common point, without our putting aside our need to evaluate. The most original moments are found in processes and constructions that are extremely difficult to capture, which makes the distance between each one of us, and the realities contained in this distance, profound mechanisms of triumph and knowledge.

Jazz is an epiphenomenon whose essence is found outside itself, and through which it is difficult to transmit ideas. What we write is nothing more than an effect wherein we place our short-term, impersonal aggressions selected on the day when a disappearance makes us confront the grand anonymity of our origins. Music remakes itself through common experience and the concept of life joined with its intervening agents. We individualize ourselves in it and produce a third term between the personal and the universal, that which does not exist inside us, and we adopt pathways where no one is completely the same. Even our own most individual reactions are born of shared references, making them richer. The root that makes these inter-subjective relations real is the source of art and of jazz, which guides common experiences and furnishes them with a more ample meaning. The structures of language make the attempt at unity real, deduced in the logic of being right and having a firm argument based on

legitimate distrust, inseparable from the valorization of the subjective and the individual, sometimes accumulated in vanities that unbalance the very possibility of there existing an authentic relationship with other people. Without this possibility of an opening for all lived experiences, jazz becomes dry music – the equivalent of accepting certain rules whose content we do not need know for them to control our emotions. We will not have to wait too much before facing a more serene end. There is really only a little left that might interest us in musical works. The fact that music will never reach a definitive point of realization means that knowledge about this work is truly impossible to place. The music of Abdullah Ibrahim represents a well-expressed life, always within itself as an experimental state. The ideal of work as wisdom is a notion that objects to the impossibility of knowledge that is as non-practicable as it is demanding, and which poses serious questions as to the

difficulties we individually have in understanding music. Relativizing the values used in its comprehension can help us understand why it is difficult or even impossible for the entire ideal construction to happen. There exists a love that is humble and totally unattached – aesthetic love. Its intention is not to possess anything, nor is it afraid to lose anything. Similarly, the love that we have for a beautiful landscape does not imply that we feel any type of desire to possess it. It is because of this that we find peace in ourselves and in the system of pushing away interests, and at the same time we feel pleasure because we manage to love freely without coverousness or excluding preferences or that completely particular recognition or fascination for the creative act.

Abdullah Ibrahim Piano
Belden Bullock Contrabaixo
George Gray Bateria

“...Deixemos de visar a originalidade a qualquer preço, de querer que tudo seja sempre «novo», mesmo quando não o é. A originalidade é a doença do século. É certo, que ela combina agradavelmente com os nossos nascisismos, mas é mais correcto, creio, perceber em primeiro lugar o que nos une aos grandes pensamentos do passado, antes de pretender aventurarmo-nos apenas no «inaudito»!”.⁽¹⁾ Se queremos usufruir de todas as vantagens de percepção e compreensão das implicações das nossas escolhas, é preciso sabermos, também, preservar as identidades dos tempos presentes. Em Abdullah Ibrahim, a variedade na descoberta do Jazz faz com que tenhamos de encontrar pontos essenciais de ligação, ou uma parte comum, sem que deixemos de lado as nossas necessidades de avaliação. Os momentos mais originais situam-se em processos e construções extremamente difíceis de captar, o que torna a distância entre cada um de nós, e as realidades nela contidas, mecanismos profundos de superação e sabedoria. O Jazz é um epifenómeno cuja essência se encontra do lado de fora dele, e através do qual se torna difícil transmitir ideias. O que escrevemos não será mais do que um efeito onde colocamos as nossas agregações provisórias e impessoais, votadas ao dia em que o desaparecimento nos faça reencontrar o grande anónimo das nossas origens. A música refaz-se através de uma experiência comum, na vida conjunta de todos os seus interventores. Individualizamo-nos nela, produzimos um terceiro termo entre o particular e o universal, que não existe sem nós, e utilizamos percursos, onde ninguém é completamente semelhante. Mesmo as nossas reacções mais individuais nascem de referências partilhadas, tornando-se mais ricas. A raiz da concretização destas relações intersubjectivas é a fonte da arte e do Jazz, que orienta experiências comuns e lhes fornecendo um sentido mais amplo. As estruturas da linguagem realizam uma tentativa de

unidade, deduzida na lógica de se ter razão, de se possuir uma argumentação fundamentada, baseada na desconfiança legítima, inseparável da valorização do subjectivo e do individual, por vezes acumulada em vaidades que vêm desequilibrar a própria possibilidade de se existir numa relação autêntica com os outros. Sem essa possibilidade de abertura sobre todas as experiências vividas, o Jazz torna-se uma versão de música dry - o equivalente à aceitação de algumas regras, cujo conteúdo não é preciso conhecer para dominarem as nossas emoções. Não teremos de esperar demasiado para enfrentarmos um final mais sereno. Resta muito pouca coisa que nos possa interessar na obra musical. O facto de ela nunca alcançar um ponto definitivo de realização, leva a que a sabedoria sobre esta obra seja verdadeiramente impossível de se fixar. A música de Abdullah Ibrahim representa a vida expressa, sempre em si própria, como estado experimental. Um ideal de obra como sabedoria é uma objecção sobre a impossibilidade de conhecimento que, ao ser impraticável de tão exigente, nos coloca sérias questões sobre as dificuldades de, individualmente, entendermos a música. Relativizar os valores usados na sua compreensão pode ajudar-nos a entender por que é que toda a construção ideal é difícil, ou mesmo impossível, de acontecer. Existe um amor que é humilde e totalmente desapegado - o amor estético. Não se pretende possuir nada, nem se tem medo de se perder algo. Da mesma maneira, o amor que temos por uma bela paisagem não implica que sintamos qualquer tipo de desejo de a possuir. É por isso que nos apaziguamos e pacificamos neste sistema de afastamento sobre o interesse, ao mesmo tempo que sentimos prazer, porque conseguimos amar de forma livre, sem cobiça, não excluindo nem as preferências, nem esse reconhecimento ou esse fascínio, completamente particular, pelo o acto criativo.

⁽¹⁾ COMTE-SPONVILLE, André; FERRY, Luc, *A Sabedoria dos Modernos, Dez Questões para o Nosso Tempo*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000.

Qua 15 Nov às 22H00

Alexis Cuadrado, Alan Ferber, John Ellis, Mark Ferber e Brad Shepik

A música deve estabelecer uma relação estreita e directa com a verdade. Quando se tenta criar essa relação, com base em informações recolhidas sobre os seus acontecimentos mais importantes, está-se a cometer um grave erro, porque informar é interpretar, é escolher e é tomar partido. A força que actualmente move a informação, implica a necessidade de termos disponíveis doses maciças de escolhas, interpretações em rápida circulação, nunca havendo tempo para procedermos a uma assimilação útil e à sua real apreciação. Assim, incrementa-se um sistema de percepção que torna impossível extrair da verdade outras verdades. Sabemos que a verdade não é informação e que nem sempre coincide com os acontecimentos. Apesar de hoje possuímos muito mais conhecimento sobre o passado, não quer dizer que o que actualmente lemos sobre Jazz, exprima de forma segura a sua essência no futuro. As experiências deste grupo de músicos revelam que não existe uma extrema concorrência entre si. Ao apropriarem-se de um fenómeno que não lhes pertence para, a partir dele, estabelecerem as argumentações dos seus interesses e salvaguardarem a parte de poder que lhes diz respeito, conseguem criar um momento instantâneo, contido em cada actuação, que os ajuda a fazer prevalecer num estado de satisfação de forma não egocêntrica, nem desinteressada. Ao contrário dos poderes instalados no Jazz, os músicos parecerem querer zelar e aprender a manter a sua música, a qual deveria ser uma espécie de trapoder - a condenação da fealdade técnica, surgida na relação dominadora do Homem sobre os outros homens, sempre que o feio se instala no medo de se ser ridicularizado, ou de não se voltar a ser convidado. Este contexto, manipulado por uma associação de interesses alimentados a expedientes de informação, impõe o receio sobre quem ousa dizer. A pseudo-vanguarda trabalha actualmente este tipo de confrontos. E isto é tanto mais grave quanto mais esse poder é, também, económico. Mais grave ainda é não se poder dizer a verdade, sendo o estado de segregação um dos aspectos mais inquietantes do Jazz e da informação que o acompanha. A diferença dos discursos públicos e privados avisa-nos da delicadeza de um momento, que nos obriga a ques-

tionar a fórmula democrática do seu próprio funcionamento. O descrédito é muito mais visível por detrás do brilho. Apesar de toda a gente se dar conta deste facto, continua a perder-se tempo com fantasias de omissão, de quem já não suporta mais o segredo de recusa e deseja dizer uma ou duas coisas em público. Se alguém tem alguma superioridade sobre os outros, não é porque conheça melhor o bem ou deteste mais o mal, é porque conhece um pouco mais de verdades, pelo menos, no domínio dessa competência, e porque adquiriu mais meios de análise, de crítica, de argumentação. A sua função não é dar lições de moral, nem julgar, denunciar ou condenar, mas compreender e explicar. O fácil sucesso daqueles que não condenam, deve-se aos métodos simplificados que utilizam, adiando as preocupações com a verdade e com os valores positivos. Fazem, assim, concluir que os meios de informação albergam muitos dos que se profissionalizaram e desejam profissionalizar nestas actividades de derisão, sendo esta atitude, por essência, a antítese de toda a tendência para a verdade. Há muito que já não esperamos o melhor. Ninguém acredita em nada. A hora da lucidez e da coragem fica na possibilidade de participarmos em alguma coisa, num momento que aceitamos e que nos faz pertencer a um grupo de pessoas que gosta de arte e das suas manifestações mais relevantes, sem que deseje aderir a um programa de acção e de transformação. Neste contexto, toda a militância no Jazz está deslocada e não tem qualquer tipo de justificação, porque não possui um objectivo activista. A música de Alexis Cuadrado, Alan Ferber, John Ellis, Mark Ferber e Brad Shepik reitera, sem objecto de propaganda, o espaço onde a subjectividade é soberana e onde a autonomia de quem critica terá de conter, obrigatoriamente, heteronomia. Este facto adensa ainda a necessidade de nos localizarmos no tempo em que as vanguardas se tiverem esgotado, e os ideólogos tiverem acabado por se extinguir nas últimas revoluções salvadoras. Existem apenas pessoas, que se agitam muito sem nada acrescentarem de interessante. A inteligência frequenta todos os lugares, a coragem e a amplitude de vistas nem tanto.

Music should establish a narrow and direct relationship with truth. When this relationship is being created with its basis placed in information gathered about the most important events, a grave error is being made because to inform is to interpret, to choose and to take a position. The forces that currently move information around imply that we need to have at the ready massive doses of choices and interpretations in rapid circulation, without ever having time to proceed with useful assimilation and its real appreciation. Thus, what grows larger is a system of perception that makes it impossible to extract other truths from truth. We know that truth is not information and that it does not always coincide with events. Although we today possess more knowledge than in the past, this does not mean that what we currently read about jazz firmly can convey its essence in the future. The experiences of this group of musicians reveal that there is not any extreme competition among its members. In appropriating a phenomenon that does not belong to them in order to establish arguments of their own interest and to protect a piece of power that concerns them, they succeed

in creating an instantaneous moment contained in each performance, which helps them to triumph in a state of satisfaction that is neither selfish nor disinterested. In contrast with the powers instilled in jazz, the musicians seem to want to zealously manage and learn to uphold their music, which should be a type of counter-power – the condemnation of technical fidelity flowing from the dominator relationship that humans have over other humans whenever ugliness appears in the fear of being ridiculed or not being invited back to some event. This context, manipulated by an association of interests nourished by expedients of information imposes fear over the person who dares speak out. The pseudo-vanguard is currently dealing in this type of confrontation. And this is even more serious than the power is economic. Even more serious is the fact that the truth cannot be spoken, being that the state of separation is one of the most worrisome aspects of jazz and of the information that accompanies it. The difference between public and private discourse warns us of the delicacy of a moment that obliges us to question the democratic formula of its own operation.

Discredit is much more visible behind the brilliance. Although everyone is aware of this fact, time is still being wasted with fantasies of omission by those who can no longer endure the secret of refusing yet wishing to say a few things in public.

If a person has a certain superiority over others, it is not because he knows better what is good or hates evil more, it is because he knows more truths, at least in the area we are concerned with, and because he has obtained more means of analysis, criticism and argumentation. His purpose is not to give lessons in morality nor to judge, to denounce or to condemn, but rather to understand and explain. The easy success of those who do not condemn is due to the simplified methods that they use, putting off worries about truth and positive values. Thus, they have the conclusion drawn that these means of information provide shelter for many of those who become professionals or wish to become professionals in these activities of derision, with this attitude being essentially the antithesis of any tendency toward the truth. We have ceased expecting the best for some time now. No one believes in anything. The hour

of lucidity and courage is found in the possibility of our participating in something, in the moment that we consent to belonging to a group of people that enjoys art and its more relevant manifestations without adhering to a plan of action and transformation. In this context, all the militancy in jazz is out of joint and has no type of justification because it does not have an activist objective. The music of Alexis Cuadrado, Alan Ferber, John Ellis, Mark Ferber and Brad Shepik reaffirms, without propaganda intent, that space where subjectivity is supreme and where the autonomy of the critic must necessarily contain heteronomy. This fact packs in, even more, the need for us to situate ourselves in the time when the vanguard will have exhausted itself and the ideologues will have found their end, snuffed out in the final revolutions of salvation. There exist only people who are quite stirred up but who have nothing interesting to add. Intelligence is a frequent visitor to all spaces, but the courage and amplitude of the view is not quite so.

Andrew Hill piano
Jason Yarde metais
John Herbert contrabaixo
Eric McPherson bateria

Qui 16 Nov às 22h00

Andrew Hill Quartet

Andrew Hill nasceu em Chicago, em 30 de Junho de 1937. Começou a tocar piano aos 13 anos encorajado, entre outros, por Earl “Fatha” Hines. Paul Hindemith, então exilado nos EUA, deu-lhe aulas de composição durante um par de anos. Adolescente, tocou em clubes locais com músicos como Charlie Parker, Miles Davis, John Griffin. Em 1961 mudou-se para Nova Iorque. No ano seguinte assinou contrato com a Blue Note, gravando vários álbuns como líder para essa editora entre 63 e 66. Point of Departure, em que tocou com Eric Dolphy, Joe Henderson, Kenny Dorham, Richard Davis e Tonny Williams, é uma das gravações essenciais dessa década. No princípio dos anos 70 doutorou-se na Colgate University, dedicando-se ao ensino durante anos em várias universidades. Em 1977 mudou-se para a Costa Ocidental onde, para além do ensino e de ocasionais digressões e gravações, se dedicou a actuar e a realizar workshops em prisões da Califórnia, e em ensinar crianças com perturbações emocionais em escolas pú-

blicas. No final dos anos 90 regressa a Nova Iorque e é redescoberto por uma nova geração de músicos e aficionadas do jazz. O regresso é marcado por um concerto que o seu sexteto apresentou em 1998 no Festival de Jazz de Texaco. Comentando esse concerto, o New York Times falou em “regresso triunfal” e apelidou Hill de “um dos heróis do jazz dos anos 60”. Desde então Andrew Hill tem-se apresentando com regularidade nos melhores palcos e Festivais com diversas formações. Em 1997, por ocasião dos seus 60 anos, recebeu o Life Time Achievement da Jazz Foundation of America. Em 2000 recebeu o Best Composer Critic’s Choice Award da Associação de Jornalistas de Jazz, foi um dos primeiros a receber o prémio de composição da Doris Duke Foundation, e em 2003 foi galardoado com o JAZZPAR. Retomando, pela terceira vez, a sua colaboração com a Blue Note (a segunda ocorreu nos anos 80), acaba de ser editado o CD Time Lines, que tem recebido os maiores (e merecidos) elogios da crítica.

Andrew Hill was born in Chicago on July 30, 1937 and began to play piano at the age of 13, encouraged by Earl “Fatha” Hines, among others. The German composer Paul Hindemith, at that time in exile in the US, gave Hill lessons in composition for several years. As a teenager, he played at local clubs with musicians such as Charlie Parker, Miles Davis and John Griffin. In 1961, he moved to New York, and in the following year he signed a contract with Blue Note, recording various albums with them as leader between 1963 and 1966. His album, Point of

Departure, which brought together Eric Dolphy, Joe Henderson, Kenny Dorham, Richard Davis and Tony Williams, is a landmark recording of that decade. In the early 1970s, Hill received his PhD from Colgate University and then dedicated himself to education, teaching at several universities. In 1977, he moved to the West Coast where, in addition to his teaching load and occasional tours and recording, he concentrated his efforts on performing and giving workshops in prisons in California and on teaching emotionally disturbed children in the public schools. At the end of the

1990s, Hill relocated to New York and was “rediscovered” by a new generation of jazz aficionados. His return was marked by a 1998 concert of his sextet at the Texaco Jazz Festival. Commenting on this performance, the New York Times spoke of “triumphal return,” calling Hill “one of the heroes of jazz from the 1960s.” Since then, Andrew Hill has been showing up regularly on some of the best festival stages and in a wide variety of groups. In 1997, for his 60th birthday, he received a Lifetime Achievement Award from the Jazz Foundation of America, and in 2000 he was awarded the

Best Composer Critics’ Choice Award by the Jazz Journalist Association. In addition, Hill is among the first recipients of the newly created Doris Duke Foundation Award for jazz composers, and in 2003, he was honoured with JAZZPAR, a prestigious international award. Collaborating for the third time in his career with Blue Note Records, (his second association with them was in the 1980s), Hill has just finished the CD Time Lines, which has been receiving well-deserved critical acclaim.

⁽¹⁾ DERRIDA, Jacques; FERRARIS, Maurizio, O gosto do Segredo, Lisboa, Fim de Século, 2006.

“Sentir-me-ia justamente tentado a dizer que a experiência que faço da escrita me deixa pensar que nem sempre se escreve com o desejo de ser compreendido; há, pelo contrário, um desejo paradoxal de o não sermos; não é simples, mas há como que um “espero que, deste texto, nem todos entendam tudo”; com efeito, se a transparência da inteligibilidade estivesse garantida, destruiria o texto, mostraria que não tem porvir, que não transborda o presente, que não se consuma imediatamente; portanto, uma certa zona de desconhecimento e de incompreensão é também uma reserva e uma possibilidade excessiva – uma possibilidade para o excesso de se ter um futuro e de, por conseguinte, se gerarem novos contextos”.

⁽¹⁾

O essencial não é a arte, mas o que ela revela. O essencial não é a música, mas uma certa qualidade de silêncio. Os artistas ajudam a suportar o real. A sobrevivência é a vida para além da vida, a afirmação do vivente que prefere viver e, portanto, está profundamente empenhado em enfrentar a morte. Nietzsche dizia que nós temos a arte para não morrermos da verdade. O sábio já não tem necessidade dela, pois vive-a. Quanto menos os artistas parecem ter ilusões sobre a arte, tanto mais as suas obras nos sensibilizam e tocam. Esta aparente contradição, faz com que todos os trabalhos artísticos se direccionem para uma coisa diferente, que não é necessariamente uma obra de arte. A música de Andrew Hill demonstra que criar é, em primeiro lugar, recusar, negar, contestar, confrontar, transformar, destruir. Pode detectar-se um processo de salvação pela arte, negando-se a própria arte - uma curiosa forma de agir, revelada numa das estratégias preponderantes do artista, a caminho de uma negação também sobre si próprio. O artista faz uma síntese entre o particular e o universal, convidando-nos a iniciar o nosso próprio processo de individuação das existências, contra um colectivo sempre empenhado em conquistar poder, o qual se assume como oportunidade única que devemos aproveitar se não queremos passar o resto da vida a ser assediados por uma carência de morte. A obra de arte contém essa tentativa, esse esforço de superação da vida, e por isso transmite-nos, de forma clara, aos que a percebemos, a conveniência e

as vantagens de fazermos dela, tanto quanto possível, qualquer coisa de sensata vinda do lado do futuro. Ao mesmo tempo, introduz uma questão interessante, que passa por uma necessidade de definir trajetórias particulares, que constituam o quinhão de todos e de cada um - uma ambição universal, através da qual estamos ligados e pela qual participamos num estado completo de humanidade. Em cada situação é preciso criar um modo de exposição ajustado, inventar as regras do evento singular, ter em consideração a quem se destina. O que nos individualiza são as nossas histórias. Para Andrew Hill, o Jazz torna-se um mecanismo de particularização, quer quando é olhado através do grupo restrito dos seus executantes, quer quando é perspectivado pelo grupo mais alargado das pessoas que gostam dele e que o seguem. Os músicos permanecem presentes. Reconhecemo-los, amamo-los e, mesmo quando já nos esquecemos do seu nome, sabemos, pelo menos, que a sua obra, como toda a obra de arte, transporta um traço das suas características, porquanto elas acederam à humanidade inteira, perspectivada no que uma obra pode conter de insubstituível, único e singular. Por outro lado, as descobertas científicas vão sendo, com o decorrer do tempo, sempre completadas por outras descobertas. Viver não é uma arte. Nenhuma obra é a vida. Querer fazer da vida uma obra de arte é enganar-se sobre a arte e sobre a vida. Estas questões levam-nos a pensar naqueles que nos incitam a conhecermo-nos a nós próprios, por supostamente haver mais verdade dentro de cada um do que do lado de fora, embora a individualidade alcançada não tenha de ser, necessariamente, confundida com uma obra de arte. É preciso aprender a distinguir os homens que, sobre a individualidade alcançada de forma capaz de fornecer sentido a um imenso colectivo, possuem uma alquimia, quase miraculosa, de características, reconduzida na direcção do universal. Na elaboração da sua obra, alguns músicos dominaram verdadeiramente a história do Jazz, visto que outros a pensaram por dentro, isto é, no interior das grandes linhas que haviam traçado, nunca ultrapassando a barreira da universalidade.

“I would feel justly tempted to say that my experience in writing leads me to believe that one does not always write with the desire to be understood; there is, on the contrary, a paradoxical desire for us not to be understood; it is not simple, but there is something in it of “I hope not everyone understands everything in this text”; thus, if the transparency of intelligibility were guaranteed, it would destroy the text, it would show that it does not have a future, it does not overflow the present, that it may not be consumed immediately; however, a certain area of the unknown and the incomprehensible is also a reserve and an excessive possibility – a possibility that the excess will have a future and therefore will generate new contexts.”

⁽¹⁾

What is essential is not art itself, but what it reveals. What is essential is not music but a certain quality of silence. Artists help in tolerating the real. Survival is life beyond life, the affirmation of those living who prefer to live and who are deeply committed to confronting death.

Nietzsche said that we have art so that we do not die of truth. The wise man no longer needs it, so he lives in it. The less artists have illusions about art, the more their works move us and touch us. This apparent contradiction makes it such that all artistic works are directed toward something different, which is not necessarily a work of art. The music of Andrew Hill demonstrates that creating, in the first place, is refusing, negating, contesting, confronting, transforming and destroying. A process of salvation for art can be sensed, negating art itself – a curious way of acting, revealed in one of the primary strategies of the artist on the path to the negation of himself as well. The artist draws a synthesis between the personal and the universal, inviting us to initiate our own process of individuation of existences against the collective always committed to taking power, which is assumed as a unique opportunity that must be taken advantage of if we do not wish to spend the rest

of our lives being harassed by a want of death. The work of art contains this attempt, this effort to surmount life, and thus it clearly transmits to those of us who can perceive it, the convenience and the advantages of our making of life, as much as possible, something sensible arriving from the future. At the same time, it introduces an interesting question that passes for a need to define particular trajectories that constitute each and every person's share – a universal ambition through which we are linked and through which we participate in a state of complete humanity. In each situation, it is necessary to create an adjusted means of exhibition to invent the rules of the singular event and to bear in mind for whom it is destined. For Andrew Hill, jazz becomes a mechanism of particularization, whether it is seen through a restricted group of its performers or by a larger group of people who enjoy it and follow it. Musicians remain present. We recognize them, we love them, and even when we forget their names, we know at least that their works,

like all works of art, carry a hint of their personal characteristics inasmuch as they have been conceded to all of humanity, given what a work may contain that is non-substitutable, unique or singular. On the other hand, scientific discoveries occur over time, always completed by other discoveries. Living is not an art. No art is life. These questions lead us to think about still others that drive us to know more, since supposedly there is more truth inside of us than outside, although realized individuality does not necessarily have to be confused with a work of art. It is necessary to learn how to identify those men who, having reached an individuality able to provide meaning to an immense collective, possess an almost miraculous alchemy of characteristics aimed in a universal direction. In the elaboration of their work, some musicians truly dominate the history of jazz, given that others have considered history internally, in other words, inside the grand boundaries that others have traced while not surpassing the limit of universality.

Sex 17 Nov às 22h00

Brussels Jazz Orchestra featuring Dave Liebman

Fundada em Março de 1993 pelos músicos de jazz flamengos Frank Vaganée, Marc Godfroid e Serge Plume, a Brussels Jazz Orchestra (BJO) é uma big band belga que tem conhecido, nos últimos anos, um sucesso internacional impressionante e que tem recebido imensos aplausos nos congressos da International Association of Jazz Educators (IAJE).

Kenny Werner, Maria Schneider, Bob Mintzer, Phil Woods e Toots Thielemans, entre outros nomes, já colaboraram com a BJO e são unânimes nos seus elogios. Na 52ª edição da sondagem de críticos da prestigiosa revista Downbeat, a BJO recebeu a 8ª classificação da melhor big band a nível mundial. Foi considerada a melhor big band europeia. Desde 1999, a Brussels Jazz Orchestra tem o reconhecimento oficial e o apoio financeiro do governo flamengo.

O principal objectivo da Brussels Jazz Orchestra é a promoção do repertório flamengo e o apoio aos solistas flamengos depois do fim da orquestra de RTB – Rádio Televisão Belga.

A orquestra orgulha-se de ter alcançado estes objectivos originais e, ao longo dos anos, sob a direcção artística de Frank Vaganée, tem-se tornado uma orquestra internacional de destaque. Como prova deste sucesso, é suficiente mencionar a digressão transatlântica em Janeiro de 2001, em Agosto de 2002 e em Janeiro de 2003.

Founded in March 1993 by Flemish jazz musicians Frank Vaganée, Marc Godfroid and Serge Plume, the “Brussels Jazz Orchestra” (BJO) is a big band from Belgium that has been enjoying worldwide success for a number of years now, consistently receiving standing ovations at the conferences of the International Association of Jazz Educators (IAJE).

People like Kenny Werner, Maria Schneider, Bob Mintzer, Phil Woods and Toots Thielemans, who have all worked with the BJO, are unanimous when praising this big band. The 52nd annual critics poll in the prestigious Downbeat Jazz magazine rated BJO as the 8th best big band

worldwide (Big Band Category). The BJO ranked first in the European big band list. Since 1999 the Brussels Jazz Orchestra is recognised and subsidised by the Flemish Government. The primary aim of the Brussels Jazz Orchestra is to promote the Flemish repertoire and support Flemish soloists following the end of the Belgian Radio and Television Orchestra. Now the Orchestra can be proud of having achieved its original objectives under the direction of artistic director Frank Vaganée, who has garnered international praise for the orchestra. Proof of this success is the transatlantic concert tour in January 2001, August 2002 and January 2003.



O saber de que precisamos para pensar profundamente é, muitas vezes, mínimo. A ideia de que o pensamento é uma prática, mais do que uma representação, leva-nos a afirmar que a análise da música é uma oportunidade única, da qual deveremos retirar todo o proveito. Quando alguém deseja aprender e quer levar mais longe aquilo que, até determinado momento, se reflectiu sobre o Jazz, - porque as sociedades se alteram e cada época tem de inventar a sua própria análise - realiza importantes esforços de transformação da palavra para poder viver uma vida mais razoável. Isto não significa que seja obrigado a existir um acordo total com aquilo que acontece no momento presente. As críticas de alguns são parte do argumento necessário que consolida ainda mais as experiências e o carácter ocasional dos acontecimentos, fazendo-nos dispensar os interesses. Na Brussels Jazz Orchestra c/ Dave Liebman, tudo é incerto e fugaz, e o Jazz, curiosamente, incarna essa incerteza, o tempo real que nos escapa, como prova evidente da incapacidade de apreensão do que escutamos. Ao fazer uma espécie de apologia do contingente, este estado de coisas, sugere que os cépticos são sempre os mais fortes, pela confissão da sua fraqueza. Por outro lado, os dogmáticos (os mais fracos), através duma incapacidade em demonstrar a sua própria força, tendem a vulgarizar a linguagem, por pretenderem torná-la mais susceptível de ser compreendida pelo grande público, sendo-lhes garantido o apoio imediato das amplas maiorias. Quanto mais uma reflexão é profunda, tanto mais o raciocínio em que se fundamenta é longo e trabalhoso, e tanto mais ele pressupõe tempo para adquirir conhecimentos particulares, tornando-se inacessível o seu entendimento. Se não considerarmos a tentativa de explicar a grande música de forma coerente,

de acordo com o grau de empenho dos seus apreciadores, como poderemos negar a importância dos que escolhem viver a via de uma aceitação difícil, sob a tensão entre os dois pólos formados pelo objectivo e pelo subjectivo? Assim se abre portas a um terreno fértil em contradições e frustrações, improvável ao sucesso e tão impessoal e indiferente à generalidade das pessoas, que nos remete para o processo de afirmação solitário de um sujeito que deve esquecer-se de si próprio.

A Brussels Jazz Orchestra com Dave Liebman recusa a aceitação conformista da concepção da obra de arte como bem cultural agradável - acontecimento que expulsa do seu conteúdo toda a negatividade de conflitos, elementos essenciais da sua génese. A relação conflituosa entre interesse e recusa denuncia uma prática de resistência, indicando uma conduta contra a censura e contra as mentiras que tomam parte actuante no modelo de alienação instalado. Manter este confronto, permanecer neste conflito como estratégia de desembaraço do carácter de entretenimento no Jazz, é uma forma de protesto contra a mediação da música, contra o consumo da arte e contra a transformação da cultura em mercadoria.

Ao abolir-se todo o momento mesquinho do deleite, a espiritualização da arte na sua forma contemplativa passa a expressar um sentimento abstracto e desfazado duma realidade que reitera a ideia de pobreza. Sem esforço não é possível evitar-se a partilha da arte em propriedade cultural, tornando-a uma estrutura coisificada, entorpecida e comprometida em obter o máximo prazer do seu consumidor, e não em recuperar a sua essência estilística. O que resta, na maior parte dos casos, pouco tem a ver com o objecto criado.

Solista Dave Liebman
Saxofones Frank Vaganee,
Dieter Limbourg, Kurt Van Herck,
Bart Defoort,
Bo Van Der Werf
Trombones Marc Godfroid,
Lode Mertens, Ben Fleerackers,
Frederik Heirman, Laurent Hendrick
Trompetes Serge Plume,
Nico Schepers, Pierre Drevet,
Gino Lattuca
Piano Nathalie Loriers
Contrabaixo Jos Machtel
Bateria Martijn Vink

The knowledge of what we need in order to think profoundly is frequently minimal. The idea that thought is a practice more than a representation leads us to affirm that the analysis of music is a unique opportunity from which we should reap total benefit. When someone wants to learn and absorb what is reflected up to a certain moment in jazz even more (because societies alter themselves and each era of time invents its own analysis), he brings to bear certain transforming efforts of speech in order to be able to live a more reasonable life. This does not mean that a total agreement with everything that happens in the present must necessarily exist. The critiques of some have become part of the necessary argument that consolidates even further those experiences and the occasional character of events, getting them to dispense with interests. In the Brussels Jazz Orchestra with Dave Liebman,

everything is unsure and fleeting, and jazz, curiously, embodies this uncertainty, the notion of real time that escapes us as clear proof of the anxiety of what we hear. In making a type of apology for circumstance, this state of things suggests that the skeptics are always the strongest through the confession of their weakness. On the other hand, the dogmatic (the weakest), through an inability to demonstrate their own strength, tend to vulgarize the language, intending to make it more susceptible to be understood by a wider public with a guarantee of the immediate support of these majorities. The deeper a reflection is, the longer and more laborious is the reasoning that it is based in, and the more the reasoning presupposes time for acquiring particular knowledge, making its understanding inaccessible. If we do not consider the attempt to explain great music in a coherent

way, in accordance with the level of commitment of those who appreciate it, how can we negate the importance of those who choose to live closely with difficult acceptance under the tension of the two extremes, the objective and the subjective? Here the doors are open to territory that is quite fertile in contradictions and frustrations, whose success is improbable and that is so impersonal and indifferent to the majority of people that it sends us toward a process of solitary affirmation of a subject that should be forgotten. The Brussels Jazz Orchestra with Dave Liebman refuses the conformist acceptance of the concept of a work of art as a pleasant cultural commodity – an event that expels from its content all the negativity of conflict and essential elements of its creation. The conflictory relationship between interest and refusal denounces the practice of resistance, indicating conduct against censorship

and against the lies that play an active part in the installed model of alienation. Maintaining this confrontation and remaining in this conflict as a strategy for the sake of ease in an entertaining jazz temperament is a form of protest against the mediation of music, the consumption of art and the transformation of culture into merchandise. In abolishing the petty moment of delight, the spiritualization of art in its contemplative form, then, expresses an abstract and de-phasing feeling of reality that reiterates the idea of poverty. Without effort, it is not possible to avoid the division of art into cultural property, turning it into a “thing-ized” structure that is weakened and compromised when striving for the maximum pleasure for the consumer and not the re-establishment of its stylistic essence. What is left in the majority of cases has little to do with the object that is created.

Sáb 18 Nov às 22h00

Charlie Haden Liberation Music Orchestra featuring Carla Bley

A revista Time já descreveu o mestre de jazz Charlie Haden como “um dos artistas mais desassossegados, talentosos e corajosos no mundo do jazz.” Baixista, compositor, bandleader, produtor, professor e músico de talento lendário, Charlie Haden é um génio único, criativo e comunicativo. Ao longo da sua carreira, emprestou a sua virtuosidade a inúmeras gravações com músicos inovadores tais como John Coltrane, Keith Jarrett, Pat Metheny, Joe Henderson, Chet Baker, Stan Getz, Hampton Hawes, Herbie Hancock, Michael Brecker, David Sanborn, entre outros.

Ao longo dos anos, Haden foi nomeado várias vezes pelo Prémio Grammy. Em 1997, recebeu o Grammy pelo seu dueto com Pat Metheny intitulado ‘Beyond the Missouri Sky’. Em 2001, venceu o Grammy de Best Latin Jazz Performance pela gravação ‘Nocturne’ e, em 2005, recebeu novamente um Grammy, na mesma categoria, pela sua gravação ‘Land of the Sun’ (em colaboração com o pianista Gonzalo Rubalcaba e muitos outros artistas de grande talento) que explora o tema do bolero, uma parte da rica tradição musical do México.

Time Magazine has hailed jazz master Charlie Haden “one of the most restless, gifted and intrepid players in all of jazz”. As bassist, composer, bandleader, producer and educator, legendary jazz musician, Charlie Haden, is a musician of unique creative and communicative genius. Over the course of his illustrious career he has contributed his virtuosity to numerous recordings with

innovative musicians including John Coltrane, Keith Jarrett, Pat Metheny, Joe Henderson, Chet Baker, Stan Getz, Hampton Hawes, Herbie Hancock, Michael Brecker, David Sanborn and many others. Over the years Haden has earned multiple Grammy nominations. In 1997, he was awarded a Grammy for his duet recording with Pat Metheny,

Beyond the Missouri Sky. In 2001, he received the Grammy Award for Best Latin Jazz Performance for the recording Nocturne, and in 2005 there was yet another Grammy in the same category for the recording Land of the Sun, where, together with pianist Gonzalo Rubalcaba, and a host of other gifted players, Haden explores the “bolero,” part of the rich musical tradition of Mexico.



Charlie Haden Contrabaixo
Carla Bley Piano
Miguel Zenon Saxofone Alto
Matt Wilson Bateria
Michael Rodríguez Trompete
Tony Malaby Saxofone Tenor
Curtis Fowlkes Trombone
Seneca Black Trompete
Steve Cardenas Guitarra
Vincent Chancey French Horn
Chris Cheek Saxofone Tenor
Joe Daley Tuba

“Mas o tempo da nossa técnó-cultura mudou radicalmente a este respeito. As pessoas da minha “geração”, e a fortiori das mais antigas, tinham sido habituadas a um certo ritmo histórico: julgava saber-se que uma certa obra podia ou não sobreviver, em função das suas qualidades, durante um, dois, ou mesmo, como Platão vinte cinco séculos. Desaparecer, e depois renascer. Mas hoje, a aceleração das modalidades de arquivo, mas também a usura e a destruição, transformam a estrutura e a temporalidade, a duração da herança. Para o pensamento, a questão da sobrevida (survie) assume doravante formas absolutamente imprevisíveis.”⁽¹⁾

As análises são representações de sujeitos que se exprimem num campo de discursos múltiplos, tornando esta realidade a condição fundamental da actividade crítica. Charlie Haiden Liberation Music Orchestra desenvolve uma ideia/conceito, através da qual o que é dito é, em concreto, um diálogo aberto e criativo nas diversas formas sensíveis de se entender a música, entre íntimos e estranhos e entre várias facções. Podemos encontrar na sua música uma descrição constituída pela interacção e pelas disputas de muitas formas de pensar diferentes, lugares-comuns e discursos próximos, compondo textos que identificam esses cenários de diversidade e descrevem esse espaço textual utópico, onde se pode alojar uma complexidade discursiva numa contradição de vozes. Será que o texto do crítico expressa, perfeitamente, aquilo que os músicos pensam, do qual a citação directa é suprimida, beneficiando de um discurso controlado, que representa mais ou menos o autor? O recurso à comunicação indirecta é inevitável, e chega-nos sempre apoiado em diferentes níveis de abstracção. De pouco valem as interrogações sobre o que se está a pensar. A possibilidade de se habitar a mente dos autores, aparentemente concedida ao crítico, é sempre discutível e apresenta um grande número de problemas. Esta é uma das

questões constantes sobre o método adoptado e matéria de impossível resposta. A melhor forma de se descreverem, na música, as situações incertas, será redigir um texto aberto, uma descrição sujeita a múltiplas reinterpretações. O texto sobrevive-nos. A música pré-existe, deixando-nos rastos de si. A tentativa de controle, sempre limitada, de quem critica, a vulnerabilidade relacionada com o acto de tecer comentários, como o vocábulo texto significa, ajudam a perceber a necessidade de se golpear e de se rasgar o que se escreve, de modo se provocarem aberturas no discurso que se estrutura, e a se alcançar uma visão de relatividade sobre a autoridade fechada do crítico. Não existem palavras ou formas neutras que sejam pertença de uma só pessoa. A linguagem é atravessada por intenções e ênfases e uma parte da palavra é pertença de muitos outros. A crítica é uma experiência de interpretação, feita através da realidade circunscrita, que envolve vários sujeitos – o músico, o crítico e o público. Todos os elementos são potencialmente políticos e significantes porque se movimentam em torno de um conjunto de interesses que comunicam e se ajuízam. As narrações podem ser mais ou menos ingénuas, ou mais ou menos elaboradas, exprimindo, em geral, a ignorância inicial sobre o que se crítica - os equívocos e a ausência de contacto. A escrita é ritual ou acto textualizado, que deixa de manter uma relação íntima com a produção de uma obra musical, tornando-se texto, testemunho afastado da actividade interpretativa. Charlie Haiden Liberation Music Orchestra permite uma multiplicidade de leituras e reflecte o facto de a consciência já não poder ser entendida como monopólio de certos indivíduos. Leitores de todas as origens irão descodificar, de maneira diferente, todas as músicas e todas as palavras, por isso as obras devem estar naturalmente abertas às leituras mais imprevisas. A prática sugere que a possibilidade de um texto fazer sentido,

depende menos das intenções voluntárias do autor que está na sua origem, do que da capacidade criativa de quem o lê. Roland Barthes dizia: “um texto é um aglomerado de citações extraídas de incontáveis centros de cultura (...) a unidade de um texto reside não na sua origem mas no seu destino”. Uma preferência arbitrária ou meramente pessoal, baseada no gosto de quem escreve, não

“But our techno-culture time has changed radically in this respect. The people of my generation, and the older fortiori, had become accustomed to a certain historical rhythm: people thought they were able to judge whether a certain work could survive or not, on the basis of its inherent qualities, for one, two, or as in the case of Plato, twenty-five centuries. Disappearing and then being reborn. But today, the acceleration of archival modalities, as well as usury and destruction, transform structure and temporality, the duration of the inheritance. For the notion of thought, the question of survival (survie) henceforth assumes absolutely unexpected things.” (1) Analyses are representations of subjects that express themselves in a field of multiple discourses, turning this reality a fundamental condition of critical activity. Charlie Haiden Liberation Music Orchestra develops an idea/concept through which what is said concretely is an open and creative dialogue in various sensitive forms of understanding music, among the intimate and strange, and among various factions. In his music we can encounter a description composed of the interaction and the wrangling over the diverse

forms of thinking, common-places and near-discourses, bringing together texts that identify these scenarios of diversity and describe the utopian textual space where a discursive complexity in a contradiction of voices can be sheltered. Is it possible that the critic's text can perfectly communicate what the musicians think, in which direct citation is suppressed and benefits from a controlled discourse that more or less represents the author? Recourse to indirect communication is inevitable and it appears to us as always supported at different levels of abstraction. Of little worth are the questions that can be posed about what is being said. The possibility of living inside the mind of others, apparently granted to the critic, is always debatable and presents a great many problems. This is one of the constant questions in reference to a methodology adopted and a material impossible to respond to. The best way for uncertain situations to describe themselves in music is to redirect an open text, a description subject to multiple reinterpretations. The text survives us. Music pre-exists, leaving us shreds of itself. The always limited attempt at control on the part of the person who performs a

critique, and the vulnerability related to the act of weaving commentaries as the text-word signifies, both help in understanding the need to strike or rip at what has been written so that it can cause openings in the discourse of what is structured and attain a vision of relativity over the supreme authority of the critic. There do not exist words or neutral forms that belong to only one single person. Language is crossed by intentions and emphases, and a part of a word belongs to many others. The critique is an interpretative experience, accomplished via a constrained reality that involves various fields – music, the critic and the public. All the elements are potentially political and significant because they whirl about among interests that communicate and make themselves reasonable. Narrations can be innocent or elaborate to a greater or lesser degree, generally expressing initial ignorance of what is being critiqued – the misunderstandings and the lack of contact. Writing is ritual or a textualized act which cannot help but maintain an intimate relationship with the production of a musical piece, becoming text and detached testimony of interpretive activity.

The Charlie Haiden Liberation Music Orchestra allows for a multiplicity of readings and reflects the fact that awareness can no longer be taken to be the monopoly of certain individuals. Readers of every background will decode all music and all words in a different way; thus, works of art must naturally be open to the most unpredictable readings. Practice suggests that the possibility of a text making sense depends less on the voluntary intentions of the author at the moment of the work's inception but more on the creative capacity of the person who reads it. Roland Barthes said: “a text is the agglomeration of quotes extracted from uncountable centers of culture (...) the unity of text resides not in its origin but in its destination.” An arbitrary preference or merely a personal one, based on the taste of the writer, cannot offer us rationally defensible principles for the narration. The inclusion of innumerable histories of groups, some of those up to now unknown, appeals to the sense of democracy which pushes the discipline to situate itself more and more outside itself. In post-modernism, there exists a growing opportunity to create music upon multiple narratives and multiple ways of elaborating these histories.

⁽¹⁾ DERRIDA, Jacques, *Aprender Finalmente a Viver*, Coimbra, *Ariadne*, 2005.

De 8 a 11 | Convívio - Ass. Cultural e De 16 a 18 | Café Concerto CCVF | 24h

Jam Session Alexis Cuadrado, Alan Ferber, John Ellis, Mark Ferber e Brad Shepik

As Jam sessions têm cumprido um importante papel ao revelar a informalidade do jazz e da improvisação. A qualidade dos instrumentistas que nelas têm participado elevou de uma maneira evidente o nível artístico das mesmas, permitindo contactos, encontros e experiências, e audiências que cada vez mais manifestam o seu interesse por este género de abordagem. Assumindo-se como uma das várias faces do Guimarães Jazz, incentivando o divertimento e a possibilidade de se reunirem

pessoas e músicos envolvidos nesta música, estas sessões que se prologam pela noite dentro, são muitas vezes acontecimentos espontâneos de improvisação que conferem, também ao festival, momentos únicos de festa e de ritualização musical. Este ano as Jam's estão a cargo de um grupo de cinco músicos formado por Alexis Cuadrado, Alan Ferber, Mark Ferber, Brad Shepik e John Ellis. Um conjunto de músicos de Nova Iorque com uma carreira importante no contexto do jazz.

Jam Sessions in jazz have always played an important role in terms of informality and improvisation. The quality of musicians participating in these sessions has visibly increased, allowing for greater contacts, enhanced musical encounters and experiences, and a growth in the size of audiences who are interested in this type of performance. As one of the many events happening at Guimarães Jazz, these entertaining moments bring musicians together, enabling talents to combine with the greatest spontaneity

and to play into the wee hours of the night in what many feel is some of the most exceptional and festive performances of the Festival. This year, the Jam Sessions will be led by Alexis Cuadrado, Alan Ferber, Mark Ferber, Brad Shepik and John Ellis, a group of musicians heavily involved in the New York jazz scene. **Brad Shepik**, on the guitar, is a talent playing out of downtown New York. He is innovative on his instrument, always seeking to develop sounds at odds with the traditional role of the guitar in these

contexts. With Dave Douglas and Jim Black, he is part of the Tiny Bell Trio. **Alan Ferber**, on the trombone, is a musician developing a promising career as instrumentalist, arranger and composer. He has developed a personal style aiming at pieces for nine players, and he shows his dexterity on the trombone in improvisation. **Alexis Cuadrado**, on the bass, is a gifted musician with vast experience in the facets of rhythm and has played with many prominent fellow musicians. He has made several recordings as leader.

John Ellis, on the saxophone, is a promising musician, remarkable for the way he approaches his instrument and develops his music. He has initiated a solid career for himself as a leader, doing some recording work in addition to new projects with young, up-and-coming talents. **Mark Ferber**, on the drums, is a musician building a solid career in the New York scene with various projects across the city.



Brad Shepik, Guitarrista. Músico talentoso com uma alargada actividade nos terrenos da chamada corrente

Down Town da cidade de Nova Iorque. Apresenta um som inovador no seu instrumento, procurando desenvolver sonoridades que contrariem os habituais formatos atribuídos a guitarra nestes contextos. Fez parte do famoso Tinny Bell Trio com Dave Douglas e Jim Black.



Alan Ferber, Trombone. Músico que tem realizado uma interessante carreira como

instrumentista, arranizador e compositor. Desenvolveu uma escrita muito pessoal para ensembles de nove elementos, revelando-se ser um excelente trombonista na improvisação.



Alexis Cuadrado, Contrabaixo. Músico dotado e com uma larga experiência na função rítmica,

acompanhando imensos músicos importantes. Tem vários trabalhos publicados como líder.



John Ellis, Saxofone. Músico promissor, notável na forma como aborda o seu instrumento e desenvolve a

sua música. Tem feito uma interessante carreira como líder, com alguns discos publicados e acompanhando novos projectos de músicos jovens em clara fase de ascensão.

Mark Ferber, Baterista. Músico competente a construir uma sólida carreira como executante, tendo participado em variados projectos de músicos da cidade de Nova Iorque.



Alexis Quadrado Contrabaixo
Mark Ferber Bateria
Alan Ferber Trombone
Brad Shepik Guitarra
John Ellis Saxofone

Grande Auditório

Z	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10     	13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33
X	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31	
V	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33	
U	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31	
T	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33	
S	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31	
R	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33	
Q	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31	
P	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33	
O	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31	
N	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33	
M	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31	
L	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33	
K	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31	
J	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33	
I	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31	
H	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33	
G	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31	
F	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33	
E	28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31	
D	28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31	
C	28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29	
B	26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29	
A	26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27	
AC	20 18 16 14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17 19 21			
AB	20 18 16 14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17 19			
AA	20 18 16 14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17 19 21			

Pequeno Auditório

M	16 14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	
L	16 14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	
J	16 14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	
I	16 14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	
H	16 14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	
G	16 14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	
F	16 14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	
E	16 14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	
D	16 14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	
C	16 14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	
B	16 14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	
A	 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 	

Endereço

Centro Cultural Vila Flor
Av. D. Afonso Henriques, 701
Urgezes | 4810 431 Guimarães
Tel | Fax 253 424 700 | 710
geral@aoficina.pt
www.aoficina.pt

Preços com desconto (c/d)

Cartão Municipal Idoso e Reformados
Cartão Jovem, Menores de 25 Anos e Estudantes
Deficientes e Acompanhante
Sócios Convívio – Associação Cultural

Venda de Bilhetes

Bilheteira do Centro Cultural Vila Flor
www.aoficina.pt

Serviço de Baby-sitting_3 Eur

Idades dos 3 aos 9 anos
Capacidade máxima_20 crianças

Funcionamento em dias de espectáculo
e durante o período de apresentação

	Cadeiras de Orquestra e 1ª Plateia	2ª Plateia
QUA 8 WAYNE SHORTER QUARTET	25 eur 20 eur c/d	20 eur 15 eur c/d
QUI 9 TOAP COLECTIVO	15 eur 12,50 eur c/d	10 eur 7,50 eur c/d
SEX 10 MARC COPLAND TRIO & TIM HAGANS	15 eur 12,50 eur c/d	10 eur 7,50 eur c/d
SÁB 11 ABDULLAH IBRAHIM TRIO	25 eur 20 eur c/d	20 eur 15 eur c/d
SÁB 11 SEXTETO DE JAZZ DA ESMAE	Entrada Livre	
QUA 15 A. CUADRADO, A. FERBER, J. ELLIS, M. FERBER E B. SHEPIK	15 eur 12,50 eur c/d	10 eur 7,50 eur c/d
QUI 16 ANDREW HILL QUARTET	15 eur 12,50 eur c/d	10 eur 7,50 eur c/d
SEX 17 BRUSSELS JAZZ ORCHESTRA, FEATURING DAVE LIEBMAN	15 eur 12,50 eur c/d	10 eur 7,50 eur c/d
SÁB 18 CHARLIE HADEN LIBERATION MUSIC ORCHESTRA FEATURING CARLA BLEY	25 eur 20 eur c/d	20 eur 15 eur c/d
SÁB 18 BIG BAND ESMAE CONDUZIDA POR ALAN FERBER	Entrada Livre	
LIVRE TRÂNSITO	80 eur	

espectáculos para m/12 anos

projeto financeiro por

