



CENTRO CULTURAL
VILA FLOR GUIMARÃES

GUIMARÃES

1977

NOVEMBRO
08 A 17
2007



Organização

Câmara Municipal de  Guimarães

 oficina

 convívio

Comissão Organizadora
Guimarães Jazz 2007

Direcção Artística
Ivo Martins

Câmara Municipal de Guimarães
Francisca Abreu
José Nobre

Convívio – Associação Cultural
Adelino Insua
Eduardo Brito
Eduardo Meira
Isabel Machado

Oficina

Administração
José Bastos
Assistente de Direcção
Anabela Portilha
Assistente de Programação
Fátima Alçada
Serviço Educativo
Elisabete Paiva
Direcção de Produção
Tiago Andrade
Produção Executiva
Paulo Covas
Ricardo Freitas
Assistência de Produção
Andreia Novais
Carlos Rego
Pedro Silva
Sofia Leite
Susana Pinheiro
Hugo Dias (estagiário)
Teatro Oficina
Jorge Louraço Figueira (direcção artística)
Diana Sá (actriz)
Direcção Técnica
Pedro Carvalho
Direcção de Cena
Rafael Polónia
Luz
Andreia Azevedo (Coordenadora)
André Garcia
Ricardo Santos
Som
Pedro Lima (Coordenador)
Alex Carrasqueira
Maquinaria de Cena
Cláudio Pimenta
Audiovisuais
Jorge Sousa
Emanuel Valpaços (estagiário)
Direcção Instalações
Anibal Rocha
Apoio e Manutenção
Anabela Novais
Conceição Leite
Conceição Oliveira
Jacinto Cunha
José Gonçalves
Júlia Oliveira

Comunicação/Marketing
Marta Ferreira
Contabilidade e Recursos Humanos
Helena Pereira de Castro (Coordenadora)
Ana Carneiro
Liliana Pina
Serviço Administrativo
Rui Salazar
Susana Costa
Área Expositiva / Palácio Vila Flor
Carla Marques (Recepção)
Rui Cordeiro
Técnica de Património
Catarina Pereira
Oleira
Felicidade Bela
Loja Oficina
Eduarda Ferreira
Josefa Araújo
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
PoppDesign

GUIMARÃES JAZZ 2007

08 QUINTA | 22H00
PHAROAH SANDERS QUARTET

09 SEXTA | 22H00
RAVI COLTRANE QUARTET

10 SÁBADO | 22H00
JAN GARBAREK GROUP

14 QUARTA | 22H00
ORRIN EVANS QUINTET

15 QUINTA | 22H00
THE JOHN SCOFIELD TRIO PLUS HORNS
“THIS MEETS THAT”

16 SEXTA | 18H00
BIG BAND ESMÆE CONDUZIDA
POR ORRIN EVANS

SEXTA | 22H00
AHMAD JAMAL

17 SÁBADO | 18H00
MATT RENZI, JACOB SACKS, BERNARDO MOREIRA,
ANDRÉ SOUSA MACHADO
PROJECTO TOAP/GUIMARÃES JAZZ

SÁBADO | 22H00
CHARLES TOLLIVER BIG BAND

O programa do Guimarães Jazz nunca foi uma escolha que se projecta ou estrutura a partir de um tipo específico de música. Sabe-se que todos os processos de selecção que tenham como pressuposto uma só temática manifestam, de forma indiscutível, fragilidades de entendimento. Quando se apoia toda a estruturação de um programa num único conceito base, o seu alcance torna-se intuitivo numa situação redutora e limitada, prejudicando soluções futuras.

No princípio do Século XX havia compositores que já possuíam uma noção muito clara sobre a possibilidade de orientarem a sua arte para alguém em concreto, ou dirigirem a sua música a um público específico, suporte daquilo que faziam. Webern foi o primeiro músico capaz de ponderar a inexistência do outro, quando Schönberg ainda compunha para um futuro ouvinte ideal. Webern assumia que este público não existia, numa tentativa de estruturar a música e os seus actos criativos fora das influências do meio onde trabalhava. No seguimento desta ideia, poder-se-á pensar que o programa de um festival deve ser um acto não conduzido a um destinatário ideal, devendo exprimir uma posição que prescindia de directivas particulares, nas quais os mecanismos de escolha são sempre impulsos contingentes e ocasionais, muitas vezes inconscientes. Como descobrir, então, uma dimensão diferente e estranha para esta relação inevitável de alheamento que se verifica entre programa, músico e ouvinte? O gosto, ou melhor, a atenção que se presta a determinado projecto, surge de maneira ocasional, sem ter, na sua aparente intencionalidade, limites de género ou estilo. A programação inicia-se sempre a partir das experiências anteriores, abrangendo acontecimentos passados, projectando neles a procura de uma nova realidade. Esta prática conjuga formas imprevisíveis de sentir, apoiadas na imagem simbólica da coisa musical reflectida sobre o seu passado, presente e futuro, permitindo relacionar actos de efectivação comparativa entre as várias dimensões temporais contidas em cada um deles. Todos os acontecimentos têm momentos extremamente subjectivos e complexos, cheios de reflexões e de finalidades estratégicas que se tornam causas de novas tomadas de decisão. Existe também uma vontade interior de se estabelecerem ordens, de se atribuírem coerências, de se situarem os actos programados num ordenamento aparentemente lógico que é profundo e dificilmente transmissível. Pretende-se formatar as várias propostas apresentadas, estabelecendo meios de aliciamento, processos de sedução para o maior número de pessoas, sem abdicar da distância em relação aos interesses e aos valores estéticos essenciais que se revelam na vontade de oferecer uma diversidade de projectos, possibilitando a exploração de outras ideias com a apresentação de novos músicos.

O Guimarães Jazz, sendo o último festival do ano, realiza-se depois de uma série de eventos similares. A sua concepção tem de reflectir esses factos, através da análise dos outros programas. Pretende-se evitar repetições desnecessárias que transparecem uma falta evidente de ideias, as quais traduzem um empobrecimento nas oportunidades de divulgação sobre os vários tipos desta música. O programa deve estruturar-se sobre um conjunto de sugestões, que sejam ao mesmo tempo convites de participação em concertos, capazes de despertar estímulos e curiosidade no seu público.

Uma música é sempre uma realidade irrepresentável. Para ser trabalhada, a obra precisa de encontrar um sentido infinito sobre a sua interpretação e sobre a forma de se fixar numa identidade singular e em diferentes moldes de se fazer representar. Tem de se proceder a uma reelaboração alargada sobre o que se reconhece no espaço artístico do nosso mundo em permanente mudança.

Todos os anos chegam ao terreno do jazz novas ideias, projectos que desencadeiam atenções e interesses, que, expressando modelos de compreensão diversos, trazem consigo conceitos e pressupostos tantas vezes repetidos. Os princípios como “jazz pelo jazz” e “jazz como arte pura”, são referências que nos devem orientar, despidos dos habituais preconceitos de reconhecimento, hierarquização, consagração e moda – essa estranha actividade do efémero que nos obriga a ter de compreender a vastidão deste fenómeno, exigindo que se saiba diferenciar e individualizar o que lhe dá origem e distinguir as suas manifestações mais autênticas. Por vezes aparecem terminologias infelizes e ambíguas, formulações semânticas que confundem sem realmente definir posições, reflectindo não mais do que a relatividade de todas as avaliações.

Há um evidente processo de persuasão associado à escrita que tenta convencer e convencer-se de que existem métodos supremos de classificação, em que os melhores são reconhecidos e aclamados como tal. Sabe-se que o sucesso está longe de ter um equivalente no que diz respeito à qualidade da criatividade, do talento e da autenticidade artística. É sempre difícil fazer uma abordagem selectiva no que se refere aos músicos novos. As movimentações no meio do jazz estão cheias de acontecimentos banalizados pela comunicação de massas, linguagens que veiculam interesses comerciais, chavões promocionais e vícios de mercado. É impossível haver soluções definitivas na elaboração de ideias sobre a qualidade da música, quando são preestabelecidos conceitos sobre os actos da sua própria crítica, conceitos que são tendencialmente classificatórios e hierarquizantes. Todas as reflexões exprimem um gosto, uma avaliação sempre discutível e contingente, uma tentativa de se encontrar resultados satisfatórios de compreensão, a partir de formas de ver pessoais, pragmáticas e provisórias.

A arte não é a realização de um acto ideal, porque se assim fosse ela seria a sua própria negação. Um festival é, por princípio, um somatório de actos criativos inacabados e que, por isso mesmo, comportam todo o tipo de riscos e fragilidades. Se o acto criativo alcançasse um estado ideal de permanência, não autorizaria sucessivas leituras, nem tantas outras reinterpretações. As obras nunca se tornariam grandes na sua realização universal e seriam incapazes de assumir uma dimensão estética intemporal. Uma obra realiza uma espécie de síntese, anexa vários momentos ideais expostos na força de uma simbologia que se renova e que vai permanecendo actualizada. Este enriquecimento, este acumular de soluções, consequência de sucessivas visões, experiências e sentires, faz com que o jazz possua a estranha capacidade de questionar constantemente o seu público. Sendo o portador de uma tensão inquiridora, o jazz torna-se uma música imprescindível à compreensão do nosso mundo. O grau de descomprometimento exposto nas possibilidades múltiplas das suas leituras e nas alterações de circunstância que se revelam de forma insistente através dele, adapta-se ao modo de viver rápido e instantâneo que caracteriza a contemporaneidade.

Assim se confirma que nada é capaz de corresponder às expectativas daquilo que estabelecemos antecipadamente. O festival “ideal” seria o que conseguisse atrair o interesse do público, sem que manifestasse a mais pequena influência de preconceitos, moda, consagração, reconhecimento, hierarquização, etc, transformando-se em acontecimento neutralizado, capaz de estimular a necessidade de aprender e de incentivar actos corajosos e humildes de exposição perante os problemas colocados pelo seu entendimento. O festival alcançaria, desta forma, o fim último da sua existência, quando fosse capaz de cumprir totalmente as suas promessas, alcançando um tempo coincidente entre o que se espera e o que se assimila.

O jazz e a arte vão adquirindo valores que lhes asseguram uma autonomia esclarecida. No meio da abundância de símbolos que transformam a prática artística numa actividade que já não é arte, mas cultura, existe o perigo de tudo passar a ser olhado como finalidade de incentivar processos de consumo, através da adopção de mecanismos de troca, cuja principal finalidade se atinge na medição de graus de popularidade e níveis de audiência.

O Guimarães Jazz deve ser também um meio de divulgação. Encontramos um extenso campo de actuação onde coexistem músicos e destinatários. O jazz tem de ser acompanhado por muitas outras actividades essenciais à vivência estrutural e ambiental da nossa realidade, podendo ilustrar as inquietações de conflito com as quais todos convivemos. A crítica, a história, os movimentos criativos, as polémicas, as monografias, os ensaios, a escola, a improvisação, o coleccionismo, a tradição versus modernidade, a arte comercial, a arte pura, os interesses sociais, políticos e económicos... os seus jogos, os confrontos, os choques, são elementos estruturantes, entre muitos outros, indispensáveis ao respirar do jazz como música viva. O mundo está em constante mutação e o jazz precisa de a saber assimilar e de participar na rapidez deste movimento geral que cada vez mais nos determina. Ser activo e resistente pode significar que ainda se consegue difundir estímulos susceptíveis de unir pessoas, ultrapassando este regime homogeneizador, no qual todos nos encontramos.

The program for Guimarães Jazz has never been one that is a choice which projects or structures itself by stepping off from one particular type of music. It is clear that the process of selection behind an event such as this, which covers a single theme, necessarily displays an inarguable aspect of fragility in understanding. When you support the structuring of a program that has a single concept as its base, its scope becomes more intuitive in a reduced and limiting way, limiting future solutions.

In the beginning of the 20th century, there were composers who already had a very clear notion about their ability to orient their art toward a person in particular or to direct their music toward a very specific audience, the supporter of what they were doing. Webern was the first musician able to ponder the inexistence of the other, whereas Schoenberg was still composing for a future ideal listener. Webern assumed that this public did not exist, in an attempt to structure his music and creative acts outside the influences of the medium in which he worked. Following along with this idea, it might be thought that our festival program should be an action not destined for an ideal receiver, with the need to express a position that dispenses with the particular order in which the mechanisms that choose are always contingent and occasional impulses, many times unconscious. How, then, to discover a different and strange dimension for this inevitable alienation that can be perceived amongst program, music and listener? Personal taste – or better yet – the attention that is paid to a certain project emerges in an occasional manner without apparently or intentionally having limits to genre or style. The programming process begins with prior experiences, taking into account past events, projecting inside them the search for a new reality. In this type of exercise, unpredictable ways of feeling emotions are melded together, supported in the symbolic imagery of the musical object reflected over top of its past, present and future, and allowing for moments of comparative emotional linking among the various temporal dimensions of each one to occur.

All events have extremely subjective and complex moments, full of reflections and strategic finalities that cause new decision-making to take place. There also exists an interior desire to have orders established, coherence attributed and reasoned actions situated in an apparently ordered logic that is profound and difficult to transmit. The intention is to format the various proposals that are brought up, establishing a way to make them enticing, and engage the process of seducing the majority of people, without abdicating distance in relation to the essential aesthetic values that are revealed in the desire to offer a diversity of projects, enabling the exploration of other ideas with the performance of new musicians.

Guimarães Jazz, being the last festival of the year, is held after a series of similar events. Its conception has to reflect this fact, and other programs are analyzed. Unnecessary repetitions that would show a lack of originality are avoided, since they would translate into a depletion of the opportunities

available for disseminating this type of music. The program thus must be structured on a set of suggestions, at the same time invitations to attend the concerts and glittering flashes meant to pique the curiosity of the public. A song is always a reality that can not be represented. In order to be properly worked upon, the piece has to encounter an infinite sense of its performance and the way it can be fixed in a singular identity, yet with different moulds for its performance. A wider re-elaboration of what can be recognized in the artistic space of our ever-changing world has to carry on. Every year, there appear new ideas and projects that unleash attentions and interest, expressing diverse models of understanding that bring along with them certain concepts and presuppositions that are so often repeated. The principles of “jazz for jazz’s sake” and “jazz as pure art” are references that should orient us, stripped of their habitual prejudices of recognition, putting things in hierarchies, consecration and fashion – this strange activity of the ephemeral which obliges us to understand the vastness of this phenomenon demanding that we know how to differentiate and individualize what brings it about and to distinguish its more authentic manifestations. Sometimes, unfortunate and ambiguous terminologies appear – semantic formulations that confuse without really defining positions and reflecting not more than the relativity of all evaluations. There is a clear process of persuasion associated with writing that attempts to convince and be convinced that there exist supreme methods of classification in which the best are recognized and acclaimed as such. It is known that success is far from having an equivalent with regard to quality and creativity, talent and artistic authenticity. It is always difficult to take a selective approach in referring to new musicians. Shifts in the jazz scene are full of events that have been made banal by mass communication, speech that serves as a vehicle of commercial interest, promotional models and market vices. It is impossible for there to be definitive solutions in the elaboration of ideas about the quality of music when concepts are pre-established over the actions of one’s own critique, concepts that tendentially classify and place in hierarchies. All reflections express a personal taste, an evaluation that is always debatable and contingent, and an attempt to reach an understanding with satisfactory results, beginning with personal, pragmatic and provisional ways of perceiving. Art is not the realization of an ideal act because if this were so, art would be its own negation. A festival is, out of principle, the sum of unfinished creative acts, which, for being so, comprise all types of risks and fragilities. If the creative act could achieve an ideal state of permanence, it would not authorize successive readings or so many other reinterpretations. Works could never become great in their universal realization and would be unable to assume a timeless aesthetic dimension. A work embodies a type of synthesis, annexes various ideal moments exposed in the power of a symbology that renews itself and remains up-to-date. This enrichment, this accumulation of solutions, a consequence of successive visions, experiences

and feelings, imbues jazz with the strange ability to constantly question its public. The bearer of inquiring tension, jazz becomes music that is indispensable for understanding our world. The degree of awe that arises when considering the multitude of jazz’s possible interpretations and the changes in circumstances that are insistently revealed when such innumerable readings take place settle into the hectic and instantaneous human lifestyle that characterizes contemporary culture.

That is how we can confirm that nothing is able to correspond to the expectations of we have previously established. The “ideal” festival would be one that could appeal to the public without manifesting the slightest influence of the forces of preconception, fashion, consecration, recognition, hierarchy, etc., transforming itself into a neutral happening able to stimulate the need to learn and to inspire courageous and humble acts of revelation to tackle the problems caused by its understanding. In this way, the festival would come to the ultimate end of its existence if it were able to totally fulfill all its promises, achieving the blend of what is expected and what is assimilated.

Jazz and art have gone along acquiring values that assure enlightened autonomy. In the midst of the abundant symbols that transform artistic exercise into an activity that is no longer art but culture, there exists the danger that everything may be seen as a way to encourage consumption through the adoption of exchange mechanisms whose main goal is the tallying of just how great popularity levels and audience numbers are. Guimarães Jazz must also be an element that spreads itself out broadly. We have encountered a broad field of performance where musicians and listeners coexist. Jazz has to be accompanied by many of the other activities that are essential for us to live out our structural and environmental reality where we can illustrate the conflict concerns we all live with. Criticism, history, creative movements, polemics, monographs, essays, schooling, improvisation, collectionism, tradition versus modernity, commercial art, pure art, social, political and economic interests.... its games, its confrontations, its shocks are al structuring elements (among many more) indispensable for breathing in jazz as a living musical expression. The world is in constant mutation and jazz needs to know how to assimilate this and participate in the rapidness of this general movement that determines who we are more and more. To be active and resistant may mean that we may still be able to convey stimuli inclined to unite people, overcoming this homogenizing regime in which we all live.

Jazz como Liberdade

Verificaram-se algumas modificações de sentido no jazz. Um interessante método de compreensão, para entendermos estes movimentos, seria analisar as formas atingidas como processo de libertação, no qual se podem detectar muitas das aventuras, ambiguidades e ironias, que aconteceram no decorrer da sua história. Há neste percurso, que se determina pela vontade de mudança, uma ideia de auto-transformação e transformação sobre o mundo cercado pelo medo, pela desorientação e pela desintegração. O jazz expressa uma vida de paradoxo e discordância, uma situação difícil de sobrevivência que se tenta solucionar constantemente, estabelecendo diferentes formas de abordagem e de concepção. O carácter político e sociológico desta manifestação artística sobrepõe-se a conceitos muitas vezes explorados no aproveitamento das potencialidades do moderno. O desejo de mudança identifica-se através de uma visão irónica que não esgota a estratégia de redefinição do instituído.

Procura-se uma passagem entre duas ordens heterogéneas, a da certeza absoluta e a do juramento ou acto de fé. A apreensão do jazz exige um tempo para que este seja submetido ao julgamento da história. É através dos momentos de reflexão e de selecção que se estabelece um regime de intemporalidade estabilizado num conceito estético universal. Não existe estabilidade sem fé, sem crença, sem um sentido superior que sobreviva ao presente, guardando na memória, até posterior utilização, muitos dos elementos caracterizadores e identificativos que anteciparam e ajudaram a determinar novas elaborações para esta música. Anseia-se por uma regularidade mínima capaz de fornecer um lastro seguro de avaliação, cuja ferramenta cronológica de determinação espacial, nunca saberemos utilizar de forma eficaz. Através do tempo e a sua sucessão no espaço, tenta-se solucionar os vazios e dificuldades de entendimento contidos nos projectos que vamos encontrando. Caminhamos neste regime de incerteza e de alteridade, obrigados a agir como se soubéssemos alguma coisa de definitivo sobre a segurança dos conceitos e a fixação das ideias. Se as simbologias construídas são apoios importantes, temos de reconhecer, também, que as definições encontradas não solucionam absolutamente nada. O jazz fez um percurso de abstracção, subjectivou-se, encontrando uma forma de superação libertadora tal como muitas outras actividades artísticas. Tomou decisões sobre o seu espaço, que ao longo do seu percurso não surgiram nem depressa, nem facilmente. Teve a possibilidade de realizar uma autoavaliação, um julgamento correcto sobre si, criando um estado de equilíbrio entre o que se decidiu e as informações internas e externas acumuladas no tempo, sabendo firmar-se no resultado, apoiado noutras ideias mais racionais e mais seguras sobre a sua evolução e progresso. Não há jazz sem respeito pela singularidade ou pelo pequeno mundo contingente onde tudo se determina e não há arte sem uma comunidade de pessoas interessadas em perceber estes acontecimentos. Somos um conjunto de sujeitos identificáveis, representáveis e iguais entre si, com a arte a acontecer e a suceder no nosso meio. Por razões que desconhecemos, somos capazes de ser suficientemente livres para agirmos de maneira mais estável do que a natureza, conseguindo atingir um prazer que se ocasiona na simetria entre o objecto e o seu apreciador. Sem a reciprocidade de vontade situada no espaço do ouvinte e do músico criador, não haveria uma constância libertária que nos permitiria assimilar e avaliar o que escutamos. No jazz esta relação é muito mais evidente pela fugacidade dos movimentos e pelo substrato do efémero. Revela-se na improvisação uma abordagem que estrutura um espaço criativo em mudança, no qual se pode tomar a palavra pela palavra do outro, tornando-a letra na sua própria liberdade. Estas características fazem com que o jazz não seja nunca uma música estrangeira. Cada uma das suas experiências aparece como ensaio do possível, numa fronteira sem limites.

Os seus conteúdos não nos são totalmente revelados e o seu legado continua por decifrar. Esta situação obriga-nos a ouvi-lo pela necessidade de encontrar o que é preciso. Há no seu centro a música e uma contradição performativa, exposta na memória viva das suas linguagens que permanecem próximas, podendo sempre serem comparadas aos seus acontecimentos mais recentes. O jazz trabalhou estas realidades invertendo sentidos, utilizando paródias transformadas em coisas sérias ou na seriedade refeita em ironia. Não se sabe quem começou este movimento circular, no imenso desequilíbrio libertino que a sua sonoridade haveria de causar. Foram sucessivos os solavancos perturbadores desta estabilidade, da simetria, da segurança e do canónico que era tido como algo de adquirido e fixado, dentro de uma sociedade que olhava a música e a arte com desconfiança, ao mesmo tempo que vivia momentos difíceis os quais, curiosamente, estão a ser reavivados nos nossos dias, numa actualidade preocupante.

A partir do livro, DERRIDA, Jacques, *Políticas da Amizade*, Campo das Letras, Lisboa 2006.

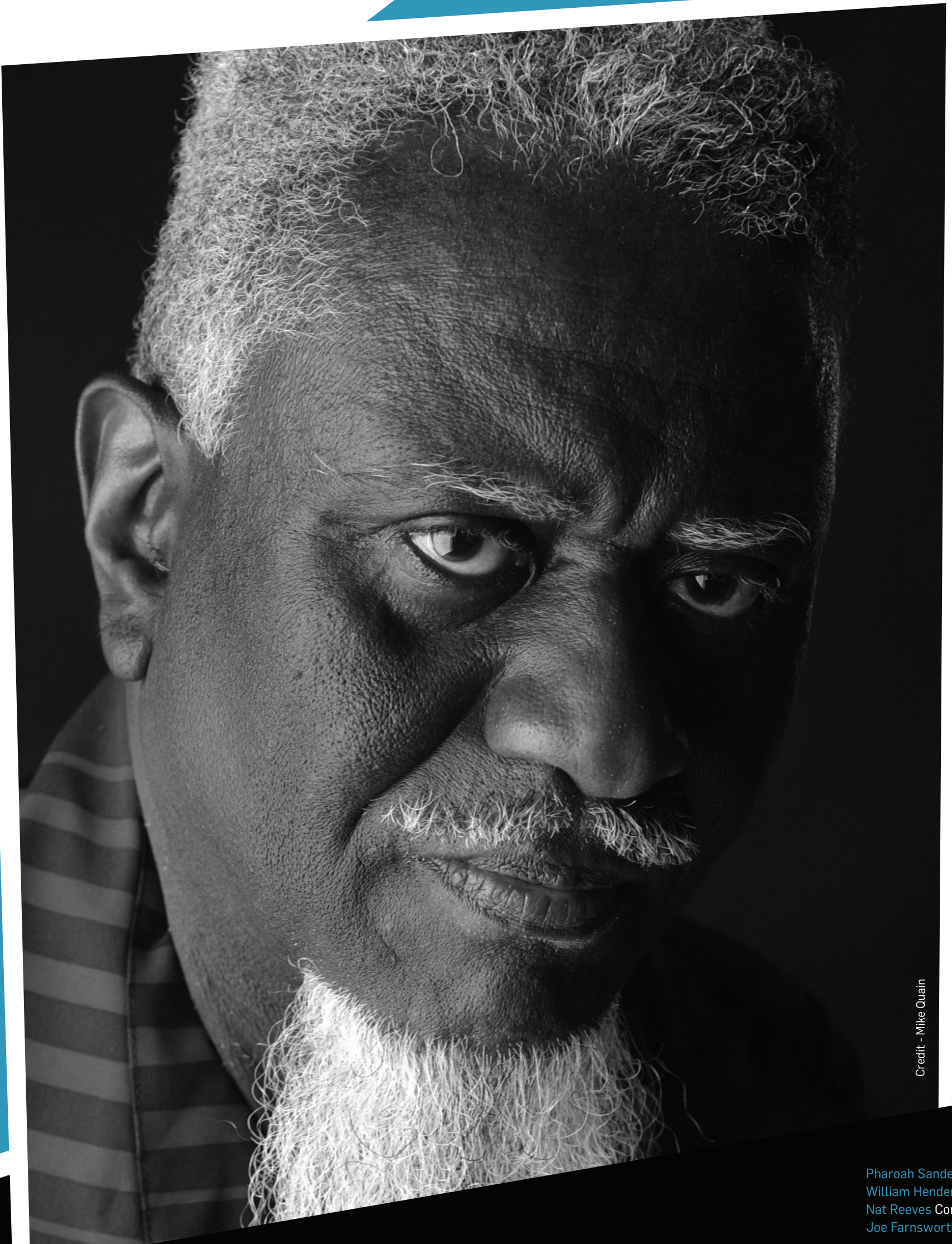
Jazz as Freedom

The sense of jazz seems to have undergone some changes. To better comprehend these movements, it would be interesting to analyze the forms that have been attained as a process of releasing and freeing, in which the many adventures, ambiguities and ironies that have occurred along its history are featured. Along this path, which is drawn out by the desire for change, lie an idea of self-transformation and transformation of the world that is cloaked in fear, disorientation and disintegration. Jazz expresses life as paradoxical and discordant, a difficult survival situation which is constantly trying to find solutions and establishing different forms of approaching and conceiving. The political and sociological character of artistic expression is overlaid upon concepts extracting the potential of the modern, already many times explored. The desire to change can be identified through an ironic vision that does not deplete the strategy of redefining what has been instituted.

What is sought after is a passageway between two heterogeneous orders – that of absolute certainty and that of a profession or act of faith. The disquiet of jazz requires time so that the music can properly be submitted to the judgment of history. This occurs through moments of reflection and selection which establishes a regime of non-temporality made stable in the concept of universal aesthetics. There is no stability without faith, without belief, without a higher sense that outlives the present, retaining for later use in the memory many of the defining and identifying elements that anticipated and aided in the determining of new expansions of this music. There is worry about the minimum regularity capable of providing safe bedrock for evaluation, spatially-determined chronological tools of which we will never be able to use effectively. Through time and its succession in space, we try to resolve the gaps and difficulties in understanding contained in the projects we stumble upon. We take to the path in this regime of uncertainty and altering, forced to act as if we knew something definitive about the safety of concepts and the setting down of ideas. If the symbologies that are built are important for support, we must also recognize that the definitions that we find will provide solutions for absolutely nothing. Jazz has gone out on a path of abstraction, subjectivating itself, reaching a liberating sense of surmounting an obstacle, just as other artistic endeavors have. It has taken decisions about its space, which along its path have not appeared quickly or easily. It has had the opportunity to carry out a self-evaluation, a correct judgment about itself, thus creating a state of equilibrium between what it has decided and the internal and external information accumulated over time, and thus

knowing how to assert itself with the result shored up in other more rational and safer ideas about its evolution and progress. There is no jazz without the respect for singularity or for the small contingent world where everything is determined, and there is no art without a community of people who are interested in discerning these events. We are a grouping of individuals – all identifiable, representative equal beings – with art happening and following afterwards in our midst. For reasons that escape us, we are capable of being sufficiently free to act in a more stable way than is natural, succeeding in attaining pleasure that is brought about in the symmetry of the object of pleasure and the person appreciating it. Without the reciprocity of will found in the 'listener creative musician' space, there would not exist that liberating constancy that permits us to assimilate and evaluate what we are listening to. In jazz, this relationship is much more visible in the swiftness of movements and the substrata of the ephemeral. In improvisation, an approach that structures a creative space in change is revealed, in which one can take voice from the voice of another, making it the building-block of one's own liberty. These characteristics keep jazz from ever being a foreign musical form. Each one of its experiences appears as an attempt of the possible on a limitless frontier. Its contents are not totally revealed to us and its legacy remains to be deciphered. This situation requires us to hear it through the compelling urge to encounter what is needed. At its centre are the music and a performance contradiction exposed in the living memory of its ever-near languages, always able to be compared with more recent happenings. Jazz has worked these realities by inverting the senses, using parodies transformed into serious matters or seriousness reflected in irony. No one knows who began this circular movement in the immense libertine unbalance that its sound would inevitably cause. Successive bumps have perturbed the stability, symmetry and security. Even the canon which was viewed as something acquired and fixated by the core of society that regarded music and art with disparagement, which itself at the same time was having difficult time of it and which now, curiously, is reliving those days, bogged down in a worrisome state of affairs.

*Taken from the Portuguese edition of: DERRIDA, Jacques: *Politics of Friendship* (DERRIDA, Jacques: *Políticas da Amizade*, Campo das Letras, Lisboa 2006.)*



Credit - Mike Quain

Pharoah Sanders Saxofone
William Henderson Piano
Nat Reeves Contrabaixo
Joe Farnsworth Bateria

Detentor de um dos mais exóticos sons de saxofone, Pharoah Sanders projectou-se no meio musical depois de ter sido convidado por John Coltrane para participar no seu grupo. Sanders nasceu em 1940 em Little Rock, Arkansas, no seio de uma família musical; os seus pais eram professores de música. Começou a tocar clarinete aos 6 anos de idade, passando pelo piano e pela bateria, tendo finalmente optado pelo saxofone tenor após, sugestão e apoio do director da banda da sua escola, Jimmy Cannon. Depois de terminar o liceu, mudou-se para Oakland, na Califórnia, onde estudou arte e música. Conhecido em São Francisco sob a alcunha de “Little Rock,” começou a tocar r&b e free jazz com muitos dos melhores artistas da cena actual. Em 1961 mudou-se para Nova Iorque. Os primeiros três anos na cidade nova-iorquina não foram fáceis. Incapaz de ganhar a vida com a sua música, Sanders teve de arranjar trabalho fora do jazz. No entanto, durante esse período tocou com alguns músicos brilhantes do mundo do free jazz tais como Sun Ra, Don Cherry e Billy Higgins. Em 1963 formou o seu primeiro grupo com o pianista John Hicks (com quem continuaria a tocar esporadicamente até aos anos 90), o contrabaixista Wilbur Ware e o baterista Billy Higgins. Por coincidência, John Coltrane encontrava-se na audiência do clube Village Gate em Nova Iorque, numa noite em que Pharoah Sanders tocava com o seu grupo. Graças a este feliz acaso, Coltrane convidou Sanders para tocar consigo. A colaboração entre Coltrane e Sanders tornou-se numa das mais empreendedoras do jazz. Juntos extrapolaram os limites do free jazz, abandonando os conceitos mais tradicionais desta música, como o swing e a harmonia funcional, em prol de estruturas irregulares e sons dissonantes. Na mesma época, Sanders grava o seu primeiro disco como líder para a marca ESP, mantendo a sua colaboração com o grupo de Coltrane. Depois da morte de Coltrane em 1967, esta colaboração haveria de continuar quando o grupo passou a ser dirigido por Alice Coltrane. No final dos anos 60 e começo dos 70, atravessa um período bastante produtivo, gravando vários trabalhos para as editoras Impulse e Arista e, nos anos 80, grava nos selos independentes Theresa, Evidence e Timeless. Em 1995 regressa ao mainstream ao gravar para a Verve os discos “Message from Home”, “Save our Children” e “Spirits”. O estilo da interpretação de Sanders destaca-se pela sua agressividade nua e por uma paixão sem limites na procura de sonoridades mais enérgicas e físicas do seu instrumento. Após a morte de Coltrane, Sanders optou por explorar caminhos mais suaves e talvez mais intimistas e pessoais – sem sacrificar, no entanto, a intensidade que define o seu trabalho, como admirador confesso de Coltrane.

Master of one of the most exotic sounds on the saxophone, Pharaoh Sanders has made a name for himself in the musical world since being invited to join the legendary John Coltrane's. Sanders was born in 1940 in Little Rock, Arkansas into a musical family; his parents were music teachers. He began playing the clarinet at age 6, continuing on to the piano and drums until finally opting for the tenor saxophone, following the suggestion and support of his high school band director, Jimmy Cannon. After finishing high school, Sanders moved to Oakland, California where he studied art and music. Known in his San Francisco early days as "Little Rock," he began playing R&B and free jazz with some of the top names on the scene at that time. In 1961 he moved to New York City, but the first three years there were anything but easy. Unable to find work as a musician, Sanders had to earn a living in other pursuits; however, during this

period he got in some playing time with some of the most brilliant names in free jazz, such as Sun Ra, Don Cherry and Billy Higgins. In 1963 he formed his first group with pianist John Hicks (with whom he would continue to play sporadically until the 1990s), bass player Wilbur Were and drummer Billy Higgins. It was a coincidence that John Coltrane was in the audience one night at the Village Gate in New York when Pharaoh Sanders was performing with his group, and this happy event earned Sanders an invitation to play with Coltrane. The collaboration between Coltrane and Sanders became one of the most engaging in jazz. Together they explored the limits of free jazz, abandoning the more traditional concepts of the music such as swing and functional harmony in favour of irregular structures and dissonance. At the same time, Sanders recorded his first album as leader with ESP, all the while keeping up his

collaborations with Coltrane. After Coltrane's death in 1967, the collaboration would still go on, but with the musician's widow Alice Coltrane at the helm. For Sanders, the end of the 60s and beginning of the 70s is a very productive period with several recordings for Impulse and Arista. In the 80s he records with independent labels such as Theresa, Evidence and Timeless. In 1995, he returns to the mainstream with the Verve recording of the albums "Message from Home", "Save our Children" and "Spirits." Sanders' performance style can be described as hard-hitting and naked, showing a limitless passion for seeking out more energetic and physical sounds for his instrument. After Coltrane's death, Sanders opted for exploring softer and perhaps more intimate and personal pathways – without sacrificing, however, the intensity that defines his work as the unabashed admirer of the master, Coltrane.

DISCOGRAFIA SELECCIONADA

- Pharoah's First (1964)
- Tauhid (1966)
- Journey to the One (1979)
- Rejoice (1981)
- Shukuru (1981)
- Heart Is a Melody (1982)
- Africa (1987)
- A Prayer before Dawn (1987)
- Moon Child (1989)
- Welcome to Love (1990)
- The Creator Has a Master Plan (2003)

www.pharoahsanders.net
www.myspace.com/pharoahjazz



Ravi Coltrane Saxofone
Drew Gress Contrabaixo
Luís Perdomo Piano
EJ. Strickland Bateria

Ravi Coltrane é filho de duas grandes figuras do jazz, o saxofonista John Coltrane e a pianista e harpista Alice Coltrane – que escolheram o nome Ravi em homenagem a outro lendário músico, o citarista indiano Ravi Shankar. Ravi Coltrane nasceu em 1965 em Long Island, mas foi criado na zona de Los Angeles. Enquanto frequentava o colégio, começou a tocar clarinete mas, em 1986, quando entrou no Califórnia Institute of the Arts decidiu estudar saxofone. Em 1991 começa a tocar com Elvin Jones, o reconhecido baterista do grupo de John Coltrane da década de 60 e, um ano depois, junta-se a nomes como Jack DeJohnnette, Rashied Ali, Wallace Roney, Antoine Roney, Geri Allen, Kenny Barron, Cindy Blackman, Joe Lovano, Joanne Brackeen, Gerry Gibbs, Graham Haynes e Steve Coleman. Em 1997, após mais de 30 gravações como sideman, entra em estúdio pela primeira vez como líder. O seu primeiro disco “Moving Pictures” foi considerado uma estreia equilibrada que levou Ravi a formar o seu primeiro grupo com Andy Milne (no piano), Daryl Hall (no contrabaixo) e Steve Hass (na bateria). O seu segundo álbum “From the Round Box” foi lançado em 2000. O disco foi recebido calorosamente pelos críticos ao revelar uma maior maturidade, através da utilização equilibrada de covers esotéricos e temas originais apelativos. Seguiram-se os discos “Legacy” – uma compilação temática da carreira do pai para a Verve – uma re-edição de “Love Supreme” e “Mad 6”. Em 2004, grava o álbum “Translinear Light”, na Impulse, que conta com a presença da mãe Alice Coltrane e dos convidados Charlie Haden, Jack DeJohnnette, James Genus, Jeff Watts, Oran Coltrane, entre outros. Em Fevereiro de 2005 lança o seu quarto álbum, “In Flux”, na editora Savoy Jazz. O grupo presente na gravação – Luís Perdomo (piano), Drew Guess (contrabaixo) e E.J. Strickland (bateria) – será o seu núcleo de músicos preferidos, com os quais desenvolverá o seu trabalho a partir de 2003. A propósito do disco “In Flux”, o crítico do New York Times, Ben Ratliff, escreve: “Coltrane evita as estruturas já cansadas e não quer aborrecer o seu público. Por um lado, está fascinado pelas miniaturas e, por outro lado, pela ideia de canções mais compridas que parecem uma improvisação colectiva desde o princípio ao fim. Este é um álbum a que se pode apontar o dedo e dizer: É mesmo isto, o som do jazz em Nova Iorque, neste momento.”

Ravi Coltrane is the son of two great figures in jazz, saxophonist John Coltrane and pianist and harpist Alice Coltrane, who chose the name Ravi for their child to pay homage to another legendary musician, the Indian sitar player, Ravi Shankar. Ravi Coltrane was born on Long Island in 1965 but grew up in the Los Angeles area. When he was in middle school he played the clarinet, but once he enrolled at the California Institute of the Arts in 1986, he turned to studying the saxophone. In 1991, he began performing with Elvin Jones, the renowned drummer from his father, John Coltrane's group from the 1960s, and one year later, he joined up with names such as Jack DeJohnnette, Rashied Ali, Wallace Roney, Antoine Roney, Geri Allen, Kenny Barron, Cindy Blackman, Joe Lovano,

Joanne Brackeen, Gerry Gibbs, Graham Haynes and Steve Coleman. In 1997, after more than 30 recordings as a sideman, he took to the studio for the first time as leader. His CD “Moving Pictures” was considered a very well-rounded first album, leading Ravi to form his first group with Andy Milne on piano, Daryl Hall on bass and Steve Hass on percussion. His second album, “From the Round Box,” was released in 2000 and was received warmly by critics who remarked that it shows greater maturity through a more balanced use of esoteric covers and alluring original songs. Next came the album “Legacy” – a thematic study of his father's career for Verve – and a re-edition of “Love Supreme” and “Mad 6.” In 2004, he recorded the album “Translinear Light” for Impulse, one that features the presence of his

mother Alice Coltrane, as well as guest artists Charlie Haden, Jack DeJohnnette, James Genus, Jeff Watts and Oran Coltrane, among others. In 2005, he released his fourth album, “In Flux,” on the Savoy Jazz label. The group that recorded – Luís Perdomo (piano), Drew Guess (bass) and E. J. Strickland (percussion) – had become his preferred core of musicians, working together since 2003. About the album “In Flux,” New York Time critic Ben Ratliff writes, ““Mr. Coltrane avoids tired song structures and doesn't want to bore you. He's fascinated on one hand by miniatures and on the other by the idea of longer songs that sound like collective improvisation from start to finish. It's a record that you can point to and say: This is what jazz sounds like now in New York.”

DISCOGRAFIA SELECCIONADA

Moving Pictures (1998)
From the Round Box (2000)
Mad 6 (2003)
In Flux (2005)

www.ravicoltrane.com
www.myspace.com/ravicoltrane

Credit - John Abbot

Jazz com Amizade

O jazz como processo criativo tem sabido encontrar meios de sobrevivência suficientes para fixar os seus autores e comprometer cada um dos seus ouvintes. Além das vontades de agregação nele inscritas, parece que se estabeleceu, através da sua prática, uma fórmula de amizade instantânea. Esta música que não se limitou simplesmente a existir, fez-se ouvir e alimentou uma comunidade de crentes, atraídos pelos paradoxos reconhecidos de uma fidelidade criadora. Não pediu nada a ninguém, apresentou-se de forma simples, como esforço de reencontrar a visão perdida de um espírito religioso passado, retomado no instante em que se descobriu a força de uma nova sabedoria atractiva mais laica e mais neutra. Esta dedicação solidária passa pela importância de aceitarmos as suas formas de resolução musical que, sendo contraditórias e opostas às ideias mais tradicionais da história, foram apresentadas pelas visões de estruturação musical que pretendiam salvaguardar a perturbante ligação ao lado mais caótico e liberto do ser humano. A improvisação manifesta uma propensão para se aceitar alguma coisa que pode resultar do seu contrário, como uma verdade surgida do erro, contradizendo as suas origens.

Sabe-se que o uso da palavra arruína os seus significados; as causas dão origem a efeitos que lhes são superiores, impedindo assim o acesso às verdades insondáveis nelas contidas. O jazz, não sendo palavra, também pode ser corrompido pelo falar que se degrada na obstinação dos impulsos comunicativos. É uma música solitária que se desagrega, que se isola numa solidariedade saudavelmente individualista. A busca de soluções explicativas para as suas formas, criam mal entendidos, separações e hostilidades. Estas questões lembram a velha e sábia necessidade de renúncia ao gosto, de evitarmos estar unidos por acordos alargados de sensibilidade, porque assim vivemos no imenso mundo subjectivo da criatividade, num estado de segredo no qual se aprende estando-se mais separado do que junto. Aqueles que querem continuar a estar unidos ao grande número avassalador do contrato que os centrifuga, muito dificilmente poderão ter espaço para realizar experiências de criatividade artística.

O jazz apela a que se pense para além da noção do que é aceite e da instituição. Supõe a existência de uma desproporção, a ruptura na reciprocidade entre todos os interventores, desequilibrando relações e refazendo-se em energias. Desta aparente discordância nascem coisas diferentes que se sentem na singularidade da autonomia alcançada, na independência dos modos de sentir e na auto-suficiência da capacidade de criticar culturalmente. Estes aspectos estimulam-nos a redimensionar prolongamentos imaginativos que penetram em muitos outros terrenos musicais, retirando-lhes influências e adoptando estruturas semânticas que lhes são próprias, incorporando-as, de modo útil, no seu contexto. Há uma enorme capacidade de sobrevivência para criar ligações, estabelecer redes de interações sobre um reconhecimento e uma projecção num duplo ideal; o outro de si mesmo; o mesmo de si melhorado. Tais práticas incitam ao aperfeiçoamento do mecanismo de sobrevivência que se vai consolidando através do sonho de imortalidade. Quando se está para além da morte só há uma luz – a luminosidade extática capaz de comunicar com esse futuro absoluto donde emana a fantasia, dois sentidos que coabitam no original único que se refaz em cópia multiplicável e vice-versa. Por isso é que a tradição parece estar sempre a aproximar-se do seu fim e, contudo, nunca ocorre o final absoluto que à partida se anuncia. O jazz verdadeiro é a sua própria imagem idealizada. Não há um lugar definitivo capaz de nos fornecer pontos permanentes de referência, passíveis de terminarem com esta volatilidade de géneros e tipos.

Nem a harmonia nos serve de equilíbrio numa música que vive da exploração descarada dos limites que se distanciam perante a atonalidade das sensibilidades analíticas. Quanto mais se procura uma classificação terminal para o jazz, tanto mais os seus horizontes se distendem e distanciam, criando novos vazios ou amplos espaços de incompreensão. A mobilidade das territorialidades, as suas superfícies refeitas, provocam desejos de entendimento, tentativas de captar momentos de difícil apreensão que não fornecem certezas apaziguadoras. Por isso mesmo o jazz só pode projectar-se através de uma esperança para todos nós, uma união que, curiosamente, se situa nele mesmo, mas que também é projectada para além da sua própria vida, numa amizade benevolente.

A partir do livro, DERRIDA, Jacques, Políticas da Amizade, Campo das Letras, Lisboa 2006

Jazz as Friendship

Jazz as a creative process has known quite well how to find the means for survival effective enough to establish its artists and to compel its listeners. Beyond the desire for association etched in jazz, through its performance a formula for instant friendship appears to have been sprung up. This music, which did not content itself with simply existing, made itself heard and fed a community of believers attracted by the paradoxes recognized in faithfulness to creation. It asked nothing of no one; it presented itself in a simple way, as the effort to re-encounter the lost vision of a past religious spirit taken up the instant the force of a new, attractive, more secular and more neutral wisdom was discovered. This solitary dedication gains importance through our acceptance of its forms of musical resolution that, although contradictory and opposed to the more traditional ideas of history, were presented by visions of musical structuring that intended to safeguard the perturbing link to the more chaotic and freer side of human beings. Improvisation manifests a propensity to accept a thing that can result from its opposite, as a truth can emerge from falsehood, contradicting its very origins. It is known that the use of a word brings down its meanings – the causes give origin to effects that are superior, thus impeding access to the profound truths contained in them. Jazz, not being word, can also be corrupted by speech that disintegrates in its obstinacy of communicative impulses. It is solitary music that disassociates and isolates itself in a healthy individualistic solidarity. The search for explanatory solutions for its forms creates misunderstandings, separation and hostility. These questions recall the old and judicious necessity to renounce one's taste, to avoid being united by wide agreements of sensibility because in that way we live in an immense subjective world of creativity, in a state of secrecy in which we learn more from being apart than from being together. Those who wish to stay united to the overwhelming number of elements crushed in the centrifuge will find it practically impossible to find the space to spark experiences of artistic creativity. Jazz calls on us to think beyond the notion of what is accepted and institutional. It supposes the existence of disproportion, the rupture in reciprocity between all the intervening parties,

pushing relationships off balance and re-forming them into energies. From this apparent discordance are born things that are different from what is felt in the singularity of attained autonomy, in the independence of ways of feeling and in the self-sufficiency of the capacity to criticize culturally. These aspects stimulate us to reshape the dimensions of imaginative stretching that penetrate many other musical areas terrains, removing influence from them and adopting semantic structures unique to them, incorporating them usefully in their context. There is an enormous survival capacity for creating bonds and establishing networks of interactions dealing with recognition and projection in an ideal duality: the other of one's self and one's self made better. Such practices instigate the perfecting of the survival mechanism which consolidates itself through the dream of immortality. When on the other side of death, there is only a light – the ecstatic luminosity able to communicate with the absolute future from which fantasy emanates, two senses that cohabitate in the unique original that remakes itself in multipliable copies and vice-versa. That's why tradition appears to be always coming close to its end, yet the absolute finale never takes place, as it had been announced at the beginning. True jazz is its own idealistic image. There is no definitive place able to furnish us with permanent points of reference, able to finish off this volatility of genres and types. Not even harmony works as the equilibrium in music that lives off of the audacious exploitation of limits that were pulling apart when faced with the atonality of analytical sensibilities. The more a final classification for jazz is sought, the more its horizons pull way and pull apart, creating new empty spaces or wide gaps in misunderstanding. The mobility of territorialities and their remade surfaces stir up the desire to understand; the attempts to reign in moments of difficult understanding do not provide peace-inducing certainties. For this very reason, jazz can only be projected beyond its own lifespan in a benevolent friendship.

Taken from the Portuguese edition of: DERRIDA, Jacques: Politics of Friendship (DERRIDA, Jacques: Políticas da Amizade, Campo das Letras, Lisboa 2006.)

Jazz como Objecto

No jazz detectamos um dilema profundo, um esforço de regresso à velha ideia de se alcançarem ligações com a realidade através do sentir. O valor estético assente em ideais de harmonia, de regularidade e de unidade orgânica, parece menosprezar-se e suspender-se. O momento presente revela-se no amplo processo de interação que já não permite aplicar os tradicionais conceitos de mediação e de explicação, baseados na contradição dialéctica e na exploração das oposições em termos simetricamente polares. Na aparente repetição dos estilos que caracterizam a música improvisada actual, estabelece-se uma forma de desequilíbrio detectável na banalização generalizada da arte, uma situação manifestada em inúmeras realizações. Há uma falta de fé, uma retirada da crença no simplismo e na ingenuidade das formas escolhidas. O modo como o jazz se exprime no presente, faz-nos perceber que ninguém acredita na defesa de uma transcendência artística para a arte em geral e em particular para esta música. Algumas obras são arte e algumas pessoas são artistas, mas quaisquer outros tipos de problemas ontológicos que daqui possam advir são sempre sentidos de modo supérfluo.

O jazz sofre todas as incapacidades e situações de mudança inerentes a um processo de reificação do artístico que transforma a arte num objecto tangível, sujeito a uma dupla simplificação. Uma ocorrência como consequência de um processo geral de desmistificação e secularização das manifestações artísticas, envolvendo todas as actividades simbólicas nos seus desvios fetichistas. A sua representação depende de factores de comunicabilidade imediata e directa e não de uma actividade criadora derivada do sublime na sua projecção criativa, através de uma identidade que a sustém e a verifica. Tudo se transforma em mecanismo de troca de mercadorias; quanto mais o princípio do valor de troca destrói a própria possibilidade do valor de uso, tanto mais este valor se disfarça como objecto de fruição. A indústria cultural substitui o efeito pela causa, mantendo uma atitude passiva de adoração perante o produto cultural que se aproxima do conceito de fetiche aplicado aos bens de consumo. A circulação dos produtos está impregnada de uma clara objectividade utilitária que não suscita quaisquer dúvidas sobre estes valores, os quais são amparados por toda a publicidade que trata intensamente estes momentos como se fossem objectos. A sua receptividade pelo público é um acontecimento sem relevância, um momento acessório, um acontecimento que sucede no meio de um processo de concorrência entre vários instrumentos de comunicação de massas, informação e moda. Ao aproximar-se das camadas cada vez mais amplas do público e dos indivíduos pouco esclarecidos e incapazes de perceberem a diferença entre a dimensão real e simbólica, as obras "coisificam-se", passando a ser objectos estruturados numa dimensão puramente comercial. As obras são desviadas por atenções e cuidados na elaboração das manobras e estratégias propiciadoras da sua rápida circulação e atiram para noções acessórias e desvalorizadas as suas dimensões espirituais e transcendentais.

A arte dissolve-se na moda que embota e apaga a força do real, dissolve a sua radicalidade, normaliza e homogeneiza todas as coisas num espectáculo generalizado, procurando a novidade e o efeito – o que implica a rápida usura e obsolescência das obras que têm de ser continuamente substituídas por outras dotadas de maior força de impacto e de características capazes de despertar novas atenções. A comunicação também exerce uma forte influência na actividade artística, porque a publicidade e a informação desenvolvem meios asfixiantes e insípidos de comunicação, utilizando caminhos que podem parecer sedutores para os consumidores. Descobrir o jazz como uma realidade na sua singularidade irreduzível, integrando-o num processo, em que a elaboração de significados como valor acrescentado relativamente ao já conhecido, através de uma projecção imaginária, seria uma das suas principais finalidades. Esta música deveria esforçar-se por conseguir indicar uma outra via de acesso para uma ordem simbólica diferente, que melhor visualizasse o seu real.

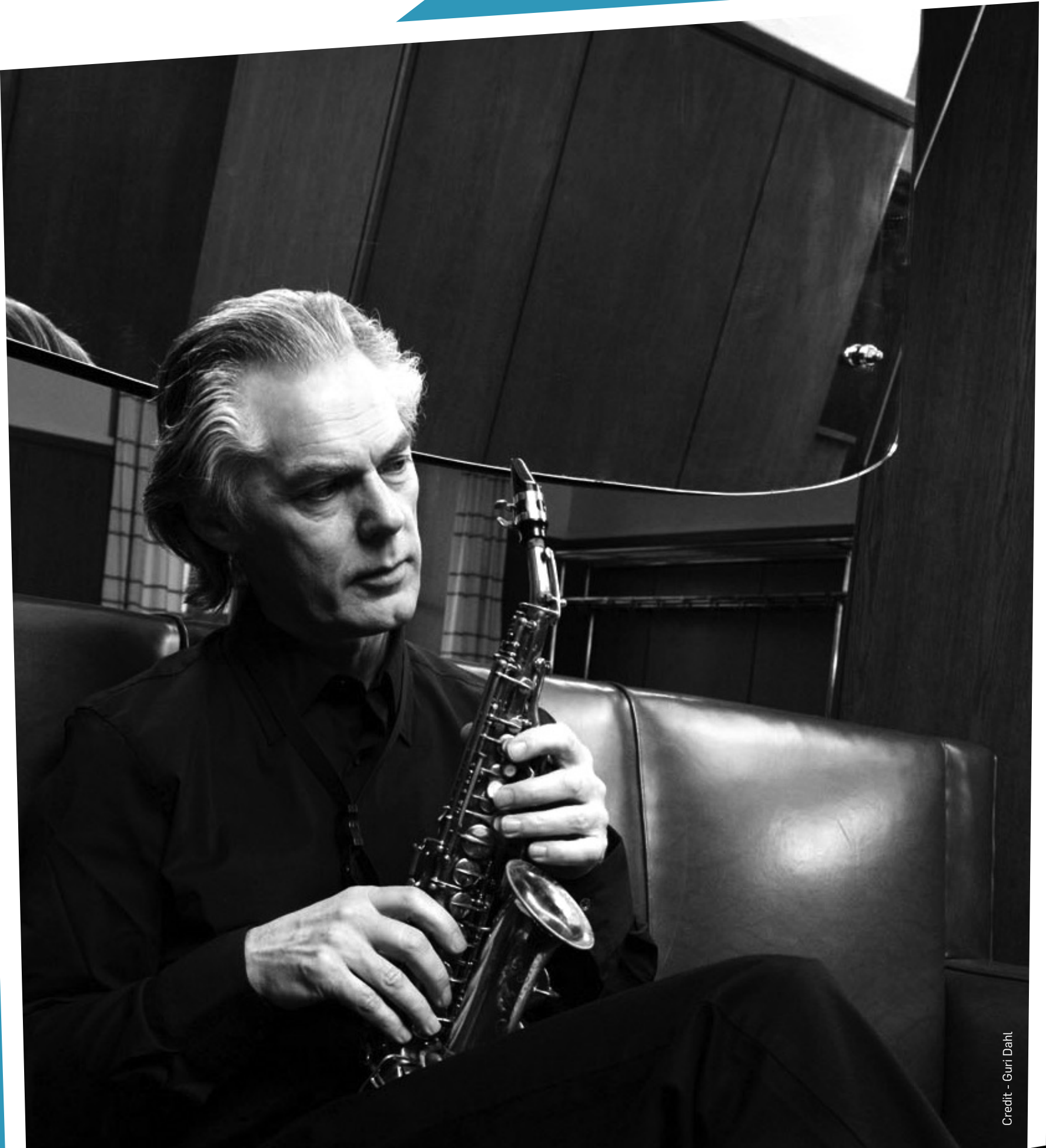
A partir do livro, *PERNIOLA*, Mário, *A Arte e a sua Sombra*, Assírio & Alvim, Lisboa 2006

Jazz as Object

In jazz we detect a profound dilemma, an attempt to return to the old idea that bonds are made with reality through feeling. The aesthetic value set in ideas of harmony, regularity and organic unity seems to despise and suspend itself. The present moment reveals itself in the ample process of interaction which no longer allows for the application of traditional concepts of media and explanation based on dialectic contradiction and the exploration of oppositions in symmetrically polar terms. In the apparent repetition of styles that characterize improvised music today, a detectable form of unbalance is established in the generalized banalisation of art, a situation manifest in innumerable realizations. There is a lack of faith, a pull back of belief in the simplism and naiveté of the forms chosen. The way that jazz is expressed at present leads us to suppose that no one believes in the defense of transcendence in art, generally speaking, and of this music in particular. Some pieces are art and some people are artists, but other types of ontological problems that may come to pass are always felt in a superfluous way. Jazz suffers from all the inabilities and situations of change inherent in a process of rectification of the artistic which transforms art into a tangible object, subject to a dual simplification. An occurrence as a consequence of a general process of demystification and secularization of artistic manifestations, involving all the symbolic activities in its fetishist detours. Its representation depends on factors of immediate and direct communicability and not on creative activity derived from the sublime in creative projection felt via an identity that sustains and verifies it. Everything transforms into a mechanism of merchandise-swapping: the more the principle of a 'value swap' destroys the very possibility of having useful value, the more that value itself becomes disguised as an object of 'an end result.' The culture industry substitutes the effect for the cause, maintaining a passive attitude of adoration toward the cultural product ever closer to the concept of fetish applied to consumer goods. The circulation of products is impregnated by a clear utilitarian objectivity that does not evoke any doubt about these values, ones which are crammed into all types of publicity that deal intensely with these moments as if they were objects. Its

receptivity by the public is an event without relevance, an accessory moment, an event that takes place in the middle of a process of competition amongst the various instruments of mass communication, information and style. As we come closer to swelling layers of both the general public and those individuals who are in the dark and unable to discern the difference between what is real and what is symbolic, works of art turn into things, becoming objects structured in a purely commercial aspect. These works are pushed off track by the attention and care given to maneuvers and propitious strategies meant to favor the rapid circulation of goods and see their spiritual and transcendent scope oriented toward notions of lesser value, akin to accessories. Art becomes dissolved in the fashion that dulls and snuffs out the strength of what is real, dissolves its radicality, normalizing and making homogenous all things in a generalized spectacle, seeking novelty and effect – which implies the rapid wearing out and obsolescence of works that must be continually replaced with other ones endowed with greater force of impact and features capable of awakening new awareness. Communication also exerts strong influence on artistic activity because publicity and information develop asphyxiating and insipid means communication, leading down paths that seem seductive to consumers. Discovering jazz as a reality in its irreducible singularity – integrating it into a process where elaboration of meaning is an added value to knowledge through imaginary projection – would be one of its main ends. This music should take all pains to succeed in pointing out another path, one that give access to a different symbolic order that might better visualize its realness.

From the Portuguese edition of: *PERNIOLA*, Mário, *Art and Its Shadow* (*PERNIOLA*, Mário: *A Arte e a sua Sombra*, Assírio & Alvim, Lisboa 2006)



Credit - Guri Dahl

Jan Garbarek Saxofone
Yuri Dariel Contrabaixo
Rainer Brüninghaus Piano
Manu Katchè Percussão

Nada é mais difícil do que executar o mais simples. Jan Garbarek, ao longo da sua carreira, tem-se esforçado por tornar o fácil numa coisa simples, clara e evidente. Autodidacta, Garbarek nasceu em 1947 na pequena cidade de Mysen, na Noruega, e decidiu estudar saxofone depois de ouvir pelo rádio, em 1961, um concerto de John Coltrane. No ano seguinte, o seu talento valeu-lhe o primeiro prémio num concurso de músicos amadores. Com apenas 18 anos, foi convidado pelo pianista George Russell para se juntar à sua Big Band. Depois de se ter revelado no seio da orquestra escandinava de Russell, no final da década de 60, Garbarek adquiriu rapidamente, na década seguinte, o reconhecimento geral quando tomou parte do quarteto europeu de Keith Jarrett. Gravando exclusivamente para a companhia ECM, facto que é emblemático e que constitui uma das suas imagens de marca, apresenta um estilo de saxofone original que, embora não reúna o consenso dos meios mais ortodoxos do jazz, conseguiu atrair sobre esta música muitos outros apreciadores. O público, situado nas franjas do jazz, vai expandir os seus horizontes, alargando-se o número de pessoas que vai passar a interessar-se, desta maneira, pelo fenómeno jazzístico. A sua sonoridade caracteriza-se por um som largo e expressivo, exibindo um apurado sentido melódico e composicional, dotado de uma grande dinâmica onde desfilam todos os tipos de nuances. Com 60 anos, Jan Garbarek trabalha o seu som há quatro décadas. Já o endureceu e afiou, tal ferreiro japonês que, trabalhando o aço para fazer a sua espada de samurai, atinge o seu triunfo sem réplica e passa como um corte na mente do ouvinte. Há nesta procura uma implacabilidade rigorosa que não presta atenção aos que querem apenas celebrar o seu “bom som”. Embora a sua música tenha tido origem na improvisação livre dos anos 60 e início dos anos 70, rapidamente se virou para a arte da exploração musical e folclórica de outras culturas e, finalmente, para o folclore do seu próprio país, a Noruega. O seu “som orgânico” tem sido uma característica identificadora do Jan Garbarek Group. Neste quarteto, Garbarek é acompanhado pelos mesmos músicos de há muitos anos. A interacção do grupo faz-se calmamente e sem sobressaltos. Conhecem-se e fazem música de um modo natural e, sempre que se reúnem para o momento mágico da sua concretização, executam-na com uma determinação e uma fé absolutas.

Nothing is more difficult than what is simple. Jan Garbarek, throughout his career, has been trying to turn what is difficult into something simpler and more evident. A self-taught musician, Garbarek was born in 1947 in the small town of Mysen, Norway and decided to take up the saxophone after hearing a John Coltrane concert on the radio in 1961. The following year, his talent earned him a First Prize in an amateur music contest. At the age of 18, he was invited by pianist George Russell to join his big band. After making a name for himself in Russell's Scandinavian orchestra at the end of the 1960s, Garbarek quickly acquired international renown and broad acceptance in the 70s when he became part of Keith Jarrett's European quartet. Recording exclusively for ECM – a noteworthy point since this studio becomes a

trademark for the artist – Garbarek displays an original saxophone style that appeals to many appreciative listeners although it fails to reach the more orthodox elements of jazz. This public, situated more on the fringes of jazz, sets out to expand its horizons and does reach more people who are interested in this jazz phenomenon. His sound can be described as broad and expressive, showing an acute melodic and compositional sense, endowed with a great dynamic where all manner of nuances stroll about. At the age of 60, Jan Garbarek has been working on his sound for 40 years. He has hardened and sharpened it like a Japanese blacksmith would work steel into a Samurai sword, reaching a triumphal unquestionability, which penetrates mind of the

listener. There is rigorous implacability in this which does not heed those people who only celebrate his "good sound." Although his music is rooted in the free improvisation of the 1960s and 70s, he quickly turned to the arte of musical and folkloric exploration of other cultures, finally considering the folklore of his native land, Norway. His "organic sound" has been an identifying trait of the Jan Garbarek Group, a quartet that has maintained the same core of musicians over the years. The group interacts calmly, without twitches and jerks. They know each other well and make music in the natural way. Whenever they are together for the magical moment of performance, they do so with the utmost in determination and faith.

DISCOGRAFIA SELECCIONADA

- Afric Pepperbird (1970)
- Sart (1971) with Terje Rypdal
- Triptykon (1972)
- Witchi-Tai-To (1973)
- Places (1977)
- Eventyr (1980)
- Paths, Prints (1981) with Bill Frisell
- Wayfarer (1983) with Bill Frisell and Eberhard Weber
- It's OK To Listen To The Gray Voice (1984)
- All Those Born With Wings (1986)
- Legend Of The Seven Dreams (1988)
- I Took Up The Runes (1990)
- StAR (1991) with Miroslav Vitous
- Ragas and Sagas (1992) with Ustad Bade Fateh Ali Khan
- Twelve Moons (1992)
- Visible World (1995)
- Rites (1998)
- In Praise of Dreams (2003)

www.garbarek.com
www.myspace.com/jangarbarekecm



Credit – Direitos Reservados

Orrin Evans Piano
Darryl Hall Contrabaixo
Stacy Dillard Saxofone
Alex Sipiagin Trompete
Donald Edwards Bateria

Pianista, compositor e professor, Orrin Evans foi descrito pelo New York Times como sendo “um artista elegante com um leque impressionante de ideias,” uma qualidade que foi reconhecida pelo importante saxofonista Bobby Watson, que o convidou como piano chair no seu grupo, uma posição que durou 6 anos. Com Watson, Orrin Evans registou os trabalhos “Live and Learn” (Palmetto Records) e “Quite As It’s Kept” (Red Records) que inclui um tema original de Evans, “Looking In Your Eyes”. Nos últimos anos, tem participado na Charles Mingus Big Band. As digressões de Evans incluem diversos concertos ao lado de grandes músicos como o inovador Wallace Roney, Stefon Harris, Branford Marsalis, Common, Will Calhoun, Ralph Peterson, Sean Jones, Pharoah Sanders e Antonio Hart. No entanto, o seu maior prazer é tocar com a sua própria formação que já contou com a participação de vários músicos ilustres como Ralph Peterson, Sam Newsome, Ralph Bowen, Nasheet Waits (Jason Moran Trio), Reid Anderson (Bad Plus), John Swana, Tim Warfield e Duane Eubanks. Orrin Evans é também professor e crítico de música, orientando workshops, laboratórios e masterclasses por todo o mundo.

Pianist, composer and teacher Orrin Evans has been described by the New York Times as “...a poised artist with an impressive template of ideas at his command”, a quality clearly recognized by the legendary saxophonist Bobby Watson, who invited Evans to be piano chair for his band, a position that he kept for six years. With Watson, Orrin recorded “Live and Learn” (Palmetto Records) and “Quite as it’s Kept” (Red Records), the latter including one of

Orrin’s original songs, “Looking in Your Eyes”. In recent years, Orrin Evans has been performing with the Charles Mingus Big Band. He has also toured with such diverse talents as the innovative Wallace Roney, Stefon Harris, Branford Marsalis, Common, Will Calhoun, Ralph Peterson, Sean Jones, Pharoah Sanders and Antonio Hart. The greatest pleasure for Orrin Evans, however, is to play with his own band which, at different times, has

included the likes of such masterful musicians as Ralph Peterson, Sam Newsome, Ralph Bowen, Nasheet Waits (Jason Moran Trio), Reid Anderson (Bad Plus), John Swana, Tim Warfield and Duane Eubanks. Orrin Evans is also a teacher and musical commentator, giving workshops, clinics and master classes all around the world.

DISCOGRAFIA SELECCIONADA

- Orrin Evans Ortet Justin Time (1996)
- Orrin Evans Ortet Captain Black (1997/98)
- Orrin Evans Trio Grown Folk Bizness (1998)
- Orrin Evans Listen To The Band (1999)
- Orrin Evans Trio Blessed Ones (2001)
- Orrin Evans Deja Vu (2002)
- Orrin Evans Meant To Shine (2002)
- The Band Live at Widener University (2003)
- Orrin Evans Easy Now (2005)

Jazz como Sentir

Há estranhas coincidências entre as formas de análise aplicadas ao jazz e algumas características gerais na teoria da história de arte. A experiência da surpresa é um dos elementos do sentir estético que desde a antiguidade grega tem determinado muitas das abordagens críticas sobre a arte, desenvolvidas a partir da oposição entre dois modos de conceber a beleza. Tentando estabelecer um método para interpretar o mundo antigo, baseado na oposição entre forma e evento, verifica-se que a forma está associada à apreciação das obras de arte, enquanto o evento está mais orientado para a exploração do efeito surpresa. Assim, será interessante reflectirmos sobre estes elementos explicativos da arte e sobre o seu sentir, de modo que se consiga encontrar neles uma relação entre as formas de improvisação encontradas na música e as implicações das manifestações artísticas que este tipo de experiências baseadas no aleatório nos podem fornecer. Não basta criar um evento. Para que possa existir um evento é necessário que se sinta esse acontecer como um acontecer para cada indivíduo. Portanto, nem tudo o que acontece é evento. Só aquilo que se apresenta como algo que consegue atingir um determinado alvo no interior de cada pessoa pode ser considerado como tal. Está também implícito no conceito de evento, uma ideia de sucesso resultante da confiança na verdade histórica, explicada através de um instante de graça, revelado na interpretação da experiência da vitória. O atingir dessa sensação sublime na experimentação artística, partindo da actividade criativa que se universaliza através da sua grandeza, é um sinal de que não se pode dar aos eventos uma explicação racional, porque eles surgem de uma oscilação entre o acaso e a fortuna como causas não manifestas do raciocínio humano. Se atrás tudo parecia evidente e racional, agora começamos a ter de considerar uma série de novos elementos mais inseguros que actuam de modo diverso, como se pudessem fornecer explicações sobre o que é ser humano, possuir certas características físicas, ter nascido num determinado ambiente ou como se nos tivesse acontecido certo tipo de experiências. A palavra “acaso” inscreve muitas implicações filosóficas que nalgumas situações podem ser traduzidas convenientemente por “sorte”. Verifica-se o aparecimento de um novo grau de indeterminação, localizado ao nível do aleatório, que passará também a recair sobre o evento, no momento em que cada pessoa, em vez de ficar prisioneira da oposição entre interior e exterior, entre subjectividade e mundo, encontra uma solução construtiva que lhe permite colocar-se, de forma positiva, num processo de actuação para além dela. Sem este exercício não existe evento e não há acontecimento sem repetição porque tudo o que se impõe como melhor para cada pessoa, deve ser repetido, transformado, elaborado naquilo que se deseja subjectivamente. Desta ideia de evento nasce um conceito de arte como exercício individual.

Certos pensamentos sobre a arte manifestam uma forma de olhar a obra de modo diferente, relativamente à sua forma. Esta apenas exige do seu público uma contemplação, uma passividade que se fecha sobre o indivíduo. O que se passa é que a obra, nesta perspectiva contemplativa, adquire uma nova dimensão. O seu exercício, o momento processual que leva à criação manifesta no cuidado supremo com a sua expressão, na busca de algo extremamente refinado, desvia o acto de sentir para um novo contexto verificado num singular entrelaçamento da contemplação e da acção, separando todos os actos preparatórios do seu resultado prático e final – a obra.

O jazz pode também ser olhado através de todos estes acontecimentos até ao seu último momento, naquilo que se ouve de maneira mais actuante e vitalista. Percepcionamos a obra como se nela houvesse uma necessidade de repetição compulsiva, exprimida num grau de total insatisfação que se refaz na permanente tentativa de superar esse estado. Na forma de angústia sobre o já realizado, determinada nos sucessivos processos de improvisação que o músico executa, há uma actuação sobre a sorte, o momento no qual se joga e se arrisca, na tentativa de aprisionar o tempo real na obra do acontecer criativo. Fazer coincidir no acto que se recusa a não ser efémero, com esses dois elementos, o evento e a forma nas suas dimensões estéticas, é a concretização da arte como sentir.

A partir do livro, PERNIOLA, Mário, A Arte e a sua Sombra, Assírio & Alvim, Lisboa 2006

Jazz as Feeling

There are strange coincidences between the analytical forms applied to jazz and some general features within the theory of art history. The experience of surprise has been one of the elements of aesthetic feeling which, since the days of Greek Antiquity, has determined many critical approaches to art, themselves developed via the opposition between two ways of molding the concept of beauty. In trying to establish a way to interpret the ancient world based on the opposition of form and event, it should be noted that form is associated with the appreciation of works of art whereas the event is more oriented toward the exploitation of the 'surprise effect.' Thus it becomes interesting for us to reflect on those elements that explain art and its feeling so that we can find in them a relationship between the improvisational forms encountered in music and the implications of artistic manifestations that this type of random-based experience can provide us. Creating an event is not enough. For an event to exist, it must be felt as happening for each individual. However, not everything that happens is an event. Only that which is presented as something able to reach a certain target within each person can be considered as such. This is implicit in the concept of event, an idea of success resulting from confidence in historical truth, explained through an instant of grace revealed in the interpretation of the experience of victory. Attaining the most sublime sensation in artistic experimentation, one that starts off in creative activity that becomes universal through its grandeur, is a sign that events cannot be given a rational explanation because they emerge from an oscillation between chance and fortune as non-manifest causes in human rationality. If behind everything there was the appearance of something evident and rational, then now we have to consider a series of more insecure new elements that act in diverse ways – as if they could furnish explanations on what it is like to be human, to possess certain physical characteristics and to be born in a certain environment, or as if we had lived through a particular type of experience. The force of the word “chance” carves out quite a few philosophical implications, which in some situations could conveniently be translated as “luck.” The appearance of a new degree of indeterminateness has been sensed at the

level of what is random, which will also befall the event at the moment when each person, instead of becoming a prisoner of the opposition of 'interior versus exterior' and 'subjectivity versus the world,' finds a constructive solution that allows that person to place him/herself in a positive way within the process that acts beyond the solution. Without this exercise, there is no event, and there is no happening without repetition because everything that imposes itself as the best for each person must be repeated, transformed and elaborated in that which is subjectively desired. This idea of the event is born out of the concept of art as an individual exercise. Certain thoughts about art manifest a way of looking at the work of art differently in relation to its form. The only requirement placed upon the public is that of contemplation and passivity that wraps itself around the individual. What takes place is that the piece acquires a new dimension in this contemplative perspective. Its exercise, in the 'process moment' that spurs creation, displays supreme care in expressing the search of something extremely refined and takes off track the feeling toward a new context, verified in a singular entwining of contemplation and action, separating all actions that prepare the practical and final result – the work itself. Jazz can also be viewed through all these happenings, reaching its final moment in that which is heard in the most active and vital manner. We perceive the work as if there were some compulsive need for repetition in it, expressed in a degree of total dissatisfaction and re-experienced in the permanent attempt to overcome this state. In the anguish felt over what has been already realized, determined by the successive processes of improvisation that music excites, there is some acting upon luck, the moment when something is risked and things are put into play, in the attempt to lock real time, like a prisoner, into the work of creative happening. Making event and form overlap in their aesthetical dimensions in an act that refuses not to be ephemeral is the concretization of art as feeling.

From the Portuguese edition of: PERNIOLA, Mário, Art and Its Shadow (PERNIOLA, Mário: A Arte e a sua Sombra, Assírio & Alvim,

15 QUINTA | 22H00

THE JOHN SCOFIELD TRIO PLUS HORNS

“THIS MEETS THAT”

Jazz como Profanação

O jazz pode ser olhado como um acto profanador. A palavra “profanar”, para a lei romana, significava retirar coisas da esfera do sagrado e da religião, atribuindo-lhes um uso que não pertencia aos deuses. Assim, consagrar era um termo que simbolizava a retirada das coisas do direito humano para uma reserva particular que dizia exclusivamente respeito aos assuntos dos deuses; profanar designava, por oposição, restituí-las à livre utilização dos homens. O jazz pode também enquadrar-se neste movimento de dessacralização. Os seus primeiros tempos de existência foram vistos como actos sacrílegos, expressos numa atitude perturbadora que violava e transgredia a indisponibilidade de certos e determinados bens que pertenciam ao uso exclusivo do divino. O acesso à música estava vedado a um povo escravo porque era sentido como acto subversivo de entretenimento e divertimento não autorizado. É interessante pensarmos que as suas primeiras manifestações surgem possuídas de uma forte carga religiosa, situação que talvez pretendesse minorar o excesso do sacrilégio a ele implícito. O lado profano foi-se manifestando gradualmente através da prática que exprimia contextos marginais e ilegítimos. As coisas foram sendo libertadas dos nomes sagrados e foram devolvidas ao uso comum dos homens. Habilmente, os povos escravos conseguiram uniformizar diferentes culturas indígenas africanas dos locais donde provinham e, através desse processo de ligação religiosa, descobriram simultaneamente uma nova realidade social e política que passou a ser usada como dispositivo profano de identidade. O jazz adquiriu um substrato libertador o qual viria a accionar e a regulamentar essa separação. Ainda hoje, ele conserva rastos desse núcleo central genuinamente religioso. Como um elemento aglutinador que fomentou relações essenciais à determinação duma identidade referencial salvadora, esta música não deixou de existir como uma espécie de contágio profano – o som que desenfeitiça e restitui ao uso comum de todos os homens aquilo que o sagrado tinha separado e controlado pela necessidade de perpetuar o seu poder. Assim, o jazz foi-se desviando da esfera do sagrado, depois de ter sido reenviado para as vidas quotidianas de todos nós, através de formas populares de expressão. O sagrado participou num amplo processo de identificação e de unidade que, se não fosse deste modo, seria muito difícil de atingir.

O termo religião significa religare, naquilo que une o humano ao divino. As suas organizações foram usadas através de uma prática que se vai reproduzindo também de forma laica, alcançando uma identificação em massa para um povo escravo que vivia no interior de um país poderoso, onde a divisão racial era um elemento fundamental de estruturação produtiva. Esta passagem do sagrado ao profano é um jogo que despedaça a unidade do inicialmente estabelecido. Realiza-se um jogo de libertação de preconceitos e sociedades que, como a maior parte dos jogos conhecidos, derivam de antigas cerimónias sagradas, de rituais e de praticas divinatórias que pertenciam, outrora, à esfera religiosa, em sentido lato. Este jogo pode representar também a subversão que despedaça uma ligação entre mito e rito e que actua na desactivação de outra ligação sagrada, a que lhe dá origem. O jogo liberta e afasta os homens da esfera do sagrado mas não pretende abolir o seu uso. O homem moderno já não sabe jogar e esta situação é confirmada pela enorme quantidade de jogos que nos invadem, numa multiplicação vertiginosa de novos e velhos jogos. O espectáculo é também uma tentativa de retorno a uma ideia de jogo como momento subversivo. Curiosamente, podemos perceber o jazz como um acontecimento que pode ainda restabelecer rupturas entre o sagrado e o profano, criando novas possibilidades de subversão, ao estabelecer formas de continuarmos a participar nos velhos jogos da humanidade.

Se o jazz conseguisse fazer o apelo a todas as formas de actuação que contrariam as regras sociais e religiosas, abrindo novas possibilidades para a recuperação dessa festa perdida, num regresso a um conceito renovado de sagrado e aos seus ritos mais propiciadores, assumiria de novo uma ruptura tão profana como a que deu início à sua aventura artística.

A partir do livro, AGAMBEN, Giorgio, *Profanações*, Livros Cotovia, Lisboa 2006

Jazz as Profaning

Jazz can be viewed as an act that profanes. The meaning of the word “profane,” in terms of Roman law, refers to the removal of things from the sacred or religious sphere and their use outside the realm of the gods. Thus, to consecrate was the term defining the removing of things which humans had a right to, placing them at the exclusive disposition of the gods; to profane was the contrary, where free use of such things was restored to humans. Jazz can also be fit into this movement of de-consecration. The first years of its existence were seen as acts of sacrilege expressed through troublesome attitudes that violated and transgressed the lack of availability of certain, particular goods that were exclusively to be used by the divine. Access to music was fenced off from a people in slavery because it was experienced as a subversive type of entertainment and a non-authorized diversion. It is interesting for us to consider that its first performances were charged with intense religious weight, meant perhaps to downplay the overflowing sacrilege implicit in it. The profane side gradually became manifest through its practice, which expressed marginal and illegitimate contexts. Things became released from the grip of ‘holy names’ and were returned to the common man for his use. Skillfully, the enslaved people managed to make the various indigenous African cultures more uniform, and through the process of religious linking, at the same time discovered a new social and political reality that became used as a profane mechanism of identity. Jazz acquired a liberating substratum that activated and regulated that separation. Even today, it retains vestiges of this genuinely religious central core. As a uniting element to spur essential relationships to the determination of a redeeming referential identity, this music never ceased to be a type of profane contagion – the sound that un-bewitches and restores to all common people the ability to use whatever the sacred had taken away and controlled out of its necessity to cling to power. Thus, jazz went off the path of the sacred sphere after having been returned to the daily lives of all of us in popular forms of expression. The sacred took part in a broad process of identification and unity and had it not done so in this way,

it would have been nearly impossible to achieve. The term religion comes from the Latin “religare” (“to tie fast”) meaning what unites the human to the divine. Its organizations were founded in practices taken from secular endeavors, achieving mass identification for the enslaved people who lived within a powerful country where the racial divide was a fundamental element in structuring the means of economic production. This passage from the sacred to the profane is a game which takes the unity of what is initially established and breaks it up into pieces. A game of freeing up societies and preconceived notions takes place which, like the majority of games we are familiar with, have their origin in ancient sacred ceremonies, rituals and divining practices that were within the religious sphere, in the widest sense. This game can also represent the subversion that breaks the bond connecting myth and rite into pieces, and that occurs via the deactivation of the other sacred bond, the one that gave origin to the first one. The game liberates and pushes men away from the sphere of the sacred but does not intend to abolish its use. Modern men no longer know how to play such games, and this is confirmed by the enormous number of games that invade our space and in the mind-numbing multiplication of new and old games. The show is also an attempt to return to an idea of the game as a subversive moment. Oddly enough, we may perceive of jazz as a happening that can still re-establish ruptures between the sacred and the profane, creating new possibilities for subversion when setting up forms that compel us to keep playing these old games of humanity. If jazz were able to make an appeal to all forms of action that would refute social and religious rules, opening up new prospects for grabbing hold of a lost feast by a return to a renewed concept of the sacred and its more propitious rites, it would assume a new rupture just as profane as the one that started this whole artistic adventure.

From the Portuguese edition of: AGAMBEN, Giorgio: *Profanations* (AGAMBEN, Giorgio: *Profanações*, Livros Cotovia, Lisboa 2006)



John Scofield Guitarra
Steve Swallow Contrabaixo
Bill Stewart Bateria
Phil Grenadier Trompete e Flugelhorn
Eddie Salkin Saxofone Tenor, Flauta Alto
Frank Vacin Saxofone Barítono e Clarinete Baixo

John Scofield tem uma longa carreira. A sua passagem pelo grupo de Miles Davis, na década de 80, foi a que lhe deu maior visibilidade. Scofield nasceu em Ohio, em Dezembro de 1951, mas foi criado nos subúrbios de Connecticut. Começou a tocar guitarra com 11 anos de idade. Na altura, tinha como inspiração artistas conhecidos do rock, blues urbano e r&b. Um professor apresentou-o a Wes Montgomery, Jim Hall e Pat Martino que instigaram o seu amor pelo jazz para o resto da sua vida. O momento-chave na actividade musical de Scofield ocorreu em 1974 quando subiu ao palco do Carnegie Hall. Scofield suscitou rapidamente a atenção dos músicos de jazz, tendo recebido diversos convites no início da sua carreira, para participar em gravações com figuras históricas como Chet Baker, Gerry Mulligan ou Charles Mingus. A par dessas colaborações também não rejeitava propostas de trabalho na área da música de fusão, desde logo outro dos seus pólos de interesse. Assim, durante cerca de dois anos (1974-1976), permaneceu na Billy Cobham George Duke Band, uma formação que desenvolvia ideias musicais na órbita da estética eléctrica de Miles Davis. O próprio Scofield viria a ser escolhido pelo mítico trompetista no início dos anos oitenta (1983-1987), tendo participado em três dos seus trabalhos. Se John Scofield já era conhecido num meio musical mais restrito, esta colaboração com Miles Davis viria a conceder-lhe definitivamente o reconhecimento das qualidades como solista que, de facto, possui. As suas gravações incluem ainda colaborações com Pat Metheny, Medeski, Martin & Wood, Bill Frisell, Government Mule e Joe Lovano. Mais recentemente Scofield assinou com a Verve e os seus discos têm sido elogiados pela crítica. É o caso de “En Route”, ao lado do baterista Bill Stewart e do baixista Steve Swallow. Tocado com uma intensidade e sensibilidade de veteranos, é desnecessário dizer que o jazz conseguido é de altíssimo nível. Bill Stewart e Steve Swallow são velhos parceiros de Scofield desde a década de 80. As sinergias e habilidades do trio esvaziavam as possibilidades e impossibilidades de cada linha de baixo, das tonalidades, dos acordes da guitarra, das directrizes percussivas. Enfim, em jogo um triângulo de excelentes músicos que agora se faz acompanhar por uma secção de sopros que irá alargar as concepções harmónicas da música praticada.

John Scofield has had a long career, but it was turn with the Miles Davis group in the 1980s that afforded him greater visibility. Scofield was born Ohio in December of 1951 but grew up in Connecticut. He took up the guitar at age 11, inspired by famous rock urban blues and R&B musicians. A teacher introduced him to Wes Montgomery, Jim Hall and Pat Martino, which sparked a lifelong love of jazz. A key moment in Scofield's career took place in 1974 when he played at the illustrious Carnegie Hall. Scofield quickly fell under the gaze of jazz musicians everywhere, receiving invitations, still at the beginning of his career, to record with

accepted gigs in the area of fusion, which also became one of his core interests. For about two years (1974-1976), he performed with the Billy Cobham - George Duke Band, a group that developed musical ideas in the electric aesthetic sphere of Miles Davis. Scofield himself was chosen by the celebrated trumpeter in the early 80s (1983-1987) to participate in three of his work projects. If Scofield had gained fame in the smaller music scene, it was his collaboration with Miles Davis that pushed him out into the wider world of music for all to recognise, and rightly so, his outstanding talents as a solo performer. His recordings include collaborations with Pat Metheny, Medeski, Martin & Wood, Bill Frisell, Government Mule and Joe Lovano. More recently,

Scofield has signed on with Verve Records, and his albums have received critical acclaim. This is the case of “En Route,” with drummer Bill Stewart and bassist Steve Swallow. Performed with the intensity and sensitivity of jazz veterans, it is needless to say that that music has reached the peak, given that Bill Stewart and Steve Swallow are old buddies of Scofield's from the 1980s. The synergies and skills of this trio are able to pull out the possibilities and impossibilities of each bass line, of the tones and chords of the guitar and the percussive directions. At play then is the triangular game of excellent musicians which is accompanied by a wind section that widens the harmonic conceptions of the music being performed.

DISCOGRAFIA SELECCIONADA

- Rough House (1978)
- Shinola (1981)
- Out Like a Light (1982)
- Electric Outlet (1984)
- Still Warm (1985)
- Blue Matter (1986)
- Loud Jazz (1987)
- Flat Out (1988)
- Meant To Be (1991)
- Grace Under Pressure (1992)
- What We Do (1993)
- I Can See Your House From Here (1994)
- Quiet (1996)
- A Go Go (1998)
- Works For Me (2001)
- Überjam (2002)
- Up All Night (2003)
- EnRoute: John Scofield Trio LIVE (2004)
- That's What I Say: John Scofield Plays the Music of Ray Charles (2005)
- This Meets That (2007)

www.johnscofield.com
www.myspace.com/officialjohnscofield



Ahmad Jamal Piano
James Cammack Contrabaixo
Idris Muhammad Bateria
Manolo Bradena Percussão

Aos 77 anos, Ahmad Jamal é um dos maiores pianistas da história do jazz. De técnica magistral, possui um sentido de tempo e de utilização do espaço excepcionais. Aquele que Miles Davis elegeu, há mais de 50 anos, como o seu pianista favorito, figura ao lado de músicos como Duke Ellington, Thelonious Monk, Bill Evans e Count Basie. Como escreveu o crítico John Shand, a música de Jamal “é um constante teatro de surpresas (...). Torrentes de som surgem de repente, não se sabe de onde, e acabam por se transformar em meros tinidos nos confins agudos do teclado”.

Ahmad Jamal nasceu em 1930 em Pittsburgh, no estado norte-americano da Pensilvânia. Começou a sua carreira musical muito jovem: aos 11 anos já tocava profissionalmente e depois de completar os estudos na Westinghouse High School, integrou a orquestra do trompetista George Hudson. A sua carreira a solo começa em 1951 quando grava o disco “Poinciana”, considerado um clássico da discografia pianística e do cool jazz. Em 1994 recebeu o prémio “American Jazz Masters Award”, atribuído pela National Endowment for the Arts e, no mesmo ano, foi nomeado “Duke Ellington Fellow” na Yale University. Em 1970, fez a interpretação do tema principal da banda sonora do filme “MASH” e em 1995, duas canções retiradas do seu álbum de êxito, “But Not For Me”, foram incluídas na banda sonora do filme de Clint Eastwood, “As Pontes de Madison County”. O seu reaparecimento nos anos 90 deve-se às qualidades e potencialidades artísticas que continuam inalteradas. Alguém reparou e acreditou que, aos 70 anos de idade, o seu talento ainda não se tinha esgotado. Ahmad Jamal é um músico exemplar no contexto do seu trio, inspirando os outros instrumentistas a ultrapassarem os seus próprios limites. O público reconhece a capacidade de Jamal sobre o teclado, com o seu movimento rítmico carismático e os seus solos inventivos e ousados que contam sempre uma história.

At the age of 77, Ahmad Jamal is one of the greatest pianists in the history of jazz. A master of technique, he possesses an exceptional sense of timing and use of space. The man that Miles Davis dubbed his favourite pianist 50 years ago, Ahmad Jamal is truly someone on par with jazz royalty, such as Duke Ellington, Thelonious Monk, Bill Evans and Count Basie. Music critic John Shand writes that his music “is a constant theatre of surprise ... tsunamis of sound suddenly rose up from nowhere, then dropped away to the merest tinkling at the top of the keyboard.”

Ahmad Jamal was born in 1930 in Pittsburgh, Pennsylvania. He began his career quite young;

*at the age of 11 he was already playing professionally, and after graduating from Westinghouse High School he entered the orchestra of trumpeter George Hudson. His solo career took off in 1951 when he recorded the song, “Poinciana,” considered a classic for the piano and cool jazz. It was at this time that he converted to Islam and took on the name Ahmad Jamal. In 1994 her received the American Masters Jazz Award from the prestigious National Endowment for the Arts and in the same year was named Duke Ellington Fellow at Yale University. In 1970, his rendition of the title track from the popular film “M*A*S*H” brought him fame, as well as the*

two songs taken from his hit album “But Not For Me,” which were used on the soundtrack of the Clint Eastwood film, “The Bridges of Madison County.” His reappearance in the 1990s is due to his unshakable artistic qualities and potential, which, it has been noted, have not diminished in talent in the slightest for a man of 70. Ahmad Jamal is an exemplary musician in the context of a trio, inspiring other musicians to go beyond their own limits. Audiences applaud Jamal’s artistry at the keyboard, his charismatic, rhythmic movements and his daring and inventive solos that always tell a story.

Credit - Frank Capri

16 SEXTA | 18H00
BIG BAND ESMAR CONDUZIDA
POR ORRIN EVANS

SEXTA | 22H00
AHMAD JAMAL

Jazz como Pensamento

O contexto em que se situam muitas das pessoas que acompanham o fenómeno artístico está convencido de que o jazz de hoje, como a arte em geral, pode prescindir da teoria. O papel do crítico está limitado à elaboração de uma crónica narrativa, através de um texto que expressa o amontoado de notícias e de descrições que por aí circulam, sem que exista a menor tentativa de se dar explicações sobre os problemas da música na sua inserção social, económica e política. Reconhecemos um tempo diferente, mas apesar disso, muitas das actividades escritas circunscrevem-se a uma perspectiva dramaticamente utilitária, seguindo ópticas de promoção publicista e comercial dos artistas que agradam, sem nunca intervir em assuntos subjectivos. As questões estéticas acompanham o desinteresse votado à ética numa sociedade pós-industrial mais atenta a vivências de ordem poética ou a outras mais relacionadas com a sua história. Esta ideia de afastamento, de desvio e de distanciamento do pensamento e da reflexão sobre as questões mais obscuras da criação e dos vários aspectos de ordem existencial nela contidas, manifesta-se na inconsistência das narrativas que nos surgem, através do discurso inconcludente de muitas das críticas que aparecem a partir da segunda metade dos anos oitenta. Há uma espécie de desvio geral sobre o que se vem fazendo e sobre o que se sente, detectando-se, de um modo latente, uma agressividade polémica que ocupa jovens músicos e críticos que preferem mergulhar as suas raízes reflexivas numa visão redutora sobre as obras, clamando razões de ordem prática. A incrementação destas tendências nas formas de arte mais recentes, a defesa de um jazz e de uma arte ultra naturalista, afastada de qualquer transcendência não apenas teórica, vai persistindo na antiga necessidade de negar, de transgredir e de agir de modo militante. No movimento contestatário e aparentemente irreverente a que assistimos, existem muitos casos nos quais se prescinde do trabalho de compreensão solitário e persistente sobre todo o processo de teorização imanente a todas as actividades artísticas. A volatilidade destes processos leva as acções para experiências de outro tipo, favorecendo o grupo e o seu carácter essencialmente activista.

A estética nasce da abordagem sobre aquilo que se assume como arte e na forma como esse momento superior da criação se reflecte no pensamento. Não poderá jamais existir nenhum nível de apuramento reflectivo se se fizer da escrita o simbolizar de um regime de afastamento das temáticas da teorização, optando-se por uma actividade relacionada com a luta e a concorrência ou com outros interesses mais utilitários. As movimentações actuais expressam que todas as ideias de estruturação do jazz não se podem centrar no extremismo das provocações nem na violência das transgressões porque estas formas têm cada vez menos significado no mundo presente, recebendo-se deste tipo de mensagens intempestivas uma evidente sensação de chatice, banalidade e "idiotia". Sente-se que prevalece sobre o campo desta música uma espécie de orientação anti-teórica. Surgem alguns aspectos paradoxais e contraditórios nesta forma de actuação porque, apesar de existir um repúdio por tudo o que pode ter origem como reflexão estética, tal facto não evita que se continue a exprimir juízos de valor sobre os artistas ou sobre quem não quer desenvolver uma prática de análise assente neste tipo de pressupostos. Detectam-se nos conteúdos das elaborações produzidas muitas desvalorizações e depreciações ou rejeições que persistem sem fundamento ou causa, revelando-se totalmente epidérmicas. Quando se olha com mais atenção para este acontecimento, observa-se que a sua justificação não se encontra no facto de quem critica poder também reivindicar para si a liberdade do artista, mas, pelo contrário, pretende insistir na predominância de uma atitude diletante que exprime um juízo de gosto pessoal e privado.

Afirma-se quase sempre o que se gosta ou o que não se gosta e não se consegue ir mais longe nesta relação entre duas posições limite.

Ao prestar-se atenção a estes movimentos que vêm sucedendo em força no jazz actual, pretende dar-se a entender que já não nos encontramos a coabitar no regime tradicional da vivência artística, no qual a obra de arte era caracterizada pela sua aura, isto é, pelo valor cultural que lhe era atribuído, um objecto único e duradouro que solicitava uma experiência estética, baseada numa relação de distância nos confrontos com o fruidor. Actualmente encontramos-nos dentro de um outro regime plenamente secularizado, vazio e desencantado, que se inaugurou com a reprodução técnica das obras de arte, o qual veio a conferir à arte um valor meramente expositivo, iniciando-se então, a partir daqui, uma relação de proximidade com o público, extremamente empobrecida de valores subjectivos que deveriam ser suscitados e apresentados nas muitas actividades artísticas com uma maior intensidade.

A partir do livro, PERNIOLA, Mário, A Arte e a sua Sombra, Assírio & Alvim, Lisboa 2006.

Jazz as Trought

There currently exists a context in which many people who follow artistic phenomena find themselves: one which is convinced that jazz today, as well as art in general, can do without theory. The role of the critic is limited to the elaboration of a narrative chronicle via a text that expresses the heaps of news and descriptions that flutter about without there being the least attempt to explain the difficulties of music and its proper placement, socially, economically and politically speaking. We recognize a different time frame, but in spite of this, many written activities are limited by a dramatically utilitarian perspective, following a vision of publicity-generating, commercial promotion of artists that is outwardly pleasing without ever having to deal with subjective matters. Aesthetical questions accompany the lack of interest paid to ethics in a post-industrial society which is more attentive to poetical experiences and others more related to its own history. The idea of pushing away, seeking detours around or distancing any thought or reflection on the more obscure questions of creation, and other existential aspects contained therein, can be seen in the inconsistency of the narratives that are emerging today in the inconclusive discourse of many critiques appearing after the second half of the 1980s. There has been an overall deviation regarding what has been done and felt, clearly featuring an aggressive polemic that worries young musicians and critics who would rather plant their reflexive roots in a more reducing vision of their work and who protest outwardly with reasoning of a practical order. Greater tendencies in more recent art, the defense of jazz and ultra-naturalist art that gets pushed away from any type of transcendence, not just the theoretical, still persist in the ancient necessity to negate, transgress and act in a militant fashion. In the challenging and apparently irreverent movement that we are witnessing, there are many cases that wish to dispense with the task of solitary and persistent comprehension of the entire theorizing process inherent in all artistic activity. The volatility of these processes lifts actions to the level of experiences of another type, favoring the group and their essentially activist character. Aesthetics are born when one deals with what is assumed to be art and the way in which the superior moment of creation is reflected in thought. There could never exist any level of reflective inquiry if writing were made to symbolize a regime of distancing thematics from theoretics, opting for activities more related to

struggle and competition or with other more utilitarian interests. Current movements state that all ideas surrounding jazz structuring cannot be centered on the extremism of provocation, nor on the violence of transgressions, because these forms have less and less significance in the present world, with this type of untimely message putting forth a clear sensation of boredom, banality and idiocy. A type of anti-theoretical orientation can be felt prevailing over this music. Paradoxical and contradictory features emerge in this way of acting because, although anything that may give origin to aesthetic reflection is able to unleash just repudiation, this does not prevent value judgments from being made about artists or about those people unwilling to develop analytical practices based on such presuppositions. Seen in the content of prepared elaborated material is an array of devaluation, depreciation and rejection, which all persists baselessly and without just cause, showing superficiality. When this event is considered with more attention, its justification is not found in the fact that the one who criticizes can also recover his own artistic license, but rather to the contrary, it seeks to insist on the predominance of an amateur attitude that conveys personal and private judgments on taste. What is confirmed is that one likes or does not like a certain thing, and it is impossible to go farther with that relationship within the scope of two limit-positions. Paying attention to these movements occurring with such force in today's jazz scene, intention wants it to be known that we are no longer cohabitating within the traditional artistic lifestyle in which the work of art was characterized by its aura, or rather, by the cultural value that it was given as an unique and long-lasting object that solicited an aesthetic experience based on a relationship of distance that met the person enjoying it. Currently, we find ourselves inside another fully secularized, empty and disenchanting regime that was inaugurated through technical reproductions of works of art, which conferred on art a merely expository value, beginning then and continuing onward with a relationship of proximity with the public, extremely deprived of subjective values that should be beckoned and presented with the greatest possible intensity in artistic endeavors.

From the Portuguese edition of: PERNIOLA, Mário, Art and Its Shadow (PERNIOLA, Mário: A Arte e a sua Sombra, Assírio & Alvim, Lisboa 2006)

DISCOGRAFIA SELECCIONADA

Ahmad's Blues (1951)
Freeflight (1971)
Night Song (1980)
Digital Works (1985)
Rossiter Road (1986)
Live at Montreaux Jazz Festival (1987)
Crystal (1987)
Pittsburgh 1989 (1989)
Live in Paris 1992 (1993)
Chicago Revisited - Live At Joe Segal's Jazz Show-case (1993)
The Essence Part 1 (1995)
Big Byrd - The Essence Part 2 (1996)
Nature - The Essence Part III (1998)
Ahmad Jamal à l'Olympia (2001)
In Search Of Momentum (2003)
After Fajr (2005)
Legendary Okeh & Epic Recordings (1951-1955) (2005)

www.ahmadjamal.net

www.myspace.com/ahmadjmal

17 SÁBADO | 18H00

MATT RENZI, JACOB SACKS, BERNARDO MOREIRA, ANDRÉ SOUSA MACHADO PROJECTO TOAP/GUIMARÃES JAZZ

Jazz como Viagem

Gertrud Stein afirmou que “quem cria uma coisa, é constringido a fazê-la feia”. O resultado do esforço para gerar intensidade e tensão na obra de arte, traduz uma luta para produzir a intensidade da qual deriva sempre a marca de fealdade. Os que vêm a seguir à sua concretização podem fazer dessa coisa uma obra belíssima, porque, uma vez já inventada, conhecem melhor o meio onde actuam. O inventor não sabe o que inventa, sendo inevitável que faça uma coisa que tenha de possuir a sua própria feiura. A conciliação da criatividade quase instintiva da criação com as formas nas quais ela se historia, isto é, se confia à fruição dos demais, manifesta-se no raciocínio, onde a feiura é um excesso da viagem na perfeição estilística. Quantas vezes estas situações aconteceram no jazz, em momentos que foram criadas obras musicais, em que se atentou contra aquilo que estava adquirido, causando profundos sentimentos de rejeição, acompanhados por estranhas sensações de falta de perfeição? O feio pode ser considerado paradoxalmente, um passo importante para o aperfeiçoamento estético. Há também, neste movimento da memória sobre a fragmentação dos pensamentos e das recordações que nos fornecem uma ideia de continuidade e permanência temporal, uma sensação de viagem imaginária, caminho possuidor da mesma característica do que supostamente é real e que interfere com ela. O jazz contém o elemento nómada próprio a todo o caminhar dos viajantes, através dos quais se manifesta uma confiança no futuro, nascida a partir da profunda consciência presente. O jazz, como música libertária, assenta na ideia de futuro. O feio surge-nos como aquilo em que confiamos e não conhecemos enquanto tal, sendo o belo aquilo que aparece como um processo de confiança no que já foi adquirido e compreendido. Estes dois lados da mesma questão cruzam-se permanentemente nesta música, interagindo num espaço de invenção musical, adquirindo identidade nesta relação entre os vestígios do que já foi passado, mas que está ainda próximo e o perfil do futuro imediato e esperançoso do porvir. As viagens dos seres humanos são tentativas de se darem respostas a uma necessidade de busca geral, a uma finalidade de mundanização que se procura na eventual descoberta de percursos míticos, religiosos, racionais, históricos, artísticos. A grandiosidade dessa habilidade individual consiste na sua capacidade de se movimentar de forma inventiva, proporcionando novas descobertas, encontrando maneiras de projectar viagens no conhecimento, trajectos sempre acidentados e continuamente turvados pelos impulsos da esperança e pelas agitações da intuição. As rotas jamais serão rectilíneas, simples e acabadas e nunca possuirão um só sentido, não contemplando o achamento de términos certos e satisfatórios. Conseguir manter esse movimento peregrino, essa energia inquietante que nos faz mover no indeterminado e no incerto mesmo quando, como aconteceu com Ulisses ao visitar os infernos, as dimensões sombrias da condição humana, por um lado propensa a caminhar na direcção dos céus e, por outro, gravitante nas vísceras da terra, continuou a querer empreender a aprendizagem de itinerários tornados testemunhos para as gerações futuras. Os caminhos descobertos vão encarregar-se de cumprir o seu momento revelador, para que o nosso desafio encontre confirmação na sua própria reabilitação.

O jazz detém todos estes momentos de inquietude nos quais “o processo da criação artística é guiado por um único objectivo motivador: maximizar o valor estético sob vínculos”. A criatividade é a capacidade de se alcançar êxito nesse esforço. A viagem oferece-nos a figura independente, situada no espaço da imaginação, dotada de vida própria que se relaciona entre si e entre os homens. Reduz as entidades que geram desconfianças e suaviza os cenários naturais onde o viandante pode representar as suas próprias inquietações, no intento de reduzir os efeitos devastadores, propiciando a utilização de unidades de medida, categorias de cálculo e de conforto. A viagem reencontra nessa relação entre ideia e realidade um ponto decisivo em toda a história do pensamento ocidental, enquanto convincente descrição dos cenários dominados pelos sentidos alimentados com fantasia, um potencial imitativo, inventivo e comparativo que, inevitavelmente, se vai instaurar em todos os hemisférios da experiência.

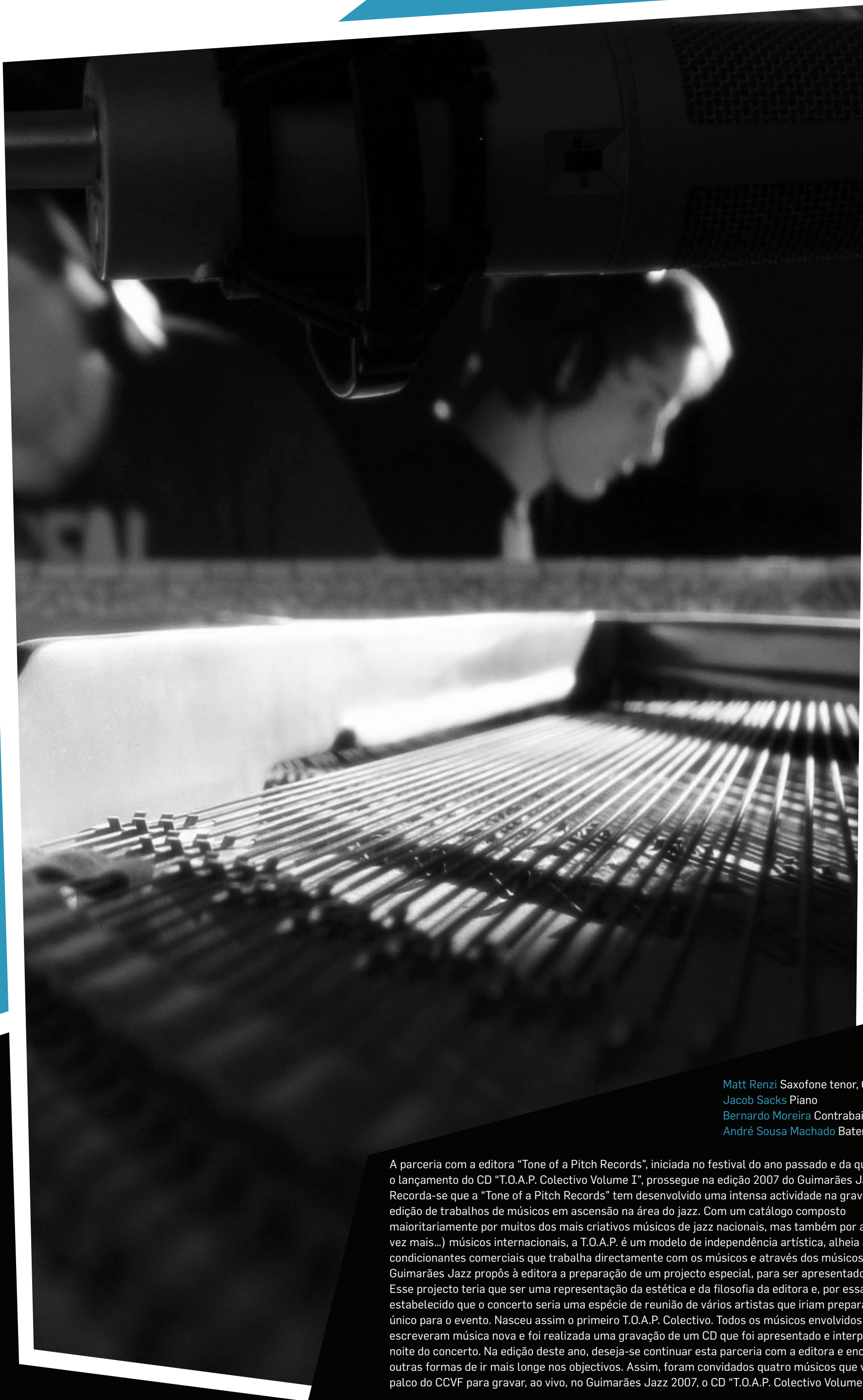
A partir do livro, CAMPA, Ricardo, A Modernidade, Fim de Século, Lisboa 2006.

Jazz as Travel

Gertrude Stein once said that “he who creates something is bound to make it ugly.” The result of the effort to generate intensity and tension in a work of art translates into a struggle to produce this intensity, which always bears the mark of a certain ugliness. Those who come along after a work is created can transform it into something exquisite and lovely because, once they see that it has been conceived, these people have a better sense of the medium in which they operate. The inventor does not know what he invents, yet it seems inevitable that he will produce something that cannot help but possess its own ugliness. The reconciliation of near-instinctive creativity, with the forms in which it links up with its own history – this is (if one confides in the end result of others, manifest in rational thought) where ugliness is an excess on the journey to stylistic perfection. How many times indeed has this happened with jazz, at times when musical works were written and someone ventured against what was taken for granted, causing profound feelings of rejection accompanied by strange sensations of lacking perfection? Paradoxically, what is unattractive can be considered an important step for attaining aesthetic betterment. In this movement of memory over the fragmentation of thoughts and remembrances that affords us a glimmer of continuity and temporal permanence, there is also a sensation of an imaginary journey, a path that has features of what is supposedly real and that interferes with the sensation. Jazz has a nomadic element unique to all the walking paths of its travelers, in which a confidence in the future is seen, one born out of a deep consciousness in the present. Jazz, as a musical style that liberates, sets itself upon the idea of the future. What is ugly appears to us as something that we trust, but we do not recognize it as such, with beauty appearing as a trust-making process in things we have already acquired and understood. These two sides of the same question are constantly crisscrossing in this music, interacting in a space of musical invention, acquiring identity in the relationship between the vestiges of what has already transpired but what is still close at hand and the profile of the near future with the hopefulness in what is yet to come. The journeys of human beings are attempts to find answers to the general necessity for searching things out and to the finality of a worldliness that is sought in the eventual discovery of mythic, religious, rational, historical and artistic

pathways. The grandiosity of this individual skill consists of the capacity to move oneself in inventive ways, displaying new discoveries and finding new ways to project journeys of knowledge, themselves bumpy and continually winding trajectories made so by the impulses of hope and the agitation of intuition. Such routes will never be straight or simple or have an end – and never will there be just one route possible – since they do not take into consideration the finding of a sure and satisfactory conclusion. It is a question of managing to keep up this ‘pilgrim movement,’ this worrisome energy that pushes us toward the mysterious and the uncertain, like Ulysses who visited the Underworld and saw the dark dimensions of the human condition – we, who on the one hand are willing to walk toward heaven yet on the other, pulled into the bowels of the earth – and still desired to go on with learning lessons on his travels that would serve as testimonies for future generations. The pathways that are opened up take it upon themselves to fulfill the role of revealing moment, so that our challenge may attain its confirmation in its own rehabilitation. In jazz are retained all the moments of worry in which “the process of artistic creation is guided by a single motivating objective: to maximize binding aesthetical values.” Creativity is the capacity to achieve success given this effort. The journey offers us an independent stature situated in the space of imagination, endowed with its own life, one which relates to itself and to humanity. It reduces the entities that generate mistrust and smoothes out the natural scenarios where a traveler can act out on his own fears with the intent to lessen any devastating effects and reconcile the use of measuring units and categories for calculation and comfort. In this relationship between idea and reality, the journey comes into second contact with this decisive point in all of the history of Western thought – a convincing description of the scenarios dominated by the senses fed on fantasy, and an imitative, inventive and comparative potential that, inevitably, will be established in all spheres of experience.

From the Portuguese versions of:
CAMPA, Riccardo: A Modernidade, Fim de Século, Lisboa 2006



Matt Renzi Saxofone tenor, Clarinete
Jacob Sacks Piano
Bernardo Moreira Contrabaixo
André Sousa Machado Bateria

A parceria com a editora "Tone of a Pitch Records", iniciada no festival do ano passado e da qual resultou o lançamento do CD "T.O.A.P. Colectivo Volume I", prossegue na edição 2007 do Guimarães Jazz. Recorda-se que a "Tone of a Pitch Records" tem desenvolvido uma intensa actividade na gravação e edição de trabalhos de músicos em ascensão 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 internacionais, a T.O.A.P. é um modelo de independência artística, alheia a condicionantes comerciais que trabalha directamente com os músicos e através dos músicos. Em 2006, o Guimarães Jazz propôs à editora a preparação de um projecto especial, para ser apresentado no festival. Esse projecto teria que ser uma representação da estética e da filosofia da editora e, por essa razão, ficou estabelecido que o concerto seria uma espécie de reunião de vários artistas que iriam preparar algo de único para o evento. Nasceu assim o primeiro T.O.A.P. Colectivo. Todos os músicos envolvidos no projecto escreveram música nova e foi realizada uma gravação de um CD que foi apresentado e interpretado na noite do concerto. Na edição deste ano, deseja-se continuar esta parceria com a editora e encontrar outras formas de ir mais longe nos objectivos. Assim, foram convidados quatro músicos que vão subir ao palco do CCVF para gravar, ao vivo, no Guimarães Jazz 2007, o CD "T.O.A.P. Colectivo Volume II".

DISCOGRAFIA SELECCIONADA

Bernardo Moreira

Ao Paredes Confesso (2003)

Matt Renzi

The Cave (2004)

Road to Ankor (2005)

Jacob Sacks, Eivind Opsvik, Mat Maneri, Paul Motian

Two Miles A Day (2007)

www.toapmusic.com

www.mattrenzi.com

www.myspace.com/jacobsacks

The partnership with Tone of a Pitch Records, which was begun at last year's festival and which resulted in the release of the CD "T.O.A.P. Colectivo Volume I," continues at the 2007 edition of Guimarães Jazz. It should not be forgotten that Tone of a Pitch Records has been intensely involved in recording and edition the works of up-and-coming jazz musicians. With a catalogue made up primarily of the most creative jazz musicians in Portugal and a few foreigners (which is happening more and more frequently), T.O.A.P. is an

independent artists model situated far from commercial interference, one that works directly with the musicians and through the musicians. 2006, Guimarães Jazz contacted the recording company and proposed a special project to be unveiled at the festival, but one that would have to reflect the aesthetic and philosophy of the company. It was decided that the concert to be held would be a type of gathering of various artists who would prepare something unique for the performance. Thus was born the

first T.O.A.P. Colectivo. All the musicians involved in the project wrote new music for the recording of a CD that was released following the inaugural performance on the night of the concert. This year, the partnership with the recording label continues, in the hope of going even farther to reach these goals. Four guest artists will take to the stage of the Vila Flor Cultural Centre for the live recording of the CD "T.O.A.P. Colectivo Volume II" at Guimarães Jazz 2007.

Jazz como Abstração e Solidão

Ouvimos muitas vezes dizer que para se compreender uma obra de arte é preciso conhecer o seu contexto histórico. Contra esse lugar comum de cunho eminentemente historicista será possível concluir que, ao resumir-se todo o contacto com a produção artística a esse tipo de abordagem, insiste-se na observação única e exclusiva do contexto histórico tal como ele é escrito, prejudicando a convivência com a arte, nas suas possibilidades de análise, nas suas potencialidades de compreensão e na detecção das suas influências constitutivas. No jazz passa-se o mesmo. Se se quiser compreender alguma coisa de relevante nesta música, é necessário realizar uma abstracção alargada nas suas considerações enciclopédicas e banais, arrancá-la do seu suceder temporal, no qual as actividades artísticas estão inicialmente inscritas. Esta necessidade formada pela vontade de apreensão do que nos rodeia é tão frágil e tão discutível que se pode inverter nas tomadas de vista até então estabelecidas a partir do peso histórico dos acontecimentos, afirmando-se que será a própria arte a actividade a fornecer um espaço de observação singular. Através dela, no modo como fazemos uma nova apreensão individual, apoiada numa determinada situação histórica, poderemos estabelecer um contacto directo com os factos brutos dos acontecimentos, o qual nos pode levar a querer manter uma certa ignorância sobre eles. Ao invés, se uma pessoa ler alguns textos literários, ou se assistir à projecção de alguns filmes representativos de determinado movimento, as informações recolhidas podem fornecer, na mesma medida, ideias sobre o seu contexto, ajudando-nos a esclarecer os factos brutos anteriormente observados.

Na história dos homens o papel da música tem-se alterado, uma vez que deixa de ser um veículo de propagação da palavra, um meio de transmissão da mensagem, para passar a deter e a conter uma simbologia que passou a ser-lhe própria. Julgamos que este tipo de movimentação, esta passagem de um estado de utilidade geral e concreto para um estádio mais individual e abstracto de desenvolvimento, acontece em todas as histórias e em todas as manifestações artísticas. Há aqui uma espécie de aprofundamento subjectivo em relação à primeira mensagem que era transmitida por palavras. Verifica-se um afastamento em direcção a um espaço de solidão que imprime versatilidade e flexibilidade à obra realizada, distinguindo-a das demais manifestações comunicativas. Ela adquire uma dimensão própria existente em todas as coisas únicas, relançando a arte para um plano universal, situado acima de todos os interesses mais mundanos. A música funciona como superfície de solidão, lugar de reconhecimento e contemplação. O jazz manifesta todo esse lado solitário quando não deseja requerer para si qualquer herança de bem-estar interior, experimentado em todos os estados particulares de exaltação superior. Reforça esta ideia de simplicidade, de pureza e de sentimentos, relativos a uma necessidade de suspender os juízos julgadores, adquirindo valores livres e vazios de compromissos terrenos. As obras só alcançam uma auto-suficiência afectiva quando reflectem esse percurso ideal que a humanidade pode realizar, por esta via, sendo a arte um lugar de contacto com a verdade, uma palavra abstracta dirigida a um público que se reconhece na indispensável união de uma dimensão abstracta da subjectividade.

O músico de jazz é uma espécie do ser solitário que se exercita no espaço do saber subjectivo para propiciar um tempo livre moralmente renovado. A intencionalidade e a intimidade parecem fazer parte da música e só através dos seus efeitos instrumentais é capaz de registar uma espécie de evolução ou modificação periódica. Enquanto nas outras artes, a forma expressiva se revela intimamente condicionada pela instrumentação, na música, essa relação surge-nos com maior perspicácia e imediatismo.

Este facto leva-nos a pensar que é muito mais difícil mentir através da música e, nesse sentido, ela possui uma afinidade com os materiais emotivos, amórficos e extremamente potentes da infância. Ela absorve um registo de representação que, pela flexibilidade de expressão, considera intraduzível e não alternativa em relação as outras linguagens existentes, às quais o género humano se dirige com a sua atenção, numa utilização quotidiana através da sua existência.

A partir dos livros

CAMPA, Riccardo, *A Modernidade, Fim de Século*, Lisboa 2006

ZIZEK, Slavoj, *A Subjectividade Por Vir, Relógio D'Água*, Lisboa 2006

Jazz as Abstraction and Loneliness

We have heard many times that in order to comprehend a work of art it is necessary to understand its historical context. Against this commonly placed and famously historicist stamp, it is possible to conclude that in summarizing all contact with artistic production with this type of approach, one must insist upon the singular and exclusive observation from the historical context as it is written, harming the intimacy with art, its prospects for analysis, its potential for understanding and the identification of its comprising influences. The same happens with jazz. If one wishes to understand anything relevant in this music, it is necessary to perform broader abstractions into its encyclopedic and banal considerations, pulling it from out of the temporal occurrence in which artistic activities are initially recorded. This necessity, formed by the will to seize what surrounds us, is so fragile and so debatable that viewpoints can get overturned, ones that had been held up to that moment and ones committed to the historical weight of events and that affirm that art itself is the activity which furnishes the space that allows for unique observation. Also, given the way we achieve a new individual understanding bolstered in a particular historical situation, we are able to establish a direct contact with the brutal facts behind the events, which might stir us to want to maintain a certain ignorance of said facts. To the contrary, if a person reads some literary texts or attends a screening of some representative films about a certain movement, the information collected can provide ideas about the context, helping us to clarify the previously-observed brutal facts. In human history, the role of music has changed, with it no longer being a vehicle to propagate the spoken word or a means of transmitting a message, instead becoming something that retains and contains a symbology that has ceased to be unique to it. We find that with this type of movement – one which shows the passage from a state of general and concrete utility to a more individual and abstract developmental one – occurs in history everywhere and in all artistic manifestations. What we have here is a type of subjective deepening in relation to the first message that was transmitted in words. What has been perceived is a distancing in the direction of a space of loneliness that etches

versatility and flexibility upon the work of art being realized, thus distinguishing it from other communicative expressions. The piece then acquires its own dimension existent in all unique things and re-launches art toward the universal plane situated above all more worldly interests. Music functions as the surface of solitude, a place of recognition and contemplation. Jazz manifests this solitary side when it does not request for itself any type of inheritance of internal well-being whose experience is found in precise state of superior delight. The idea of simplicity, purity and sentiment relative to the need to suspend judgment is reinforced, taking on values that are freer and void of earth-bound commitments. The works of art can only attain affective self-sufficiency when they reflect this ideal course that humanity can indeed tread, using this path, one where art is the contact-spot with truth, an abstract term directed to the public that recognizes itself in the indispensable union of an abstract dimension of subjectivity. Jazz music is a type of solitary being that acts over subjective knowledge to conciliate morally renewed free time. Intentionality and intimacy seem to be part of music, and only through its instrumental effects is it possible to register any type of evolution or periodic modification. While in other arts the expressive form shows itself to be intimately limited by instrumentation, in music, this relationship emerges before us with greater astuteness and immediacy. This fact leads us to believe that it is much more difficult to tell a lie through music, and because of this, it possesses an affinity with emotive, amorphous and extremely powerful material from infancy. It absorbs a register of representation that, given its flexible expression, it considers untranslatable and non-alternative with respect to other existing languages, ones to which humans direct their attentions in their daily exploits, through the fact that they exist.

*From the Portuguese versions of:
CAMPA, Riccardo: A Modernidade, Fim de Século, Lisboa 2006;
ŽIŽEK, Slavoj, A Subjectividade Por Vir, Relógio D'Água, Lisboa 2006*



Credit - Jimmy Katz

DISCOGRAFIA SELECCIONADA

- The Ringer (1969)
- Music Inc (1970)
- Grand Max (1972)
- Impact (1975)
- Compassion (1977)
- Live in Berlin: At Quasimodo – Volume 1 & 2 (1988)
- Charles Tolliver Big Band, With Love (2007)

www.charlestolliver.com
www.myspace.com/charlestolliverbigband

- | | |
|----------------------------------|--------------------------|
| Charles Tolliver Trompete | Aaron Johnson Trombone |
| Bruce William Saxofone Alto | Chris Albert Trompete |
| Todd Bashore Saxofone Alto | Freddie Hendrix Trompete |
| Bill Saxton Saxofone Tenor | Keyon Harrold Trompete |
| Billy Harper Saxofone Tenor | David Weiss Trompete |
| Howard Johnson Saxofone Barítono | Kirk Lightsey Piano |
| Jason Jackson Trombone | Reggie Johnson Baixo |
| Stafford Hunter Trombone | Gene Jackson Bateria |

O Guimarães Jazz 2007 termina com o concerto da Charles Tolliver Big Band que se apresenta, pela primeira vez, em Portugal. Charles Tolliver é um talento notável – totalmente autodidacta – que ganhou uma reputação ilustre como trompetista, líder de banda, compositor, arranjador e professor. Natural da cidade de Jacksonville, na Florida, onde nasceu em 1942, a sua carreira começou aos 8 anos de idade quando a sua avó lhe ofereceu o seu primeiro instrumento musical, uma corneta. Fazendo a sua estreia artística ao lado do lendário saxofonista Jackie McLean na editora Blue Note em 1964, Charles Tolliver já gravou e actuou com Roy Haynes, Horace Silver, McCoy Tyner, Sonny Rollins, Booker Ervin, Gerald Wilson Orchestra, Oliver Nelson, Roy Ayers, Art Blakey e os Jazz Messengers, Max Roach, entre outros. Em 1968 foi galardoado com o prémio “Critic’s Choice” da revista Downbeat. Charles Tolliver é um artista brilhante, capaz de interpretar qualquer ritmo ou emoção. Caracterizada por um sentido muito forte da tradição, a interpretação de Charles Tolliver destaca-se pelo seu brilho, invenção, calor melódico e mesmo pela sua agudeza. As suas composições e improvisações mostram uma capacidade de mestre. No disco de estreia na editora Blue Note, “With Love”, Charles Tolliver Big Band mostra os seus temas extraordinários para orquestra, mantendo a interpretação sui generis de trompete. Para a gravação, foi convidado um conjunto de solistas de elevado nível que utilizam os recursos musicais necessários à visão de Tolliver, numa verdadeira actuação cheia de espírito e de bravura.

Guimarães Jazz 2007 wraps up this season’s musical offerings with the Charles Tolliver Big Band, performing for the first time in Portugal. Charles Tolliver, entirely self-taught, is a remarkable talent who has gained an outstanding reputation as a trumpeter, bandleader, composer, arranger, and educator. Born in Jacksonville, Florida in 1942, his musical career began at the age of 8 when his beloved grandmother, Lela, presented him with his first instrument, a cornet. Making his recording debut along side saxophone giant Jackie

McLean on Blue Note Records in 1964, Charles Tolliver has since recorded and/or performed with such renowned artists as Roy Haynes, Horace Silver, McCoy Tyner, Sonny Rollins, Booker Ervin, The Gerald Wilson Orchestra, Oliver Nelson, Roy Ayers, Art Blakey and the Jazz Messengers, and Max Roach, among others. In 1968 Charles Tolliver was voted as the Downbeat Critic’s Choice for the Trumpet category. Charles Tolliver is a brilliant player, capable of handling any tempo or mood. Characterized by a strong sense of tradition, Charles’s playing

is noted for its brilliance, inventiveness, melodic warmth and even its poignancy. His compositions and improvisations are inventive and display masterful writing ability. On his Blue Note Records debut, “With Love,” the Charles Tolliver Big Band presents its extraordinary big band hits and features its leader’s one-of-a-kind trumpet playing. For the recording, a five-star list of soloists was assembled, all sharing Tolliver’s musical talent and vision in a lively bravura performance.

08, 09, 10, 15, 16 E 17 NOV | 24H00

JAM SESSIONS
ORRIN EVANS, DARRYL HALL, STACY DILLARD, ALEX SIPIAGIN, DONALD EDWARDS

As Jam Sessions têm assumido um importante papel na divulgação do lado mais espontâneo do jazz e da improvisação no Guimarães Jazz. A qualidade dos instrumentistas que nelas têm participado acrescentou ao programa do festival um elemento artístico diferente, permitindo contactos, encontros e experiências com audiências cada vez mais heterogéneas que têm manifestado o seu interesse por este género de abordagem. Apresentando-se como uma das múltiplas faces do Guimarães Jazz, pretende-se desta forma incentivar a interacção entre todas as pessoas que se interessam pelo jazz, fomentando-se a possibilidade de se reunirem público e músicos. Estas sessões começam a ter uma história cada vez mais importante no contexto do festival com concertos que se prolongam pela noite dentro. Estes acontecimentos são muitas vezes momentos espontâneos de improvisação que conferem ao festival uma das suas facetas identificadoras. As Jam Sessions do Guimarães Jazz são um acto festivo que representam, um imprescindível ponto de ritualização musical. Este ano as Jams estão a cargo de um grupo de cinco músicos formado por Orrin Evans, Darryl Hall, Stacy Dillard, Alex Sipiagin e Donald Edwards, um conjunto de músicos de Filadélfia com uma carreira importante no contexto do jazz.

The Jam Sessions at Guimarães Jazz have taken on the important role showing the more spontaneous and improvisational side of jazz. The quality of the participating instrumentalists has enhanced the festival programme with a different type of artistic element, allowing for contact, encounters and experiences with ever more diverse audiences who have become more and more enticed by this type of performance. As part of the many faces of Guimarães Jazz, we support the type of interaction that brings together jazz lovers, furnishing the opportunity for the

public and the artists to meet. These sessions have been taking on increasing significance in the context of the festival, with concerts going into the wee hours of the night. These very spontaneous moments are becoming a hallmark of the Festival. The Jam Sessions at Guimarães Jazz represent a ritual moment that can’t be missed. This year, the Jams’ five members are Orrin Evans, Darryl Hall, Stacy Dillard, Alex Sipiagin and Donald Edwards, a group from Philadelphia with a bright future ahead of them in the world of jazz.

Orrin Evans - Piano

Pianista, compositor e professor, Orrin Evans foi descrito pelo jornal New York Times como “um artista elegante com um leque impressionante de ideias,” uma qualidade que foi reconhecida pelo importante saxofonista Bobby Watson que o convidou como piano chair para o seu grupo, uma posição que durou 6 anos. Nos últimos anos, tem tocado com a Charles Mingus Big Band. As digressões de Evans incluem diversas actuações ao lado de inúmeros talentos musicais.

Donald Edwards - Bateria

Donald Edwards tem tocado, desde o início da sua carreira, com muitos dos grandes nomes do mundo do jazz. Depois de vencer o Prémio de Composição do Louisiana Arts Ambassador, em 1994, Edwards tornou-se um dos bateristas mais solicitados na cena musical de Nova Orleães. Edwards tem duas gravações como líder e está envolvido na produção de vários trabalhos.

Alex Sipiagin - Trompete

Alex Sipiagin nasceu em Yaroslavl, uma pequena cidade a 225 km de Moscovo, mas após ter ganho o primeiro lugar na Competição de Jovens Músicos de Jazz, em Rostov, decidiu seguir a sua carreira em Nova Iorque. Já integrou diversas formações entre as quais se destacam a Gil Goldstein’s Zebra Coast Orchestra, George Gruntz Concert Jazz Band, Mingus Big Band, Mingus Dynasty, Mingus Orchestra, Dave Holland Big Band...

Stacy Dillard - Saxofone

Jovem saxofonista e compositor, Stacy Dillard foi considerado por Ben Ratliff (crítico do New York Times) “uma séria promessa”. Dillard já tocou ao lado de Winard Harper, Cindy Blackman, Lenny White, Norman Simmons, Frank Lacy, Wycliffe Gordon, Eric Reed, Roy Hargrove, Stephon Harris, Ernestine Anderson, Terrell Stafford, Herlin Riley, John Hicks, Frank Wess, Mulgrew Miller, Clark Terry, Victor Lewis, Steve Wilson, Johnny O’neal, Antonio Hart, Russell Malone, Lewis Nash, Mark Whitfield, the Mingus Big Band, entre outros.

Darryl Hall - Contrabaixo

Vencedor do primeiro prémio do Thelonious Monk International Bass Competition, em 1995, – cujo júri era composto por Ron Carter, Charlie Haden, Percy Heath e Christian McBride – Darryl Hall já actuou em digressões por todo o mundo ao lado de nomes como Geri Allen, Regina Carter, Ravi Coltrane, Mulgrew Miller, Hank Jones, Tom Harrell, James Williams, Howard Johnson, Teodross Avery, Robert Glasper e Christian McBride, entre outros.

Orrin Evans - Piano

Pianist, composer and teacher Orrin Evans has been described by the New York Times as “...a poised artist with an impressive template of ideas at his command”, a quality clearly recognized by the legendary saxophonist Bobby Watson, who invited Evans to be piano chair for his band, a position that he kept for six years. In more recent years, he has played with the Charles Mingus Big Band. Evans’ tours have included a variety of performances with a number of big-name musical talent.

Donald Edwards - Drums

Donald Edwards has played with some of the greats in the world of jazz ever since the start of his career. After winning the Louisiana Arts Ambassador Award for Composition in 1994, Edwards became one of the most sought-after drummer on the New Orleans musical scene. Edwards has two recordings as leader and is currently involved in the production of various projects.

Alex Sipiagin - Trumpet

Alex Sipiagin was born in Yaroslavl, a small city 225 km from Moscow, but after having won the First Prize in the Russian Young Jazz Player’s Competition, held in Rostov, he decided to follow his career in New York. He has played in a variety of groups, such as Gil Goldstein’s Zebra Coast Orchestra, George Gruntz Concert Jazz Band, Mingus Big Band, Mingus Dynasty, Mingus Orchestra, and the Dave Holland Big Band.

Stacy Dillard - Saxophone

Young saxophonist and composer, Stacy Dillard was referred to by New York Times critic Ben Ratliff as a musician “of serious promise.” He has played along side a long list of prominent musicians: Winard Harper, Cindy Blackman, Lenny White, Norman Simmons, Frank Lacy, Wycliffe Gordon, Eric Reed, Roy Hargrove, Stephon Harris, Ernestine Anderson, Terrell Stafford, Herlin Riley, John Hicks, Frank Wess, Mulgrew Miller, Clark Terry, Victor Lewis, Steve Wilson, Johnny O’neal, Antonio Hart, Russell Malone, Lewis Nash, Mark Whitfield, and the Mingus Big Band, among others.

Darryl Hall - Bass

Winner in 1995 of the first Thelonious Monk International Bass Competition – with the made up of Ron Carter, Charlie Haden, Percy Heath e Christian McBride – Darryl Hall has gone out on the touring scene, travelling all over the world along side names such as Geri Allen, Regina Carter, Ravi Coltrane, Mulgrew Miller, Hank Jones, Tom Harrell, James Williams, Howard Johnson, Teodross Avery, Robert Glasper and Christian McBride, among others.

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	10 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 

Preços com desconto (c/d)
Cartão Municipal Idoso e Reformados
Cartão Jovem, Menores de 25 Anos e Estudantes
Deficientes e Acompanhante
Cartão CCVF desconto 50%
Sócios do Convívio – Associação Cultural

Venda de Bilhetes
Bilheteira do Centro Cultural Vila Flor
www.ccvf.pt

Serviço de Baby-sitting 3 €
Idades dos 3 aos 9 anos
Capacidade máxima 20 crianças
Funcionamento em dias de espectáculo
e durante o período de apresentação

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

Grande Auditório

	1ª Platela	2ª Platela
QUI 8 PHAROAH SANDERS QUARTET	15,00 € 12,50 € c/d	12,50 € 10,00 € c/d
SEX 9 RAVI COLTRANE QUARTET	15,00 € 12,50 € c/d	12,50 € 10,00 € c/d
SÁB 10 JAN GARBAREK GROUP	25,00 € 20,00 € c/d	20,00 € 15,00 € c/d
QUA 14 ORRIN EVANS QUINTET	15,00 € 12,50 € c/d	12,50 € 10,00 € c/d
QUI 15 THE JOHN SCOFIELD TRIO PLUS HORNS "THIS MEETS THAT"	15,00 € 12,50 € c/d	12,50 € 10,00 € c/d
SEX 16 AHMAD JAMAL	25,00 € 20,00 € c/d	20,00 € 15,00 € c/d
SÁB 17 CHARLES TOLLIVER BIG BAND	15,00 € 12,50 € c/d	12,50 € 10,00 € c/d

Pequeno Auditório

SEX 16 BIG BAND ESMAC CONDUZIDA POR ORRIN EVANS	Entrada Livre
SÁB 17 MATT RENZI, JACOB SACKS, BERNARDO MOREIRA, ANDRÉ SOUSA MACHADO PROJECTO TOAP/ GUIMARÃES JAZZ	10,00 € 7,50 €
ASSINATURA GUIMARÃES JAZZ	75,00 €
08, 09, 10, 15, 16 E 17 JAM SESSIONS ORRIN EVANS, DARRYL HALL, STACY DILLARD, ALEX SIPIAGIN, DONALD EDWARDS	2,50 €

Espectáculos para M/12 anos

projecto financiado por
Ministério da Cultura
e Direcção Geral das Artes



dgARTES
DIRECÇÃO GERAL
DAS ARTES



distribuidor RENAULT



ASSISTENTES DE SALA
VESTIDOS POR AMÉRICO
FERREIRA TÊXTEIS