

E
CENTRO
CULTURAL
VILA FLOR
GUIMARÃES

ONE

Guimarães Jazz

NOVEMBRO 2008

Comissão Organizadora Guimarães Jazz 2008	Audiovisuais Emanuel Valpaços Jorge Sousa Direcção Instalações Anibal Rocha Apoio e Manutenção Jacinto Cunha José Gonçalves Conceição Leite Conceição Oliveira Anabela Novais Júlia Oliveira Comunicação/Marketing Marta Ferreira Contabilidade e Recursos Humanos Helena Pereira de Castro (Coordenadora) Ana Carneiro Liliana Pina Serviço Administrativo Susana Costa Rui Salazar Área Expositiva / Palácio Vila Flor Carla Marques (Recepção) Rui Cordeiro Técnica de Património Catarina Pereira 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 MartinoSjañaDesign + Laboratório
Direcção Artística Ivo Martins	
Câmara Municipal de Guimarães Francisca Abreu José Nobre	
Associação Cultural Convívio Isabel Machado Eduardo Meira Adelino Insua	
Oficina Direcção 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 Abreu Andreia Novais Carlos Rego Hugo Dias Pedro Silva Sofia Leite Susana Pinheiro Direcção Técnica Pedro Carvalho Direcção de Cena Rafael Polónia Luz Andreia Azevedo (Coordenadora) André Garcia Ricardo Santos Som Pedro Lima (Coordenador) Alex Carrasqueira Maquinária de Cena Cláudio Pimenta	

<p>QUI 13 22H00</p> <p>KURT ELLING QUARTET</p> <p>GRANDE AUDITÓRIO</p>	<p>ACTIVIDADES PARALELAS</p>
<p>SEX 14 18H00</p> <p>BIG BAND ESMÆ CONDUZIDA POR MARCUS STRICKLAND</p> <p>PEQUENO AUDITÓRIO</p>	<p>SÁB 01 A DOM 30</p> <p>EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA</p> <p>SÃO MAMEDE CENTRO DE ARTES E ESPECTÁCULOS</p>
<p>SEX 14 22H00</p> <p>STEVE COLEMAN AND FIVE ELEMENTS</p> <p>GRANDE AUDITÓRIO</p>	<p>SEG 10 A SEX 14 DAS 14H30 ÀS 17H30</p> <p>OFICINAS DE JAZZ</p> <p>CENTRO CULTURAL VILA FLOR</p>
<p>SÁB 15 17H00</p> <p>PROJECTO TOAP/GUIMARÃES JAZZ 08 BEN MONDER, MATT PAVOLKA, PETER RENDE, ALEXANDRE FRAZÃO, JOÃO MOREIRA</p> <p>PEQUENO AUDITÓRIO</p>	<p>QUI 13 A SÁB 15 24H00</p> <p>JAM SESSIONS C/ MARCUS STRICKLAND QUINTET</p> <p>ASS. CULTURAL CONVÍVIO</p>
<p>SÁB 15 22H00</p> <p>DJANGO BATES AND STORMCHASER</p> <p>SPRING IS HERE (SHALL WE DANCE?)</p> <p>GRANDE AUDITÓRIO</p>	<p>SÁB 15 18H30</p> <p>LANÇAMENTO DO CD GUIMARÃES JAZZ / TOAP COLECTIVO “VOL.2” 2008</p> <p>PEQUENO AUDITÓRIO</p>
<p>QUA 19 22H00</p> <p>MARCUS STRICKLAND QUINTET</p> <p>GRANDE AUDITÓRIO</p>	<p>DOM 16 16H00</p> <p>CONFERÊNCIA COM DJANGO BATES</p> <p>ASS. CULTURAL CONVÍVIO</p>
<p>QUI 20 22H00</p> <p>THE COOKERS LEE MORGAN</p> <p>70th BIRTHDAY CELEBRATION</p> <p>GRANDE AUDITÓRIO</p>	<p>DOM 16 A QUA 19 22H00</p> <p>JAM SESSIONS</p> <p>SÃO MAMEDE CENTRO DE ARTES E ESPECTÁCULOS</p>
<p>SEX 21 22H00</p> <p>KENNY BARRON TRIO</p> <p>GRANDE AUDITÓRIO</p>	<p>QUI 20 A SÁB 22 NOV 24H00</p> <p>JAM SESSIONS C/ MARCUS STRICKLAND QUINTET</p> <p>CENTRO CULTURAL VILA FLOR</p>
<p>SÁB 22 22H00</p> <p>METROPOLE ORCHESTRA</p> <p>CONDUCTED BY VINCE MENDOZA</p> <p>GRANDE AUDITÓRIO</p>	<p>TER 18 21H45</p> <p>FIM DE SEMANA NO ASCENSOR</p> <p>TER 25 21H45</p> <p>ROUND MIDNIGHT</p> <p>PEQUENO AUDITÓRIO</p> <p><small>Organização CCVF e Cineclube de Guimarães</small></p>
<p>SÁB 22 22H00</p> <p>METROPOLE ORCHESTRA</p> <p>CONDUCTED BY VINCE MENDOZA</p> <p>GRANDE AUDITÓRIO</p>	<p>EM DIAS DE ESPECTÁCULO DURANTE O PERÍODO DE APRESENTAÇÃO</p> <p>THE BLUES QUARTET</p> <p>JOÃO PAULO FELICIANO</p> <p>FOYER GRANDE AUDITÓRIO</p>
<p>SÁB 22 22H00</p> <p>METROPOLE ORCHESTRA</p> <p>CONDUCTED BY VINCE MENDOZA</p> <p>GRANDE AUDITÓRIO</p>	<p>QUI 13 A SÁB 15 E QUA 19</p> <p>A SÁB 22 18H30</p> <p>APRESENTAÇÕES NO CAFÉ OSCAR, PAVICO (RUA DE STº ANTÓNIO) E GUIMARÃESHOPPING</p>

INTRODUÇÃO

GUIMARÃES

No começo de cada ano, ao iniciar-se a concepção de um novo programa para o festival, ressurgem as mesmas dúvidas: O que é actualmente o jazz? Haverá um método específico capaz de fixar esta música, a partir de um processo identificador suficientemente seguro e universal? Todas as perguntas perseguem uma resposta definitiva e não se cansam de persistir no tempo, cada vez mais insatisfeitas e exaustas. Por entre toda a complicação causada por este tipo de questões sem qualquer resultado significativo, cada opção ou escolha de músicos ou músicas deve começar por se distanciar dos interesses em jogo; deve evitar a tentação de atrair atenções sobre acontecimentos pouco representativos dos problemas reais da definição do jazz.

Os factos contestam a capacidade de se darem respostas quando as inúmeras perguntas-fantasma aparecem como novos espectros das velhas dúvidas em mudança no tempo. Neste sentido, criam-se assuntos de controvérsia, temas não resolvidos sobre as questões actuais do lugar da improvisação, impedindo a visibilidade da música apresentada no contexto do festival. Quando se anunciam acontecimentos musicais, estes irrompem também de forma mediática, não reproduzindo somente movimentos de selecção e de escolha. As opções daí resultantes transformam-se em momentos utilitários que ampliam imagens de propaganda e marketing, alimentando polémicas apoiadas no gosto alargado das audiências situadas na periferia da programação do festival.

Um programa deve representar um espaço de análise indutor de fruição, absten-do-se de realizar debates exteriores à sua programação. Se assim não for, o festival torna-se um assunto de discussão desviado de todas as intenções iniciais da escolha.

Não é possível transformar uma programação num problema sobre os limites do jazz. Em todos os momentos de selecção, faz-se uma espécie de adesão a uma música reflectida sobre todos os outros géneros. Quando esta decisão é posta em acto retórico, o discurso construído na bolha narrativa da defesa do projecto e da sua afirmação cultural, inclui elementos caracterizadores dessa escolha, tomando distância dos assuntos mais gerais. Viver numa esfera de compromissos e de complexidades, dependente de interesses, afasta o festival das suas grandes finalidades e relaciona-o com formas de actuar duais. Realizando um processo que debilita a programação e tecendo um desvio na defesa de outros interesses, baseados na visão de um mundo bipolar, o festival aparece como meio residual de expressão. Estabelece-se um mecanismo de exclusão, desautorizando as melhores condições comunicacionais para se revelar o programa como momento aberto de assimilação e confronto para todos os apreciadores do jazz; chega-se a uma situação na qual nada de substancial se torna possível detectar dentro do ruído da discussão.

Nas polémicas existem sempre muitas diferenças de opinião sobre os valores estéticos e deixa-se o gosto ficar esbatido e opaco na utilização incisiva de formas de persuadir. Desaparecem os elementos mais característicos de uma clara opção estratégica e perde-se, deste fraco modo, uma possibilidade de leitura geradora de ideias. O programa tem de dar voz à pessoa e não aos interesses da acção individual ou colectiva, definidos por processos de afirmação pessoal ou de grupo, sobre a escolha manifestada.

O gosto e os géneros surgem-nos como argumentos históricos, numa forma enfraquecida de análise cronológica, ampliada em momentos inúteis de discussão. As escolhas perdem protagonismo e as pessoas capazes de pensar são arrastadas para a periferia de um centro legitimamente formado pelo Guimarães Jazz. Deixamos a participação para nos implicarmos num confronto, abandonando as possibilidades de fruição e de gosto. Não temos espaço para sentir, nem prazer para ouvir aquilo que o programa nos propõe. Estamos sempre a tropeçar nas velhas questões dos conflitos geracionais, na tentativa de resumir a história em problemas já solucionados há muito tempo. As questões sobre o novo e o velho, sobre o tradicional e o moderno, são terrenos fugidios à discussão. Actuar de uma forma persuasiva em discursos sobre o problema da definição do jazz e das artes em geral, adquire uma evidente conotação activista e militante, manifestada na incapacidade de perceber a música e a cultura contemporâneas. As palavras abafam o jazz e redimensionam-se em problemas viciosos sobre o passado em que tudo era história e em que os acontecimentos estavam circunscritos a questões de ordem prática, relacionadas com a acção. A música e a arte estão localizadas no domínio do pensamento e os

valores estéticos dizem respeito a formulações realizadas na busca de uma expli-cação sobre o presente referenciado nas nossas formas de agir. O Guimarães Jazz procura soluções de sobrevivência através dos seus programas. Toda a busca de sentido se dissolve no ar e por isso se reexaminam incessantemente todas as formas de ouvir e compreender o jazz actual. As regras e as doutrinas aceites esfumam-se no minuto imediatamente a seguir à sua audição e a música vira-se muitas vezes contra si própria, invertendo valores antigos e declarando novos os resultados de uma operação de mestiçagem e de incorpora-ção cultural, nunca antes admitida. As colagens e as pescasgens de elementos transformam os processos naturais de estruturação musical e dificultam as medidas de normalização, renegando códigos e refazendo regulamentos. Rejeitam-se e recuperam-se permanentemente conjuntos mínimos de regras aplicáveis. A história tem provado que estamos demasiado apegados a velhos códigos mas, simultaneamente, as pessoas estão mais dispostas a assimilar o novo. Os dogmas e as posições-limite couraçadas nos preconceitos de estilo e de uma exterioridade institucionalizada e aceite por maiorias, habituam perigosamente os indivíduos a prescindirem da necessidade de tomar deliberações decisivas. Por isso, não se pode nunca facilitar nem ceder aos processos simplificados de concepção.

O Guimarães Jazz é uma centralidade afirmada, mas não exclusiva, procurando saber localizar-se na proximidade das margens e das periferias. O debate das questões gerais sobre o jazz, em simultâneo com o festival, impede a assimilação de todos os seus actos preparatórios. Pretende-se que a programação não encaixe no regime carcerário - na visão bilateral de uma discussão velha e cada vez menos relevante, entre jazz antigo ou inovador - não dispensando, com isto, o imenso terreno libertado como espaço livre de compromissos. Não há interesse em aderir à superfície dos grupos formados dentro da esfera centralizadora do jazz, composta por vários tipos de actores que se movimentam à sombra desta música. É preferível tomar distâncias relativamente aos colectivos, conjuntos activistas de defensores por um certo tipo de jazz. A discussão gerada pelas questões de classificação do jazz não deve ser introduzida no contexto do festival porque anula os seus espaços de assimilação e não permite agir de forma criativa sobre o imaginário. Precisamos de sentir o outro lado do problema para iniciarmos a recriação permanente de todas as potencialidades silenciosas e, através da sua comparação com outras alternativas, elaborar novos modos de planear, de inventar espaços, de incentivar negações úteis, a partir dos quais se realizem renovadas construções. Este sentir não é um simulacro do que não queremos ou do que não assumimos, mas uma razão de existir suficientemente interessante para ser explorada e potenciada.

A arte está a ser desregulada incessantemente e este estado incerto e aleatório é útil a determinados elementos situados no terreno do jazz. Sentimos que nada pode ser percebido como duradouro. As pessoas vivem momentos sucessivos de experiência como se fossem uma colecção de episódios sem consequência directa nas suas escolhas, facilmente esquecidos. A harmonia não é uma uniformidade e necessita sempre de trabalho - um esforço de interacção sobre diferentes motivos. A variedade da ideia e do gosto, neste contexto, assume-se como possibilidade de se estabelecerem construções pragmáticas, articuladas num leque alargado de formas de ver e de pensar. Assim, a não fixação das escolhas, dos tipos, dos géneros, dos estilos e das definições no programa do Guimarães Jazz, aparece como uma finalidade necessária, uma visão não restritiva, aconselhada por necessidades de abertura e de exploração das diferenças, entre muitos outros projectos possíveis.

Sabe-se como todas as escolhas foram sendo privatizadas e transformadas em atributo de liberdade e como, a partir delas, se fizeram muitas construções de individualidade sem, contudo, existir uma identidade mínima unificadora. Não há nada a dizer sobre as formas inovadoras, nem sobre o que parecem ser as diferentes maneiras de ouvir. A promoção de uma ideia única e centralizadora de um certo tipo de jazz, apoiada em audições mais ou menos originais e em inovações na forma de a abordar, não tem a mais pequena consistência argumentativa e é uma abstracção útil que pretende atingir outras finalidades. Quando se tenta propagandear a existência de um processo de qualificação capaz de avaliar as programações e as escolhas, percebe-se como este modelo de actuação está desfasado do contexto fragmentário e disperso do mundo cultural contemporâneo. O que persiste num conceito de avaliação, determinado por uma classificação de mais para menos, é a necessidade de persuadir, de conceber um poder tendente a recair sobre todas as outras escolhas concebíveis, como acto exterior e manifesto de um excesso de zelo cultural.

01

INTRODUCTION

At the beginning of every year, when programming ideas for the new festival are bouncing around, the same doubts resurface. What is jazz today? Is there a specific way to pinpoint this music by using a sufficiently safe and universal process of identification? All the questions follow on a path to a definitive answer, but they do not tire – they linger in time growing more and more dissatisfied and exhausted. In all the fuss caused when this type of questioning goes on without any significant result, each option or choice of musicians or songs must start out by distancing itself from the other outside interests in play. It should avoid the temptation to attract attention to those events which are not quite representative of the real problems underlying the definition of jazz.

The facts challenge the capacity for providing answers when the innumerable ghost-questions reappear as new specters of old doubts which move about over time. Thus, controversial issues are created: unresolved themes about current questions on the place of improvisation, impeding the visibility of the music presented in the context of the festival. When musical events are announced, they are also born, shaped in and by the media; it is not simply a going through the motions of selecting and choosing. The options that come forward are transformed into useful moments that enlarge the images of publicity and marketing, yet feed certain polemics that find support in the broad-based tastes of audiences on the periphery of festival programming.

A festival program ought to represent an analytical space that encourages the concept of fruition and steers away from holding external debates on the programming. If this can not be achieved, the festival itself becomes the topic of a discussion lost on a detour from all that was intended to emerge when the initial choices were made. It is not possible to transform the programming into a debate-problem about the limits of jazz. When it comes time to make the selection, a sort of adherence to music that is reflected over all other genres takes place. When this decision is transposed into a rhetorical act, the discourse constructed in the narrative bubble in defense of the project and its cultural statement will include elements that characterize the choices being made, adding distance from more general issues. To live within a world of commitments and complicity, dependent on outside interests, pushes the festival away from its grander aims, making it akin to ways of playing out in duals. In carrying out those processes that weaken the programming and in weaving a set of detours in the defense of outside interests which are based on the vision of a bipolar world, the festival comes out looking like a residual means of expression. A mechanism of exclusion is established, stripping away the authority afforded to the best opportunities to communicate, in favor of a program as an open moment of assimilation and confrontation for all who appreciate jazz. We arrive at a situation in which nothing substantial can even be heard or detected in the midst of such a raucous discussion.

A good many differences of opinion regarding aesthetic values exist in such polemics, and yet what is left behind is a desire to just let go of or to become more opaque in the use of any sharper tools of persuasion. The most characteristic aspects of a clear strategic choice disappear, and in this feeble way, the opportunity to generate new ideas is lost. Our program has to give voice to the individual, and not to those outside or collective interests defined by personal or group statements about any one certain choice.

Tastes and genres emerge as historical arguments in a weakened form of chronological analysis, amplified into futile moments of discussion. The choices lose their protagonism, and people capable of thought are pulled away and off into the periphery, leaving behind a legitimate center formed by Guimarães Jazz. We have given up participating in order to get involved in an argument, leaving behind the opportunity for any fruition or enjoyment. We do not have the space to feel, nor the pleasure to hear, that which the festival program presents to us. We are always tripping over the same old questions of generational conflicts in the attempt to summarize history into problems that have already been solved for quite some time now. The questions about what is new and what is old, about the traditional and the modern, are like shifting sands in the discussions. Acting in a persuasive way in any discussion about the problem of how to define jazz, and the arts in general, will denote a clearly activist and militant connotation, manifest in the inability to understand contemporary music and culture. Words suffocate jazz, and they place themselves in a dimension of vicious problems about the past in which everything is history and in which events were limited to questions of a practical nature, related to a field of action. Music and art are part of the field of thought, and aesthetic values deal more with formulations that strive to find explanations about the present, referenced in the way in which we act.

Guimarães Jazz seeks out solutions for survival through its programs. The entire search for meaning dissipates into the air, and thus all the ways to listen to and understand jazz at our disposal today undergo incessant reexamination. The accepted rules and doctrines fall out of focus almost immediately, in the minute after we hear the music, and many times the music turns against itself, inverting older values and declaring the results of *métisse* blending and cultural incorporation, never before acknowledged, as something new. The collage-making and the fishing for elements act to transform the natural processes of musical structuring and make measures of normalization more difficult, repudiating codes and remaking regulations. The smallest sets of applicable rules are being permanently readjusted and salvaged. History has proven that we are quite attached to old codes, yet at the same time people are more predisposed to assimilating what is new. Dogmas and position-limits, shielded in preconceived notions of style and institutionalized exteriority which is accepted by the majority, make people dangerously accustomed to dispensing with the need to deliberate over issues in a decisive manner. Therefore, we should never facilitate or yield to the simplified processes of conception.

Guimarães Jazz is an affirmed centrality, but not exclusive, striving to find a place for itself near the margins and the periphery. The debate over the general questions relating to jazz, which occurs simultaneously with the festival, blocks the assimilation of all its preparatory activities. The intention is for the programming not to get locked into a type of prison – in the bilateral vision of the worn-out and increasingly irrelevant discussion in which camps are drawn between older and more innovative jazz – without dispensing with the enormous open field, now liberated, which is free of commitments. There is no interest in adhering to the surface of those groups formed within the centralizing sphere of jazz, which comprises many figures who move about in the

shadow of this music. It is preferable to keep collectives and activist defenders of certain types of jazz at a bit of a distance. The discussion generated by the questions surrounding how jazz is to be classified should not be introduced in the context of the festival because it cancels out the effect of providing ‘spaces for assimilation’ and does not allow people to act in a creative way with the imagination. We need to feel the other side of the problem in order to begin the permanent re-creation of all the silent potentiality, and through its comparison with other alternatives, we need to expand into new ways of planning and inventing spaces and incentivizing useful negations based on those spaces where renovated constructions can be built. This feeling is not a simulation of what we do not want or of what we do not assume, but rather a sufficiently interesting *raison d’être* which should be explored for its greatest potential.

Art is being incessantly deregulated, and this uncertain and random state is useful for certain elements placed on the jazz landscape. We feel that nothing can be perceived as long-lasting. People live out successive moments of experience as if they were a collection of episodes having no direct consequence on their easily forgettable choices. Harmony is not uniformity, and it always needs work – an interactive effort dealing with different motifs. The variety of ideas and taste, in this context, is assumed as the possibility for pragmatic constructions to be established, articulated along a broad range of ways to see things and contemplate them. Thus by not attaching choices, types, genres, styles and definitions onto the Guimarães Jazz programming, it appears as a necessary final destination, a non-restrictive vision whose counsel comes from the need for opening and exploring differences, among all the options that exist for us to choose from.

It is known how all the choices have been privatized and their aspect of freedom transformed, and how from these choices many constructs of individuality were created, without the existence of the slightest unifying identity. There is nothing to be said about innovative forms, neither about what appears to be different ways to listen. The promotion of a unique and centralizing idea about a certain type of jazz, supported in more or less original performances and innovations in the way to approach it, does not offer the least argumentative consistency and is a useful abstraction that aims to achieve other goals. In publically upholding the existence of a process of qualification able to evaluate programming choices, it becomes understandable how this pattern of acting is out of kilter from the fragmentary and dispersed context of the contemporary cultural world. What persists within the concept of evaluation, determined by a classification that goes from more to less, is the need to persuade and to conceive of a power whose tendency is to fall back on all the other conceivable choices as an external and obvious act of excessive cultural zeal.

A COR OCULTA

Não é o branco o que suprime a escuridão?

Ludwig Wittgenstein

No princípio todos tinham a noção de que a música passava além dos seus próprios limites. Depois ficaram circunspectos, reflectindo sobre muitas das ideias que deram origem às suas fantasias. Foram surpreendidos ao começarem a utilizar coisas tão simples, conseguindo com isso abalar a segurança das velhas construções académicas acerca da arte e da música. Sabia-se como as actividades artísticas glorificavam o sagrado e exprimiam um sentimento abstracto do sublime, fonte intocável de todas as inspirações criativas, mas ninguém era capaz de prever que alguma vez seria possível fazer-se uma síntese tão eficaz sobre um espaço sonoro, partilhado por tantas e tão diferentes culturas. Desconhecia-se até que ponto as inúmeras ameaças sobre as manobras de criação continham o grau de desarranjo suficiente para poderem causar rejeições e confrontos, no seguimento de cada descoberta. Entendeu-se que o verdadeiro progresso na área do saber só se consegue através do acto de pensar e que as convulsões provocadas por muitas das histórias contadas, nunca foram verdadeiramente desejadas, sendo apenas um efeito colateral de uma cultura racista cheia de dúvidas, num estado de avançada decadência.

Tivemos de deixar todas estas preocupações circunstanciais para entendermos os pormenores que influenciaram os momentos presentes do renascimento do Jazz, em cada época. Sabia-se que a instabilidade e a ambivalência dos sucessivos impulsos artísticos estavam localizadas num espaço aberto à nossa frente, como campo excepcional de exploração criativa – terreno pronto a ser desbravado – após séculos de falhanços políticos e de grande azáfama cultural. A cultura sempre teve uma estranha proximidade com os fracassados e muitos artistas usufruíram de uma aura de excluídos, detendo a pouco e pouco, uma importância alternativa nos espaços marginais onde conseguiram construir fortes identidades. As ansiedades provocadas por estes seres socialmente deslocados, ajudaram a perceber o modo de aquisição das certezas existenciais sobre as suas finalidades criativas, transformando-as em formas de questionar todas as novas inquietações. Aprendemos a viver com pouco e a sobreviver entre disfarces, simulações e simulacros. A

the collateral effect of a doubt-laden, racist culture in an advanced state of decay.

We must leave these circumstantial worries behind in order to understand the details that have influenced the moments which were present at jazz’s rebirth in each time period. It was known that instability and ambivalence of successive artistic impulses were located in an open space lying before our very eyes as an exceptional field open to creative exploration – a land waiting to be tamed – after centuries of political failures and great cultural weariness. Culture has always felt a strange closeness with those who fail, and many artists have taken advantage of their aura of the Outcast, gaining ever so gradually a greater importance for those marginal spaces where they manage to construct their strong identities. The anxiety caused by these socially out-of-joint beings helped in the understanding of how existential certainties about crea-

In the beginning, they all had the notion that music could make one surpass one’s own limits. Then, they became circumspect, reflecting on the many ideas that gave origin to their fantasies. They were surprised when they began to use such simple things, managing to shake up the safe positions of the old academic constructions about art and music. What was known was how artistic pursuits glorified the sacred and would express an abstract feeling of the sublime, the untouchable source of all creative inspirations, yet no one was able to predict that it would be possible to synthesize the sound space so effectively, shared by so many varied and different cultures. What was unknown was the extent to which the innumerable threats to the maneuvering of creation could contain a level of unkemptness sufficient enough to cause rejections and confrontations as each new discovery was made. What was understood was that true progress, in the area of knowledge can only be obtained through the act of thinking, and that the convulsions caused by many of these stories, ones which were never truly wished for, are only

tos de afirmação cultural, sentido de forma ainda mais esmagadora depois das abolições da diferenciação legal e da declaração de igualdade. A música expande-se sorrateira entre emoções libertárias, escorregando manhosamente por entre as pessoas, ao som de um desejo libertador. O som começou a penetrar lentamente nos mais pequenos espaços públicos e privados, procurando em simultâneo satisfazer necessidades de revelação limite, capazes de pôr fim ao confronto das mais diversas formas de ambivalência e de impotência, perante um poder dominador. Aparentemente estamos asoberbados de dúvidas numa luta inglória contra o que nos cerca e pressiona, mas surpreendentemente aquilo que surge nas permanentes tentativas de interpretar e de compreender o nosso mundo, são impulsos de convergência e de aglutinação, levando-nos a atingir sínteses musicais poderosas, irradiadoras de novas separações e divisões. Marcel Duchamp espreitou sob o toldo que o próprio tinha construído na sua nova morada e disse:

Os happenings introduziram na arte um elemento que ninguém tinha colocado: o aborrecimento. Na pintura não se pode representar o aborrecimento. Fazer uma coisa para aborrecer as pessoas que estão a ver, nunca tinha pensado nisso! E é uma pena porque é uma bela ideia. No fundo, é a mesma ideia do silêncio de John Cage, em música; ninguém tinha pensado nisso.

Marcel Duchamp, Engenheiro do tempo perdido, Assírio & Alvim, 1990, p.156

Todas estas situações daqui resultantes revelam o aborrecimento das sociedades pós-industriais e remetem-nos para velhas metáforas passadas. Lembramo-nos das que nos falam das águas e da sua obsessão em atingirem o mar para, a partir daí, iniciarem a mecânica do seu próprio renascer. A cor deseja também alcançar a luz, esse elemento imaterial que lhe permite nascer no momento culminante da sua identificação – um equivalente material idêntico ao limiar máximo do conhecimento, no qual os movimentos da perfeição comprometem todos os artistas. Percebe-se como a luz e a perfeição, bem como as águas e o mar, permanecem sobre tudo o que veio do nada, como um conceito mediador e aglutinador de uma manifestação salvadora sobre o Jazz, quando este se mantivera totalmente invisível durante tanto tempo.

Todas as formas do Jazz são instrumentos de representação sociológica, destinados a viverem um espaço temporal, invadido por muitas fontes de experiência. A luz fria, assim como as matérias líquidas que, na sua busca assimiladora integram a massa impessoal e racional de todos os pensamen-

Music spreads surreptitiously among the broadminded emotions, sliding astutely among people, to the sound of an unfettered wish. Sound began to slowly penetrate into the smallest public and private spaces, at the same time endeavoring to satisfy the needs of the boundary-revelation, able to put an end to the confrontation of the most diverse forms of ambivalence and impotence laid out before a dominating power. Apparently, we are overwhelmed with doubts about an inglorious struggle against what surrounds us and what pressures us, but surprisingly, what emerges in the ongoing attempts to interpret and comprehend our world are impulses toward convergence and bonding, something which lifts us to attain powerful musical syntheses, ones which radiate novel separations and divisions.

Marcel Duchamp looked out onto an awning that he had built for his new house and said:

Happenings have introduced an element into art that no one had ever put in before: boredom. In painting, boredom cannot be depicted. Doing something to bore the people who looking at it – I’d never thought of that before! It’s a pity because it’s a lovely idea. In the end, it’s the same idea about silence that John Cage had in his music; no one had ever thought of it before.

Marcel Duchamp, Engineer of Lost Time (from the Portuguese version: Engenheiro do tempo perdido, Assírio & Alvim, 1990, p.156)

All the situations that result from this reveal the boredom of post-industrial societies and send us back to old, by-gone metaphors. We remember those which speak to us of rivers and of their obsession with reaching the

tos, nascem da incapacidade de se estabelecerem correlações sobre muitos acontecimentos artísticos passados e presentes. O trabalho de construir uma ordem sequencial, despessoalizou a idade da música, transformando-a na condição suficiente para se fabricarem explicações cronológicas e racionais. A estruturação de todas as sequências encontradas foi incapaz de fornecer, durante muito tempo, um terreno regular para se fixarem as observações pretendidas. As mudanças qualitativas, os tipos, os géneros, os estilos e as definições aplicadas às formas de representação existentes, são um processo de domesticar o trabalho criativo, atribuindo-lhe lugares e estabelecendo-lhe uma hierarquização. Esta redefinição nada nos diz sobre a procura da universalidade na arte, nem nos capacita a ultrapassar-mos o presente estado de indiferença intemporal. A história não se destina a terminar nem a concluir qualquer projecto de refinamento social e as aparentes melhorias verificadas são alterações grosseiras de circunstâncias entre épocas. Estas modificações não passam de projecções, de formas de enervamento colectivo, de acumulação das ânsias massificadoras, ao tentarem separar o inseparável e ordenar o seu fluxo avassalador. Ninguém está disposto a olhar os acontecimentos sem o brilho das grandes narrativas e consequentes destinos grandiosos. Este facto não traz graves problemas ao funcionamento mecânico da retina, nem aos mecanismos de análise, a partir do olhar. Quando pensamos nas potencialidades do nosso ouvido, podemos redimensionar o Jazz sob o olhar atento da audição e nada nos permite ter a certeza de uma observação segura, no acto repetitivo de reflectir e de pensar. Os problemas por nós enfrentados, quando escutamos uma música, são incapazes de nos fazerem reflectir de forma equilibrada e harmoniosa sobre o novo. Por outro lado, não podemos deixar

de sentir o calor sensorial da cor, outro dos elementos ordenadores que simultaneamente actua como uma parte desorientadora dos sentidos porque, apesar da imensa solidão experimentada quando pensamos, existe uma comodidade vinda do gelo - um espaço pouco agradável onde nos encontramos e isolamos. Através do prazer revelado no rasto de uma modernidade desejada, renegamos um sentimento de desilusão, sobreposto no momento experimentado pela angústia de pensarmos nas inúmeras vítimas da segregação racial e nos inúmeros genocídios dos povos explorados. Sabe-se ago-

sea, for once there they can begin the process of their own rebirth. Color also wants to reach the light, this un-touchable element that enables births in the culminating moment of its identity - an identical material equivalent to the maximum threshold of knowledge whose movements of perfection compromise all artists. It can be understood how the notion of light and perfection, as well as the rivers and the sea, can rest on the idea of something that comes of nothing as an intermediary and bonding concept of a saving expression about jazz, when jazz had been so totally invisible for so long.

All forms of Jazz are instruments of sociological representation destined to live in a temporal space invaded by many sources of experience. The cold light, as well as the liquid materials which, in their assimilating searches, comprise the impersonal and rational mass of all thought, give birth to the inability to establish correlations on the many past and present artistic events. The work of constructing a sequential order depersonalized the age of music, transforming it into a condition where chronological and rational explanations could be fabricated for it. The structuring of all found sequences was, for a long time, unable to provide a level ground where the intended observations could be made. Qualitative changes, types, genres, styles and definitions applied to existing forms of performance are the process to domesticate the creative process, assigning it a place and establishing a hierarchy for it. This redefinition tells us nothing about the search for universality in art, nor does it enable us to surpass the present state of timeless indifference. The goal of history is not to culminate or conclude any undertaking of social refinement, and the apparent improvements which we can see around us are vulgar alterations of circumstances caught between periods of time. These modifications are little more than projections of collective jitters and the

accumulation of mass unease felt when trying to separate the inseparable and when putting the great rushing flow into order. No one is predisposed to looking at the events without the luster of great narratives and the consequent grandiose destinations. This fact does not present serious

problems for the mechanical functioning of the retina,nor does it affect analytical mechanisms that deal with sight. When we think about the potential of our hearing, we can re-dimension Jazz placing it under the keen glance of our hearing, and yet nothing enables us to be totally sure we make the right observation within our repetitive acts of reflecting and thinking. The problems which we face when we listen to a song make us unable to reflect upon what is new in a balanced and harmonious way. On the other hand, we cannot keep from feeling the sensory warmth of color, another of those ordering elements which simultaneously act as a disorienting part of the senses because, despite the immense loneliness experienced when we think, there exists some comfort which comes from the iciness - an unpleasant space where we find ourselves and isolate ourselves. Through the pleasure revealed in a piece of wished-for modernity, we negate a feeling of disappointment which occurs as we experience the anguish to think of all the countless victims of racial segregation and the other countless victims of genocide and exploited peoples. It is known now, after so many nation-saving ideas had been announced based on ideals of never-before-reached progress and after so many years of frustration, that art emerges ever clearer with a fundamental relevance for structuring the collective given the impossibility of finding an exclusive and natural response for the problem of our identity.

ra, depois de terem sido anunciadas tantas ideias salvadoras, assentes num ideal de progresso nunca alcançado e após tantos anos de frustração, que a arte surge cada vez mais nítida, com uma relevância fundamental da estruturação do colectivo, dada a impossibilidade de se arranjar uma resposta exclusiva e natural acerca do problema da nossa identidade. Jack Kerouac passou na ponte de Brooklyn. Andava a passear para arranjar apetite e lembrou:

Don Joseph é um espantoso cornetista que vagueia pela Village de bigodinho e braços pendurados segurando a corneta, que estala quando ele toca suavemente, ou melhor murmura, é a maior e mais suave corneta desde Bix ou mais. - Pára junto da máquina de discos automática do bar e acompanha a música a troco de uma cerveja. - Parece um elegante actor de cinema. - É o grande superglamoroso Bobby Hackett secreto do mundo do jazz.

E aquele tipo Tony Fruscella que se senta de pernas cruzadas no tapete e toca Bach na sua trompeta, de ouvido, e mais tarde à noite lá está ele a soprar com os rapazes numa sessão de jazz moderno. Ou George Jones que toca grande tenor em jardins ao nascer do dia com Charlie Mariano, só por prazer, porque amam jazz, e uma vez no cais ao nascer do dia to-caram uma sessão inteirinha enquanto o tipo batia com um pau na doca a marcar o ritmo.

Jack Kerouac, Viajante Solitário, Minerva, 1975, p.156

Se calhar por causa de todas estas histórias, fomos sentindo a presença invisível de uma espécie de desordem, elemento caótico e aleatório que acompanha o acto criativo. Existe um conceito de liberdade articulado em motivos centrais de auto-experiência, reflectida na capacidade de iniciativa e na expressividade de cada um. Esta força individual move-se juntamente com a vida e faz desviar a nossa atenção para uma espécie de novo paganismo. Buscamos a energia pessoal, um novo momento crucial de existência, passível de ser entendido na música como expressão única e indivisível, desencadeada através de sucessivas batalhas artísticas. A opressão tende sempre a originar uma resposta por oposição. Na arte realiza-se a reparação dos desequilíbrios entre as várias formas de coerção e, a partir da altura em que se de-

Jack Kerouac crossed the Brooklyn Bridge, having a walk to work up his appetite when he recalled:

“Don Joseph is an amazing horn player who wanders about the Village with his moustache, with his arms folded, holding his cor-net which pops when he plays it sweetly, or better, hums. He’s the greatest and smoothest horn player since Bix or more. - He hangs out by the jukebox at the bar and plays along with the music in exchange for beer. - He looks like a dapper film star. - He’s the great, super-glamorous Bobby Hackett secret of the jazz world. And that guy Tony Fruscella sits cross-legged on the rug and plays Bach by ear on his trumpet and later at night he’s blowing it with the boys in some modern jazz session. Or George Jones who plays a great tenor in the backyard at dawn with Charlie Mariano, just for fun, because they love jazz, and once on the docks at dawn they played a whole set while some guy was tapping out the rhythm with a stick.”

Jack Kerouac, On the Road (from the Portuguese version: Viajante Solitário, Ed. Minerva, 1975, p.156)

Perhaps because of all these stories we began to feel the invisible presence of a type of disorder, the chaotic and random element that accompanies the creative act. There exists a concept of freedom articulated in the central pat-terns of self-experience, reflected in one’s capacity for initiative and expressiveness. This individual force moves along with the pace of life and grabs our attention, directing it toward a new paganism of sorts. We search for personal energy, the new crucial moment of existence, able to be heard in music as a single and indivisible expression released through successive artistic battles. Oppression tends to originate in an opposing response. In art, repairing the lack of balance among various forms of coercion is

saproveitam muitas das oportunidades para encontrar uma solução definitiva e feliz, os problemas da contemporaneidade deixam de ter um *happy end*.

Verifica-se também que a situação actual da música após o seu registo e posterior inventariação fonográfica, transformou esta arte numa imensa narrativa. Uma ideia museológica começou imediatamente a tratar da sua própria conservação. Procura-se assim, um final útil e necessário, sobre a hipótese susceptível de proporcionar algumas soluções razoáveis, um *exitl*, para um lugar que continuamos a desconhecer na sua centralidade mais profunda, onde coexistem todas as nossas heranças ancestrais, vindas do buraco aberto pela ignorância humana, dentro do qual ainda nos mante-mos prisioneiros. A liberdade dos artistas vive dos momentos intuitivos de compreensão, onde não é possível encontrar a mais pequena pista ou causa colectiva do que antecede e ultrapassa toda a aprendizagem. Nada nos indica as razões que levaram os artistas a exagerar. Ninguém sabe a identidade das pessoas que provocaram todos os excessos e os transformaram em arte. A passagem descoberta através da arte surge congelada pela tentativa de escapar ao crescente afundamento no pântano primordial da criação. O instinto revelado nos momentos difíceis de concretizar, deixa atrás de si rastos de res-sistência, formas de superação cultural entre a razão e o medo, nesta estranha prisão planetária. Em todos os sistemas, a geometria das ideias rectilíneas e agradáveis, constrói instalações sensoriais comodistas, desautorizando o mais ínfimo movimento oblíquo e contrário, sem causar enormes sensações de dor. Os músicos continuam localizados naquilo a que poderemos chamar o mais perfeito mundo de todos os sentimentos - uma espécie de estado/lugar de execução, onde podem ser desenvolvidas experiências acerca das hipóteses de comunicar, sem possibilidades de responsabilizar uma só pessoa. Neste mundo de indiferença, pode comunicar-se através de uma cor. Erik Satie e Thelonious Monk apareceram juntos, falavam de Picasso sem uma escola cubista, de Beethoven sem o classicismo e de Schönberg sem o dodecafonismo. Satie avançou ligeiramente e proferiu:

done, and once the opportunities to find a definitive and pleasing solution have been wasted, the problems of contemporaneity no longer provide a happy ending.

We can also see that the current situation is that this art, after the music has been performed and the recordings inventoried, has been transformed into an immense narrative. A museological idea has sprung up and has begun to immediately deal with the conservation of music.

Thus, what is being sought after is a useful and necessary end for the precarious opportunity that some reasonable solutions can be found - an exit - from a place whose deepest centrality we are still unaware of, where all our ancestral inheritances coexist, having come out of the open hole of human ignorance

in which we are still prisoners. Artists’ freedom lives in intuitive moments of understanding where it is impossible to find the smallest pathway or collective cause which antecedes and surpasses all learning. There is nothing to show us the reasons which spur artists to exaggerate. No one knows the identity of the persons who have stirred up all these excesses, transforming them into art. The passage discovered through art emerges as something frozen by the attempt to escape from the ever-deepening submersion into the primordial swamplands of creation. When moments are difficult to concretize, the instincts revealed leave traces of resistance behind them, ways to go ‘culturally beyond,’ ones which lie in the place between reasoning and fear, here on this strange planetary prison. In all systems, the geometry of agreeable straight lines builds comfortable sensory frameworks, stripping authority away from the slightest oblique and contrary movement without causing great pangs of pain. Musicians continue to place themselves in what we might call the most perfect world of all feelings - a type of state or place for executing things, one where they can delve into experiencing the chances for communicating without making

just one single person responsible. In this world of indifference, communication is done through a color.

Erik Satie and Thelonius Monk appeared at the same time, spoke about Picasso without the cubist school, Beethoven without classicism and Schönberg without the twelve-tone scale. Satie went on a bit more to say:

“Note that in all my music, it is I who am doing it ... All the flats (especially) all the sostenuti (even the doubles) are done totally (from head to foot, of course!) by me. All this is quite curious and denotes a great strength of character (honest and faithful). I also exalt myself... Yes. ... The musician is perhaps the most modest of the animals, but he is proudest of this fact. It was he who invented the sublime art of mistreating poetry. If someone were to discover something truly novel, everything would begin again.”

Erik Satie (from the Portuguese version: Escritos em forma de grafonola, & etc, 1993, p.103)

Meanwhile, Monk managed to get closer, showing an interest in going away. It seemed as if he were late. What mystery might be occupying their minds? Them, the misunderstood artists, in permanent self-imposed exile, unique figures of their time?!

Over time, we have been learning how to act according to the most elementary rules of clandestine life. In the change from their original conditions of existence, men have altered and transported their medium as they go along. All refugees and expatriated people seem to always be returning to the place of their origins. They go round in a sentimental circle where their ideas will always radiate forth, and parallel to that, there will be increasing numbers of those who depart en masse, as in history, on such grand journeys. Those who have no nationality, no territory, or no country will continue to exist. ... From this strange form of segregation, new displaced populations will emerge, floating collectivities reflected in a type of double. No one is rather surprised by these facts any more, and nothing compares to the situation which, to the amazement of many people, began to take over the world and so-called civilized Europe at the beginning of the 20th

Notai que toda a minha música sou eu que a faço... Todos os bemóis (sobre-tudo), todos os sustenidos (mesmo os duplos) são feitos totalmente (dos, pés à cabeça, pois então!) por mim. Tudo isto é muito curioso e denota uma grande força de carácter (franco e leal). Também me benzo... Sim. (...) O músico é talvez o mais modesto dos animais, mas é o mais orgulhoso disso. Foi ele que inventou a arte sublime de maltratar a poesia. Se alguém descobrisse alguma coisa verdadeiramente nova, recomeçaria tudo.

Erik Satie, Escritos em forma de grafonola, & etc, 1993, p.103

Entretanto Monk aproximou-se, mostrando interesse em ir embora. Parecia que estava atrasado. Que mistério ocuparia agora as suas mentes? Eles, os artistas incompreendidos, em permanente auto-exílio, únicos no seu tempo?! Com o tempo fomos aprendendo a agir segundo as regras mais elementares da vida clandestina. Na alteração das suas condições de existência, os homens mudam e transportam consigo o seu meio. Todos os refugiados e apá-tridas parecem estar sempre a voltar ao lugar das suas origens. Fazem um círculo sentimental donde irradiarão para sempre os seus ideais e, paralela-mente, continuará a aumentar o número dos que partem para as grandes movimentações em massa da história. Continuam a existir os que ficaram sem nacionalidade, sem território, sem país... Desta estranha forma de segregação surgem novas populações desalojadas, colectividades flutuantes reflectidas numa espécie de duplo. Já ninguém se surpreende com estes factos e nada se assemelha à situação que, para admiração de muita gente, começou a invadir o mundo e particularmente a Europa dita civilizada, no começo do século XX. Ninguém diria ser possível que a partir da Primeira Guerra Mundial, e num breve período de tempo, tivessem deixado o seu país de origem um milhão e meio de russos brancos, setecentos mil arménios, quinhentos mil búlgaros, um milhão de gregos e centenas de milhares de alemães, húngaros e romenos, com a consequente introdução, na ordem jurídica, do estatuto de desnaturalização ou desnacionalização, aplicado em massa a todos os cidadãos.

Ao analisarem-se estas formas agressivas de deslocamento, percebe-se como as pessoas precisam de escapar aos seus lugares de origem, apesar de muitos dos que conhecemos não sentirem a mais pequena necessidade de fuga, nem de se aperceberem da brutalidade da sua condição de encerramento social. É necessário atingir momentos de uma evidente aniquilação para se tomarem decisões de partida, geralmente tardias em relação às possibilidades objectivas de êxito. Seria prioritário achar com brevidade um retrato-robô dos prováveis cúmplices de evasão e concluí-lo rapidamente. O Jazz estava aprisionado no interior de um povo que, depois de consideradas as várias hipóteses possí-

century.No one would have thought it possible that beginning with the First World War, and that in a short stretch of time, that 1.5 million Russians, 700,000 Armenians, 500,000 Bulgarians, 1 million Greeks and hundreds of thousands of Germans, Hungarians and Romanians would leave their homelands, with the subsequent introduction, on a judicial basis, of the status of de-naturalization and de-nationalization applied en masse to all citizens.

By analyzing these aggressive forms of displacement, it becomes understandable how people need to escape their homelands although many people we know do not feel the smallest desire to run away nor are they aware of the brutality of their condition of being socially closed off. Moments of clear annihilation must be attained for people to make the decision to leave - generally too late with respect to one’s objective possibilities for success.It might be a priority to quickly come up with a sketch of probable accomplices to help in the escape and get to it right away.Jazz was imprisoned inside a people who, after considering all the likely prospects for saving themselves, and after some hesitation, became aware of the scope of the populations involved. Yet this would not facilitate sociological research. The number of people eligible for this difficult operation of trans-cultural métisse-blending was

veis de auto-salvação e depois de algumas hesitações, se tornou consciente da amplitude das populações envolvidas. Isto não facilitaria as indagações sociológicas. O número de pessoas elegíveis para esta difícil operação de mestiçagem transcultural era infinito. Ficamo-nos pela enumeração sempre limitada de um pequeno conjunto de características. Teria de ser alguém que soubesse utilizar a voz e os sons de modo habilidoso, sabendo fazer deles um disfarce de múltiplas aparências e fisionomias – um cúmplice perfeito nesta vasta operação migratória.

Desde há muitos anos tínhamos descoberto, durante a história do homem, a existência de pessoas com muito boas mãos. Apareceram profundos conhecedores dos riscos de colocar nos instrumentos de cordas, de sopro e percussões a produção de uma estrutura de defesa, capaz de salvaguardar as suas raízes, utilizando cenários enganadores de circunstância, de uma maneira mimética. Eles simulavam muitas personagens cujo meio circundante obrigava a recriar e a imitar. As suas capacidades vocais e sonoras, formadas pelo conjunto de instrumentos inventados por estes homens, iam modelando de um modo ajustado, uma conjugação de artes e de artifícios. Os autores podiam assim confundir, dissimular e desagrarar a estratégia de ter de lutar contra o apagamento das suas origens e de enfrentar a sua segregação, estabelecendo no êxito integrador da música uma saída/solução. Não nos podíamos queixar pelo facto de sermos prisioneiros das convenções colectivas de um exterior ferozmente aglutinador, ou das definições e das ordens socialmente normalizadas por todas as burocracias – uma forma de iludir os métodos de humilhação e de controlo sobre tudo o que pensávamos. Ser um povo no meio de um contexto socialmente poderoso, passava pela capacidade de se saber identificar consigo próprio e de se saber sobreviver culturalmente.

Não podíamos contrariar ou não estar convencidos de que alguma vez deixáramos de ser exclusivamente originais e “o centro do universo”, apesar de não conseguirmos redefinir continuamente a vida de cada uma das pessoas cujo limite de raça/cultura ainda nos fornecia identidade. Desconhecia-se também como articular um processo de separação/aglutinação sem extinguir o grandioso património guardado. Queria restaurar-se uma ideia de mundo musical representado no lado de fora de cada um, sobre o contexto social envolvente, desenvolvendo-se um instinto réptil de defesa das próprias referências. Todos desejam escapar às assimilações forçadas e claramente opressoras, reveladas à sua volta. Charlie Mingus continuava completamente absorvido a tocar piano. Como se pode imaginar esta situação teria baralhado qualquer

infinite. It would have to be someone who would know how to use voice and sound adeptly, knowing how to turn them into a disguise of many shapes and appearances – a perfect accomplice in this vast migratory operation.

It has been quite some time now since we have discovered that during the course of History some people are very good with their hands. People have appeared possessing the profound knowledge of the risks of putting the production of a defense structure into string instruments, wind instruments and percussion, one able to safeguard their roots by using scenarios of circumstance and mimicry that deceive. They simulated many characters whose milieu forced them to recreate and imitate. Their vocal and sound abilities, formed by the set of instruments invented by these men, set about modeling a conjugation of art and artifice in an adjusted way. The creators could thus confuse, dissimulate and lessen the strategy of having to fight against the snuffing out of their origins and face their segregation, establishing in the integrating success of music a type of way out/solution. We could not complain about the fact of our being prisoners of collective conventions from a ferociously binding exterior or of the definitions and socially normalized orders for all bureaucracies – a way of illuding attempts at humiliation and control over everything we were thinking about. To be a people in the middle of a socially powerful context would include the ability to identify one’s own self and to know how to survive culturally.

It is not in us to contradict or to be dissuaded that we ever ceased to be exclusively original and the “center of the universe” –

even though we cannot continually redefine the life of each one of those persons whose race/culture boundaries could still provide us with identity. It was also unknown how to articulate a process of separation/bonding without stamping out our great preserved heritage. Also being re-stored was an idea of a musical world represented externally for each person and taking in the surrounding social context in which a reptilian defense instinct of one’s own references is developed. All people want to escape the forced and clearly oppressive assimilations that are revealed around us.

CharlieMingus continued totally absorbed in his piano playing. As you can imagine, this situation could be bothersome to anyone, but not because we could see him so near to us but because his enormous hands would not stop moving about on the keyboard. He might have guessed what we had pictured in our minds when he said:

“One day I felt happy playing the piano. At once I took up a cheerful melody ... moments later I came across some dissonance which made it sadder. I realized then that the piece should have two parts. The story would be one of a clown who tries to please his audience – just as we jazz musicians do – but no one likes it. (...) I don’t like it that they call my music jazz, I don’t like that word. Do you know what it means in New Orleans “to jass a lady”? It means to screw, to screw and nothing more. When I screwed, above all I’m making love.”

Cuadernos de Jazz, Charles Mingus, n.º 39, 1997, p.37-38

um, não pelo facto de o vermos ali tão perto, mas por não deixar de mexer as suas enormes mãos sobre o teclado. Terá adivinhado o que tínhamos pensado quando contou:

“Un día me encontraba feliz tocando el piano. De pronto di con una melodía alegre...instantes después encontré una disonancia que la hizo triste. Me di cuenta entonces que la pieza debía de constar de dos partes. La historia sería la de un payaso que intenta gustar a su público – tal y como hacemos los músicos de jazz – pero al que nadie quiere. (...) no me gusta que llamen jazz a mi música, no mi gusta esta palabra. Sabe qué quiere decir en Nueva Orleans «to jass to lady»? pues simplemente joder, joder sin más. Yo cuando jodo, más que eso hago el amor.”

Cuadernos de Jazz, Charles Mingus, n.º 39, 1997, pp. 37-38

O espaço onde os músicos viviam era uma espécie de território emparedado, cheio de obstáculos construídos por indivíduos incapacitados de comunicar. Abandonados pelas suas línguas originais, tiveram de reinventar outras formas de expressão como manual de sobrevivência. O não-lugar das suas frustrações dera origem a uma integração igualitária. Os artistas eram segregados no disfarce de uma assimilação paternal e compulsiva. A raça tornou-se o centro de separação, algo social e pesadamente denso. Não havia nada mais cruel do que sujeitar uma população a um estigma baseado na vulgaridade das suas aparências, no interior de uma sociedade com uma lotação máxima de máscaras por cidadão. O sistema fazia a apologia de uma apatia racial preguiçosa, perante a ideia de liberdade, destinada a um povo outrora escravo. A libertação destes profundos sinais racistas e sociais levam a esse momento libertador, tantas vezes anunciado e outras tantas adiado. Daqui aparece o desejo permanente de mudança, conotado com tudo o que sucede no Jazz – viver uma música revelada como recente evolução do seu calendário, fazendo do imprevisto um ponto libertário de escape.

“Há meio século que se fala de revolução da ciência e da técnica; outros grupos têm falado, com a mesma insistência, da revolução do proletariado internacional. Estas duas revoluções representam para os ideólogos e seus crentes as duas faces contraditórias, mas complementares, da mesma divindade: o Progresso. Deste ponto de vista, os regressos ao passado e as ressurreições históricas são impensáveis ou reprováveis. (...) Se houver uma palavra que defina estes anos, não é «revolução», mas «revolta». Todavia, trata-se de «revolta» não apenas no sentido de perturbação ou mudança violenta de uma condição para outra, mas igualmente no de um regresso às origens – revolta como ressurreição”.

Octavio Paz, Uma Terra, quatro ou cinco mundos, Presença, 1989, p. 80

The space where musicians lived was a type of walled-in territory full of obstacles built by individuals unable to communicate. Abandoned by their original languages, they had to reinvent other forms of expression to be their survival guide. The non-place of their frustrations had give rise to an equalizing integration. Artists were segregated into disguises of a paternal and compulsive assimilation. Race became the center of separation, something social, weighty and dense. There was nothing crueller than to subject a population to a stigma based on the vulgarity of appearances, and this within a society already having reached its maximum limit of masks per citizen. The system made its defense of sluggish racial apathy vis-à-vis the idea of freedom, with the target being a people who had formerly been slaves. The releasing of these profound racist and social symbols results in this liberating moment, one so often heralded and so often postponed. This is where the permanent desire for change appears, associated with everything that occurs in Jazz – to live music revealed as a recent evolution on the calendar, transforming the unexpected into an unshackling opportunity for escape.

Precisamos ainda de saber como utilizar, sem perder o primevo sentido dos valores, descobertos através do tempo e no meio das nossas dramáticas experiências colectivas, expressas em inúmeras metáforas de sublimação nos actos empreendidos durante todos estes séculos. A arte é uma manifestação realizada através da forma positiva de ultrapassar e superar a miséria e a incapacidade. Muitos utilizaram erradamente as leis da providência, cujos princípios de justiça e de igualdade se resumem a medidas de orientação pragmática. Verificou-se mais tarde que, na sua prática, existia uma perda grave de referências, escondida nas formas utilitárias da acção. Ainda hoje estas formas de ser influenciam negativamente as sociedades contemporâneas.

Continuam a existir pessoas com vontade de acreditar no excesso das suas manifestações criativas, como uma forma de ultrapassar o limite das inúmeras delimitações sociais, políticas e económicas. Iludir um estado de perseguição através de formas musicais ou artísticas inventadas, é uma fuga conversora de superação, um escape apoiado no instinto de sobrevivência. Se de facto queremos agir, libertando-nos assim das energias circunscritas pelas dificuldades e pelas barreiras das sucessivas causas de uma sina feita destino, do qual os que se afastaram não sobreviveram, o melhor é não pensar. Os elementos informadores do Jazz são simples linhas de movimento, permanentemente redesenhadas como actos naturalmente repetidos e involuntários de uma sobrevivência inconsciente – um estado próprio de uma vida periférica, condensada na esperança imaginosa de ultrapassar os limites, porque através dela podem construir-se todos os horizontes impossíveis. O olhar, como elemento fundamental de redefinição do visível, atinge

There are still people who wish to believe in the abundance of their creative manifestations as a way of prevailing over countless social, political and economic limitations. To mock the state of pursuing musical or artistically invented forms leads to an escape which then converts itself into an act of surpassing, supported by the survival instinct. If we indeed want to act and release our energies – those pent-up by hardships and the barriers of successive causes of tough luck called fate, from which those who strayed did not survive – it is better not to think. The informing elements of Jazz are simple lines of movement, permanently redrawn as naturally recurring and involuntary actions of unwitting survival – peripheral life in a state of its own, condensed into the image-laden hope of being able to surmount limitations because it is in this hope that all impossible horizons are built. The perspective, as a fundamental element for redefining the visible, reaches its lesser limit of enclosure when the place for any journey or escape comes to signify salvation and hope. With Jazz we feel an obligation to belong to the world, to a place that is being remade around us, without wasting our purpose in our own personal search. We thus begin to understand, in the scope of all the musical types possible, the broad variety in what is attempted, with these creators being able to seize the opportunity to banish paralyzing darkness from their creative traits. In art we douse the destructive sadness which emanates over the pagan space. What is released is a strange energy within the absolute relationship toward nature and instincts which thus contradicts the clever will of social constructs, themselves frozen in collectively integrating lethargy and inhuman and powerfully racist bureaucracy.

“For more than half a century there has been talk about the revolution in science and technology; other groups have spoken with the same insistence of the international proletarian revolution. For ideologues and believers, these two revolutions represent two contradictory but complementary sides of the same divinity: Progress. From this point of view, returns to the past and historical resurrections are unthinkable and reproachable. (...) If there is a word that defines these years, it is not «revolution» but «revolt». However, it is a question of «revolt» not only in the sense of a disturbance or violent change as one situation becomes another but also in a return to origins – a revolt as a resurrection.”

Octavio Paz, One Earth, Four or Five Worlds (from the Portuguese version: Uma Terra, quatro ou cinco mundos, Ed. Presença, 1989, p. 80)

We still need to know how to be utilizers, without losing the primeval sense of values discovered over time and in the medium of our dramatic collective experiences, expressed in innumerable metaphors of sublimation within the actions we have carried out over centuries. Art is a manifestation achieved through positive ways of surpassing and overcoming misery and incapacity. Many have erroneously used the laws of providence, whose principles of justice and equality boil down to measures of a pragmatic kind. Later it was discovered that in such a practice a serious loss of references would occur, hidden in utilitarian forms of action. Even today, these ways of behaving continue to negatively influence contemporary societies.

O caminhar não pode adormecer a força da imaginação. O percurso do pensamento é um estado de alerta, capaz de endereçar as obras de arte na direcção dos sonhos e vice-versa. Pensar numa cor pode ser uma solução abstracta, capaz de alterar a opacidade e a escuridão, descobrindo um rumo. Todos os reflexos sonoros abertos, associados a um estado criador permanente, agem de forma indirecta sobre todas as formas de música e podem ajudar a sair da enorme cegueira circundante. O espaço sensorial abrangente, iluminado por um estado musical impossível de compreender em separado, representando uma unidade universal, é detectado no Jazz. A beleza assume, por vezes, estranhas metamorfoses interpretativas, alterando coisas obscuras das quais retiramos leituras, audições e olhares. A palavra “luzazul” é entendida de várias maneiras, no modo como fomos obrigados a admitir uma cor ou como poderia ser apenas encontrado um salvo-conduto, um idioma-passe capaz de abrir a porta para um território de descoberta no contrário de um segredo. O que está escondido espera ser visível. Ler de trás para a frente poderá corresponder a uma descoberta de uma passagem para a nossa saída interior. A luz aparece sobre aquilo que nos estava a enredar na mais completa escuridão.

Curiosamente, iniciamos a partir da cor do Jazz uma pesquisa sobre qual seria a melhor forma de direccionar o nosso olhar. A observação recai sobre um acto de audição no momento de fazer música, actividade através da qual se faz luz. Quando compreendemos o contrário na nossa vida, a zona iluminada arrasta-se, invisível pela força da cor que nos cega. Um caminho pode ser um trilho sonoro orientado em nós, sem exprimir muitas considerações ou opiniões acerca dos nossos conhecimentos. Uma sensação de temor inter-

rompe as vias interiores de descoberta e impede a transgressão das regras e das vontades sociais. Os dependentes deste processo aglutinador de tensões exteriores são apenas peças de uma máquina incompleta e colectiva que não produz nada de substancial, deixando apenas sair de si um refugio sentimental pouco tolerante.

Não é por acaso que se lembra o livro “A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer” de Stig Dagerman e se pensa como Bird ainda continua tão fora da realidade, levando-nos a duvidar da sua efectiva presença. Companheiro a tempo inteiro da periferia como símbolo de marginalidade, cidadão

detected in Jazz. Beauty takes on, at times, strange interpretative metamorphoses, altering dark things which we have taken out from our reading, listening and viewing. The word “blueight” can be understood differently: in that we are forced to see a color or in that we might see here a type of free-transit, a language-passkey able to open the door to a world of discovery instead of a secret. Reading from back to front can correspond to the discovery of a passage to our interior way out. Light shines on what was pulling us into the nets of gloomiest darkness.

Curiously, a search for the best way to direct our perspective begins with the color of Jazz. Observation falls back on the act of listening at the time music is performed, an activity through which light is made. When we understand the contrary in our lives, the illuminated area gets dragged along, invisible due to the strength of the color which blinds us. Our course may be a sound path inside us which does not express many considerations or opinions about our knowledge. A zealous sensation of devotion interrupts the internal pathways of discovery and hampers the impulse to offend social rules and desires. Those dependent on this bonding process of external tensions are only cogs in the incomplete and collective machinery that produces nothing substantial and that only offers a hardly tolerant sentimental refuge.

It is not by chance that we remember the book “Our Need of Consolation is Boundless” and if we think like Bird, we still continue outside reality causing us to doubt its actual presence. Full-time companion on the periphery as a symbol of marginality, citizen in the alchemy, drugs and underworld of hallucinogens, Bird’s adventure seems rather strange. Bird might well have said at that moment exactly what Lady Day (Billie Holiday) said on the subject:

Billie Holiday, cantora de jazz, em 1945.

Billie Holiday, cantora de jazz, em 1945.

Billie Holiday, cantora de jazz, em 1945.

Billie Holiday, cantora de jazz, em 1945.

Billie Holiday, cantora de jazz, em 1945.

da alquimia, das drogas e do sub-mundo dos alucinados, a sua aventura parece demasiado estranha. Provavelmente naquele momento teria dito o mesmo que Lady Day (Billie) conta a propósito:

...nos tempos do Log Cabin as raparigas tentavam fazer troça de mim e chamavam-me Lady porque achavam que eu era pedante por não querer ir à mesa dos clientes levantar o dinheiro. Mas o nome de Lady ficou mesmo depois de todos terem esquecido de como tinha surgido. O Lester pegou nele e juntou-lhe o Day de Holiday e chamavam-me Lady Day (...)

William Dufty, Lady sings the Blues, Biografia de Billie Holiday, Regra do Jogo, 1982, p.63:

William Dufty, Lady sings the Blues, Biografia de Billie Holiday, Regra do Jogo, 1982, p.63:

Os músicos negros americanos têm que lhes tirar o chapéu. O Charlie Parker e as pessoas como ele e como eu nascemos com aquilo. E temos de nos exteriorizar de qualquer maneira. Aqueles tipos não tinham aquilo dentro deles. Tiveram que trabalhar e estudar mais para conseguir chegar àquele ponto.

William Dufty, Lady sings the Blues, Biografia de Billie Holiday, Regra do Jogo, 1982, p.241

Como localizar pessoas capazes de colocarem uma cor libertadora na música? Como desenvolver resistências na maneira de ser dos que não se deixaram anular pelas pressões à sua volta ou pelos discursos ameaçadores dos poderosos? Quem não quer afastar-se dos preconceitos já socialmente contratados, da segurança colectiva aniquiladora, do centro sagrado da história e da sabedoria guardada pelas academias e pelas velhas instituições do saber, nunca poderá enfrentar o terreno de uma marginalidade surgida como local de solidão, espaço de exclusão e isolamento, no qual não existe um território de confiança, com lugares artificialmente iluminados e espaços sordidamente vigiados. O Jazz não se encontra protegido pela pseudo-paternidade da lei dita igual para todos. Esta promove uma adesão fácil à enorme proliferação de actos protectores, com medos e transgressões cercados por muros e fronteiras a pairarem num limbo existencial onde não existe segurança. Os condomínios aparecem na sociedade urbana contemporânea como exemplo revivalista do campo de concentração totalitário, agora mais aberto e pós-moderno. A moda da segurança, como todas as modas em final de um tempo socialmente insólúvel, assemelha-se aos hábitos sem dono nas épocas de decadência, transformando as organizações de luxo, sob o brilho aparatoso dos edifícios construídos, numa reclusão residencial e doméstica. Preso numa amável distância

Billie Holiday, cantora de jazz, em 1945.

“... during the time at Log Cabin the girls tried to make fun of me and called me ‘lady’ because they thought I was uppity for not wanting to go to the tables to pick up tips and money. But the name Lady stuck even after all of them had forgotten how it came up. Lester took it and added ‘Day’ from the name Holiday and that’s how I got to e called “Lady Day” (...)

William Duffy, Lady Sings the Blues, biography of Billie Holiday, (from the Portuguese version: Ed. Regra do Jogo, 1982, p. 63)

“Black musicians have to take their hat off to her. Charlie Parker and people like him and me were born with that. And we have to externalize it in some way. Those guys didn’t have it in them. They had to work and to study more just to get to that point.”

William Duffy, Lady Sings the Blues, biography of Billie Holiday, (from the Portuguese version: Ed. Regra do Jogo, 1982, p. 241)

How do you locate people capable of placing a liberating color onto music? How do you develop resistance in the personality of those who never let themselves be denied by the pressures surrounding them or by the threatening speech of the powerful? Those who do not wish to be pushed away from socially agreed upon preconceived notions, from annihilating collective security, from the sacred center of history and from the knowledge guarded by the academies and venerable institutions of learning will never be able to come face-to-face with marginality as a solitary place, or a space of exclusion and isolation where a terrain of confidence exists offering artificially lit spots and sordidly supervised areas. Jazz is not protected by the pseudo-paternity of a so-called ‘equal for everyone’ law which promotes easy access to the enormous prolif-

Billie Holiday, cantora de jazz, em 1945.

Billie Holiday, cantora de jazz, em 1945.

Billie Holiday, cantora de jazz, em 1945.

Billie Holiday, cantora de jazz, em 1945.

entre todas as ambivalências, longe da contaminação e das más companhias, o Jazz foi uma superfície flutuante que nos avisou e avisa sobre o saber sentir por perto o cheiro de todas as mortes impuras e mal enterradas. Procurou lutar,

na ingrata missão de descobrir uma cor musical libertadora das obrigações e dos deveres, contra um centralismo paternalista e tutelar, conformado e uniforme aos muitos comportamentos correctos.

Explicar o que se passou e tentar narrar as várias histórias nos inúmeros acontecimentos relatados, equivale a encontrar uma história possível por entre muitas outras sem importância que podiam ter-se passado em qualquer lugar das nossas vidas. Muitos outros casos, no nosso pequeno mundo global, tornaram comum e vulgar esta vontade estranha de narrar, de adquirir uma ideia generalizada de incapacidade de fuga, sobre qualquer coisa acontecida em toda a parte.

No princípio perderam-se dos seus lugares de origem. Não é que os possamos considerar definitivamente estranhos, mas a tribo donde vieram, essa espécie de arquipélago social, foi sendo transformado com o tempo em jangada flutuante. Arrastado por fortes correntes e ventos de feição, afastou-se irremediavelmente dos seus pontos de partida com temíveis consequências psicológicas e culturais. Aparece aqui, pela primeira vez, a miraculosa e salvadora empatia que torna os membros da mesma horda invariavelmente transparentes uns para os outros. Mais adiante este fenómeno vai alargando-se e crescem partes mais ou menos iguais ao tamanho daquela pequena ilha, agora muito mais intensas e humanamente luxuriantes, repletas de pequenos e tímidos sons, barulhos e ruídos que se vão tornando, com o passar dos dias, cada vez mais familiares. Como uma “soundscape”, referida pelo compositor canadiano Murray Schafer, a característica de um grupo - uma paisagem sonora, ou sonosfera - atraí os seus membros para o interior de uma esfera psico-acústica. Os indivíduos começam a existir num contínuo de espírito e de som, uma espécie de colo-fantasma, em parte imaginário, em parte real, manifestado como entidade protectora. Um dia, surge a primeira construção de sons tão suavemente organizada entre os acusticamente perfeitos e imperfeitos, agora transformados num espantoso mecanismo de comunicação nunca até então conhecido. Rapidamente se torna cada vez mais universal, porque já não depende de coisas tão triviais como o lugar e data de nascimento. Pelas suas próprias características, não é possível em sentido inverso atribuir-lhe uma origem. Sabe-se apenas que tinha sido dado ao mundo o jazz, mas poderia ser também uma outra música qualquer. Uma música, como tantas outras, guarda dentro de si imensos segredos impossíveis de serem escutados. Ainda hoje persiste a sua parte mais audível, levando consigo discípulos e seguidores. Revela-se para todos os conhecedores numa força poderosa de atracção, tornando-se soberana, inesgotável e inevitavelmente eterna. Mistura-se intempestiva e descaradamente promíscua com todas as músicas de ocasião. O seu ímpeto é o nosso ímpeto e na contracorrente da vida é bom deixarmo-nos arrastar por ele.

eration of protective actions, with fears and transgressions surrounded by walls and borders that linger in an existential limbo where safety does not exist. Condominiums appear in contemporary urban society as a revivalist example of a totalitarian concentration camp, now more open and post-modern. The fashion for safety, as with all fashions at the end of socially insoluble times, resembles the tastes and habits of untended and unfettered times of social decadence, transformed into luxurious groupings under the pompous glow of those buildings put up as a residential and domestic prison. Prisoner at a pleasant distance from all other notions of ambivalence, and far from contamination and other wicked company, Jazz has been a floating surface which has cautioned and continues to caution us about how to detect the smell of all impure deaths and poorly buried bodies. It has sought to struggle against the thankless job whose mission it is to discover a musical color that can liberate from obligation and duty and fight paternalistic and tutelary centralism which conforms and is consistent with correct behavior.

To explain what has happened and to try to narrate the various stories of numerous events (already told) is the equivalent of finding a likely story among so many other insignificant ones that may have occurred at any time-spot in our lives. Many other cases in our little global world have made the strange desire to narrate and to take on the general idea of how powerless we are to flee from anything anywhere quite commonplace and ordinary.

Miles Davis, músico de jazz, em 1955.

Miles Davis, músico de jazz, em 1955.

Miles Davis, músico de jazz, em 1955.

Miles Davis, músico de jazz, em 1955.

Miles, continua a existir muita gente demasiado atarefada para reparar nos seus génios.”

Ele tinha acabado de sair da obscuridade formada pelo centro-plataforma contida nestas palavras e, quando terminou esta história sem qualquer importância, estava uma luz suficiente para entender as cores que rodeavam a sua música.

Pela obrigação de viajar sem deixar rastros, tivemos de refazer a descrição dos acontecimentos. Estava construída uma espécie de Torre de Babel musical - o Jazz.

Alguém gritou de uma das suas inúmeras janelas:

- A história do Jazz não remonta às suas origens e acaba sempre por tratar apenas das manifestações mais interesseiras, as que servem a finalidade da própria narrativa. Os acontecimentos existem e têm também atrás de si um considerável passado do qual nada se sabe, nem ninguém quer saber.

Ficou-se com uma estranha sensação de desconfiança sobre o que havia sido dito e se pudessemos voltar atrás... Os que, durante tanto tempo, foram capazes de preparar uma grandiosa saída da enorme escuridão inicial, pondo em causa a sobrevivência da sua imaginação, acabaram por ser ultrajados. Os indivíduos cuja descoberta o Jazz tinha acabado de criar, tornaram-se os seus maiores inimigos. Hoje os artistas vivem mais instalados na resacca do seu trabalho do que os outros músicos que fizeram o trabalho por eles em momentos sublimes de criação, arriscando e morrendo pelas suas ideias. Ainda não se conheciam o suficiente para se perceber como estas afirmações iam ser repetidamente preferidas no decorrer dos tempos. O certo é que a partir de então, iam iniciar-se confrontos de todos os géneros, com causas e razões perfeitamente caóticas, ridículas e estúpidas, desencadeando-se pretensas polémicas e muitas necessidades de alimentar a afirmação egoísta e egocêntrica de uns tantos indivíduos desejosos de adquirir posição. Inicia-se um novo ciclo. Aquilo que há pouco tempo parecia uma enorme totalidade pacificada e salvadora, rapidamente adquire múltiplas expressões, variedades, géneros e subgéneros. O mais curioso é o facto de todas estas coisas, em vez de serem a causa de união entre quem empreendeu a fuga e de todos os outros que se lhes foram juntando, começou a ser uma estranha fonte de conflitos, divisões e até de um estranho radicalismo. A imagem destes confrontos passou a ser tão intensa que já nem sequer nos lembramos da forma como conseguimos fugir daquele centro perigosamente abstracto, pequeno e ameaçador. A fragilidade do tempo era incapaz de conter tanta gente sem causar graves prejuízos.

Estávamos naquele pequeno grupo de gente insatisfeita com o tédio, com o aborrecimento, com a monotonia e com a mediania da arte e das suas relações de interesses e resolvemos empreender uma rota imaginária sem vontade de retorno. O tédio afasta o sofisticado e incrementa o excesso das experiências.

Já vimos tudo, já fizemos tudo e isto converte o aborrecimento na moda de uma pose vanguardista. Imaginámos, durante bastante tempo, a periferia como uma espécie de terra prometida, um lugar onde es- taríamos a salvo do terrível mecanismo nivelador dos conceitos, tendo na média de todas as práticas e

as a protecting entity. One day there emerges the first construction of sounds so smoothly organized among the acoustically perfect and imperfect, now transformed into an amazing mechanism of communication hitherto unknown. It quickly becomes increasingly universal since it no longer depends on things as trivial as date and place of birth. Given its own features, it would be impossible to determine its origin if it were seen back to front. What is known is that Jazz had been given to the world, but it could have well been another type of music. An individual song, just as any other one, keeps for itself immense secrets impossible to be heard. Even today, its most audible part persists, bringing disciples and followers along with it. It reveals itself to all enthusiasts with a powerful force of attraction, becoming sovereign, endless and inevitably eternal. It intermingles, boldly and inopportunely promiscuous, with all other music it comes across. Its impetus is our impetus, and in the counter-current of life it is good that we let ourselves be carried off. Coltrane hurried by and confessed:

Miles Davis, músico de jazz, em 1955.

Miles Davis, músico de jazz, em 1955.

Miles Davis, músico de jazz, em 1955.

Miles Davis, músico de jazz, em 1955.

de todas as coisas, uma espécie de deusa pagã que ia exigindo, para se manter viva, as mais dolorosas amputações sacrificiais.

Neste momento parecia ouvir-se distintamente Ornette Coleman a acompanhar Burroughs nas anotações e apontamentos da sua fase pesadamente delirante de “The Naked Lunch”. Que semelhança fantástica entre as palavras e o saxofone alto!

Flash... Rápido e branco... gritos de insectos...

Acordei com um gosto a metal na boca.

Acordei dos mortos com o cheiro incolor da morte.

Parido por um macaco cinzento.

Dores agudas da amputação...

– Os rapazes dos táxis estão à espera de...

– disse Eduardo e morreu com excesso de dose em Madrid.

A carne tumescente estremece em convulsões rosa... orgasmos...

movimento para acender um cigarro...

Estava de pé com um chapéu de palha estilo 1920 que alguém lhe oferecera... palavras sussurradas de mendigo caíam como aves mortas na rua escura...

Mais não... mais não... No mas...

Um mar de martelos hidráulicos recortados no alvorecer de um púrpura acastanhado com o cheiro dos esgotos... rostos de operários jovens vibrando distorcidos e envoltos pela luz das lanternas de carboneto... tubos quebrados...

– Estão a reconstruir a cidade. Lee fez um aceno de cabeça com uma expressão ausente... Sim... sempre...

Se soubesse o verdadeiro caminho, indicar-lho-ia com muito gosto...

Não é bom... No bueno...

Volte sexta-feira.

William Burroughs, Refeição Nua, Livros do Brasil, 1959, p.241

William Burroughs, Refeição Nua, Livros do Brasil, 1959, p.241

William Burroughs, Refeição Nua, Livros do Brasil, 1959, p.241

William Burroughs, Refeição Nua, Livros do Brasil, 1959, p.241

O Jazz é produzido por visões que transcendem a linguagem. Quem duvidar da imaginação como factor passível de moldar a realidade, deve olhar para o acontecimento como se fosse a actualização do seu destino. A alma contém em si o que lhe vai acontecer. As visões pertencentes à experiência do onírico - algo exterior e impossível de descrever pela linguagem - remetem-nos para o ostracismo e para o exílio, meio caminho para a elaboração de uma identidade. Na arte os criadores alcançam uma estranha forma de perfeição depois da sua morte. O jazz irrompe de um inconsciente com uma grande intensida-

became their greatest enemy. Today, artists live more ensconced in the drunkenness of their work than other musicians who did the work themselves in sublime moments of creation, taking risks and dying for their ideas. They did not know each other well enough to understand how these affirmations would repeat themselves over time. What is certain is that beginning at that time, confrontations of all types were to start up, with perfectly chaotic, ridiculous and stupid causes and reasons, unleashing polemic pretenses and a marked need to feed the selfish and self-serving affirmations of certain individuals wishing to acquire a position. A new cycle began. That which a short time previously had seemed a great, peaceful and saving totality quickly took on multiple expressions, varieties, genres and subgenres. The most curious thing is the fact that all these things, instead of being the grounds for unifying those who ran away and those who came together, began to be a strange source of conflict and divisions and even an odd radicalism. The image of these confrontations was so intense that we no longer even remember how we were able to escape from that dangerously abstract, small and threatening center.

The fragility of time was unable to contain so many people without casing serious damage. We were in that small group of people dissatisfied with tedium and boredom, with the monotony and the mediocrity

O músico Ornette Coleman, em 1960.

O músico Miles Davis, em 1969.

O músico John Coltrane, em 1961.

de, sendo a consciência incapaz de lhe dar a melhor forma artística. Por isso, a música está em nós num limbo impessoal da nossa existência e não numa superfície sonora racionalmente assumida. A força do Jazz advém da turbulenta reconstrução de sons que se elevam e ondulam, oriundos das profundezas alheias a toda e qualquer definição verbal. À medida que a música progride, testemunhamos acumulações de energia, gigantescas ondas de paixão, acréscimos permanentes de intensidade e de andamento. Os músicos criam um vocabulário e uma sintaxe conforme falam; constroem uma super língua musical, considerada por alguns bizarra e exótica, e é graças à sua flexibilidade e capacidade de adaptação que esta se resolve e contorce, escapando-nos constantemente. Ainda hoje o Jazz é intraduzível na mistura de uma forma suave e abrupta sobre todo o tipo de elementos linguísticos musicais. As formas oriundas das mais diversas raízes africanas e muitas outras de proveniência europeia, juntamente com um sem número de importações orientais e urbanas, baralham de maneira repentina todas as nossas anteriores aquisições compreensivas. Contudo, há nisto uma simetria simultaneamente activa, exposta sob um modelo clássico como se fosse uma medida matemática. No Jazz a vida é tensão, não havendo nenhum repouso possível entre os vários elementos actuantes, como se existisse um poder xamânico tornado real sobre as ideias, numa dolorosa materialização da vida em supremo ritual. No momento presente, não é possível acreditar em visões utópicas como as-

of art and its relationships to outside interests, and we resolved to undertake an imaginary journey without any desire to return. Tedium spurns the sophisticated person and increases the excess of experience. Everything has already been seen and done, and this translates into boredom in an avant-garde pose. For a long time we imagined the periphery as a type of Promised Land, a place where we would be safe from the terrible mechanism that levels off concepts, keeping in the midst of all practices and all things a type of pagan goddess that would require the most painful sacrificial amputations as tribute to stay alive.

At this moment we seem to hear the distinctive voice of Ornette Coleman accompanying Burroughs during the note-taking period from his heavily delirious phase of “The Naked Lunch”. What a fantastic similarity between the words and the alto saxophone!

...” Flash...Fast and white ... insects screeching... I woke up with a metal taste in my mouth. I awoke from the dead with the odorless scent of death. A grey monkey gave birth to me. The sharp pains from amputation... - the taxi boys are waiting for ... - the words Eduardo said as he died of an overdose in Madrid. The swollen flesh trembles in pink convulsions... orgasms... movement to light a cigarette... He was standing wearing a 1920s-style straw hat that someone had given him... whispered beggar words fell like dead birds in a dark street... No more... no more... No mas... A sea of hydraulic hammers at a brownish-purple daybreak with a smell of the gutter... the faces of young laborers twisted yet covered in lantern light... broken bulbs... - They are building the city. Lee nodded with an absent expression... - Sure... anytime... If Lee knew the right way to go, he would certainly be glad to tell him... - It's no good... No bueno... ... Come back Friday.

William Burroughs, Naked Lunch (from the Portuguese version: Refeição Nua, Livros do Brasil, 1999, p. 241)

Jazzis produced by visions that transcend language. Anyone who questions imagination as a factor able to mold reality should look at the event as if it were the realization of fate. Inside the soul is contained what will happen to it. Visions belonging to the sound experience - something external and impossible to describe with language - takes us to the notion of ostracism and exile, half-way to the elaboration

O músico Miles Davis, em 1969.

O músico John Coltrane, em 1961.

sociadas a estados de indução visionária, localizadas nos vários sentimentos idílicos, em inúmeras mitologias românticas. Não se pode admitir a existência de um músico genial totalmente desconhecido, ou de um talento incorruptível abandonado e ignorado. Estes quadros existenciais não são susceptíveis de existir num mundo cuja acumulada capacidade de comunicação torna tudo inexistente. Os acontecimentos podem ser instantaneamente transmitidos para todas as partes e as pessoas possuem ferramentas poderosas de comunicação para se fazerem ouvir, vivendo um contexto poderosamente aberto como nunca aconteceu no passado. É difícil perceber o impacto deste fenómeno da globalização e o modo como ele se desenvolve nas múltiplas actividades culturais. Vivemos uma era de consumo, num mundo onde a abundância crescente e a emergência de uma sociedade se dimensiona mais em função do consumidor do que daquele que produz. A integração social passa a fazer-se através do impacto sedutor do mercado, decrescendo assustadoramente o empenho cívico das pessoas. Desenvolveu-se uma economia de guerra, uma medida salvadora do desemprego e da crise, seguindo-se uma continuada utilização das inovações em larga escala, a cujo conjunto se chama tecnologia. Havia no passado um distanciamento harmonioso entre os detentores do saber e os outros que os afastavam do “povo” (considerados por alguns a “argila inerte” para o ardor da criação). A missão de transformar a realidade em criação, pressupunha a existência de uma periferia, de um mundo paralelo

realizado no trabalho feito solitariamente, muitas vezes através da experiência dolorosa da solidão e do isolamento. Seria importante retomar esse espírito libertário e mais liberto de compromissos. No passado as pessoas da cultura estavam mais desligadas dos compromissos formais e por isso desmascaravam mentiras, desvalorizavam ideologias e relativizavam os pensamentos. Deveríamos recuperar essa distância perdida de forma dramática na cultura contemporânea. Seria interessante dar prioridade àqueles que pensam, aos que sabem agir sem amarras nem compromissos e que assim adquirem uma intuição e uma penetração singulares, na for-

places through the seductive impact of the market, lessening people's civic commitment to a frightening extent. An economic war has broken out as the means of deliverance from unemployment and crisis follows the path of continued use of large-scale innovation grouped together in what we call technology. There was in the past a harmonious distancing of those who possessed of knowledge and those who pushed them away from “the people” (considered by some as “inert clay” for the fervor of their creation). The mission to transform reality into creation presupposed the existence of a periphery, of a parallel world realized in work done by oneself, often through painful experiences of solitude and isolation. It would be of great consequence to take this open-minded and more liberated spirit up again. In the past people of culture were more detached from formal commitments and thus they would unmask lies, fail to recognize ideologies and regard thoughts as relative. We ought to reclaim this lost distance in contemporary culture in a dramatic way. It would be interesting to give priority to those who think, to those who know how to act without constraints or commitments and thus acquire a singular intuition and discernment in order to interpret the world. The only thing remaining is lucidness and the trust in their ethical and cultural authority developed over the years as demonstrated in their right-minded thought. The degree of involvement of cultural agents in the market, accompanied by all other types of outside interests, strips them of their independence and puts their perfecting of the preparatory analyses in jeopardy, making those elements which could help to better formulate their decisions unviable.

By not belonging to a class or group of outside interests in the mutual conflicts they subject themselves to, by being rejected by each one of these moveable nuclei of influences, and by refusing to commit to every one of them, tools where they can be heard and lived out in a forcefully open context as never before in the past. It is difficult to perceive of this phenomenon of globalization and the means by which it develops in multiple cultural activities. We live in a consumer age in a world of increasing abundance, and the emergence of a society is shaped more in relation to the consumer than to what is produced. Social integration takes

O músico Miles Davis, em 1969.

O músico John Coltrane, em 1961.

ma como conseguem interpretar o mundo. Falta-nos o acréscimo da sua lucidez, a fiabilidade da sua autoridade ética e cultural, desenvolvida na elaboração dos juízos manifestados no passado. O grau de envolvimento dos agentes culturais no mercado, acompanhado de todo o tipo de interesses, retira-lhes independência e inviabiliza o aperfeiçoamento dos actos preparatórios - elementos capazes de levar a uma melhor formulação das decisões. Ao não pertencermos a uma classe ou grupo de interesses nos mútuos conflitos a que estes se sujeitam, ao sermos rejeitados por cada um desses núcleos móveis de influências e ao recusarmos o compromisso com cada um deles, estamos a criar uma garantia de existência - algo conducente à possibilidade de se atingir um juízo mais verdadeiro sobre a realidade. Neste sentido, o mito do músico genial desconhecido a tocar numa praça ou numa estação de metro, representa a metáfora de alguém que soube tomar distâncias, recusar protecção, optando por ser um errante perpétuo que, ao aceitar a experiência do fracasso como estratégia de vida, pode tornar a sua e todas as outras vidas intelectuais mais verdadeiras. Continuam a existir muitos perigos capazes de levar à vulgarização artística e à falta de qualidade dos acontecimentos culturais. A crescente importância do mercado na cultura foi vista por algumas pessoas como uma descarada expropriação e muitos criticaram esse momento, aparentemente irradiador de mais e de melhor cultura. Protesta-se contra todas as forças invasoras do mercado, incentivadoras do lucro ou da especulação na arte e pensa-se que, com essa nova situação, se instalaria uma irremediável uniformidade cultural - um modelo imposto, assente num estado insanável de homogeneização, nos circuitos e nos produtos culturais. Dizia-se que se estava a promover uma nova espécie de homem, um sucedâneo social sem qualidades, convencionado na ideia de indivíduo vulgar, banal e mediano. A cultura passaria a estar baseada numa prática cultural insípida e incaracterística. Neste contexto nada optimista, considerava-se a possibilidade de prevalecer uma aborrecida uniformidade cultural, apoiada na indiferença monótona do público, incapaz de reflectir sobre matérias de gosto e absolutamente inoperante nas suas capacidades de escolha.

Curiosamente, na era da globalização o mercado da cultura parece ter a mesma reacção que os outros mercados, beneficiando da diversidade e da aceleração dos ritmos das modas. Os perigos da banalização atrás referidos, não se verificaram da maneira como haviam sido previstos, isto é, na perda acentuada de critérios de valoração, expostos na fórmula generalista de *al practices. In this far from optimistic context, taken into consideration is the possibility that dull cultural uniformity would prevail, supported by the monotone indifference of the public unable to reflect upon issues of taste and absolutely void of the ability to choose.* Curiosly, in the era of globalization, the culture market seems to react the same as other markets, showing the benefits of diversity and of quickening the pace of what is in fashion. The aforementioned dangers of becoming clichéd have not taken shape as many had foreseen, that is, with respect to a noted weakening of standards seen in a more generalist formula geared toward a lower-ranging audience profile. This world - in the meantime created by these new cultural agents deprived of ethical sentiment and focusing exclusively on business and speculation in a market subjected to operating under the usual rules of ups and downs - has brought with it a whirlpool of products, many times ones which oppose each other. Confusing and distorted situations have been created, forcing us to re-think all predictions and to find new strategies for survival and resistance.

With all these stories which one may regard as the chronicle of a people that moves forward in time, making a return to the jumping-off point impossible, very different places than the ones which we had left at the beginning of our adventure/journey/escape are being found. When it is no longer possible to return completely or to reinstate our condition of human beings unable to go beyond the limits imposed by the most elementary impulses, we come up with the most unbelievable excuses, blaming incompatibilities and making grotesque and partial imitations of the innumerable justifications that seek to recover wasted time. One might ask if it was worth the trouble, or in fact worth

we are creating a guarantee of existence - something conducive to the chance for attaining a keener judgment of what reality is. It is in this sense that the myth of the unknown musical genius playing somewhere in a public square or in a subway station represents the metaphor of someone who knew how to keep distance and refuse protection, opting to be a perpetual traveler who, in accepting the experience of failure as a life strategy, made his own intellectual life, and those of others, more real. There still exist many dangers able to result in artistic vulgarization and the lack of quality in cultural events. The growing importance of the culture market has been seen by some people as blatant expropriation, and many have criticized this apparently glowing moment which calls for more and better culture. Protests go up against all the invading market forces which incentivize profits or speculation in art, and it is thought with this new situation that an inescapable cultural uniformity will be installed - an imposed model based on an incurable state of homogenizing cultural products and touring circuits. It was said that what was being promoted was a new species of man, a social replacement devoid of quality concocted from the idea of the mundane, dreary and run of the mill individual. Culture would then be based on insipid and uncharacteristic cultur-

al practices. In this far from optimistic context, taken into consideration is the possibility that dull cultural uniformity would prevail, supported by the monotone indifference of the public unable to reflect upon issues of taste and absolutely void of the ability to choose. Curiously, in the era of globalization, the culture market seems to react the same as other markets, showing the benefits of diversity and of quickening the pace of what is in fashion. The aforementioned dangers of becoming clichéd have not taken shape as many had foreseen, that is, with respect to a noted weakening of standards seen in a more generalist formula geared toward a lower-ranging audience profile. This world - in the meantime created by these new cultural agents deprived of ethical sentiment and focusing exclusively on business and speculation in a market subjected to operating under the usual rules of ups and downs - has brought with it a whirlpool of products, many times ones which oppose each other. Confusing and distorted situations have been created, forcing us to re-think all predictions and to find new strategies for survival and resistance.

Today, an accumulation of facts and relationships can be seen, correcting errors and integrating the knowledge acquired under a broader whole. There exists a renewal that places Jazz as abundantly limitless matter, as endless constant change of new unreleased works which spark profound questioning about the music. Sartre used to say that he would begin again at any moment, as if he were refusing to be made prisoner of his own past, as if he were declining to take responsibility for his already completed actions and writings. “Shine” or “brilliance”, a fundamental facet of beauty, appears to support Mircea Eliade, who says of Vishnu: “mystically perfect beings are radiant”. Multiple and global individuality as a form of popular expression has begun to act and cause the most diverse types of selfish behavior, making us move about in circles, as if we were all lost and all perfect strangers. Everything always goes back to the beginning of all beginnings, with art being that which transcends us because it manages to survive within a medium of total powerlessness. Of all truths, art is that which best directs us to a place with neither an arrival nor a departure.

repensar todas as previsões e a encontrar novas estratégias de sobrevivência e de resistência. Com todas estas histórias passíveis de serem olhadas como crónica de um povo que avança pelo seu tempo, impossibilitado de regressar ao ponto de partida, vão-se encontrando lugares muito diferentes daqueles donde tínhamos saído no início da nossa aventura/viagem/fuga. Quando não é possível existir um retorno total, um recomeço sobre a nossa condição de seres incapazes de ir mais além dos limites impostos pelos impulsos mais elementares, arranjam^{os} as mais inacreditáveis desculpas, apelando a incompatibilidades e fazendo imitações grotescas e parciais das inúmeras justificações apresentadas como uma procura de todo o tempo perdido. Pode perguntar-se se valeu a pena, de facto, tanto esforço, porque quando se achou uma música tão extraordinária como o Jazz, logo de seguida as pessoas desataram a falar diferentes linguagens. Esta pluralidade de compreensões não equivale a um relativismo. Se um monumento, uma obra de arte ou um pensamento for equívoco ou inesgotável e deles resultarem muitas interpretações, esta multiplicidade de leituras simboliza mais a riqueza das criações humanas, do que a incerteza do nosso saber. O que nos havia dado um grande prazer ao tomarmos contacto com as mais ricas colorações musicais, nas suas múltiplas viagens através das gentes e dos lugares donde partíramos, não foi suficiente para impedir muitas divisões insolúveis.

Hoje verifica-se uma acumulação de factos e relações, corrigindo erros e integrando o conhecimento adquirido sob um todo mais vasto. Existe uma renovação que coloca o Jazz como matéria inesgotável, um devir sem cessar de obras inéditas, suscitando profundas interrogações sobre a música. Sartre dizia que começava de novo, a cada instante, como se se recusasse a ser prisioneiro do seu próprio passado, como se recusasse a responsabilidade pelos seus actos e escritos, uma vez concretizados. O «brilho» ou a «claridade», uma qualidade fundamental da beleza, parece dar razão a Mircea Eliade, quando diz acerca de Vishnu: «os seres misticamente perfeitos são radiosos». A individualidade múltipla e global como forma de expressão do próprio homem, passou de imediato a agir e a provocar os mais diversos tipos de comportamento egoísta, fazendo-nos movimentar em círculo, como se estivéssemos perdidos e fôssemos perfeitos desconhecidos. Tudo volta sempre ao princípio de todos os princípios, sendo a arte aquilo que melhor nos transcende, porque consegue sobreviver num meio de total impotência. De todas as verdades a arte é aquela que melhor nos direcciona para um lugar sem chegada nem partida.

Hoje verifica-se uma acumulação de factos e relações, corrigindo erros e integrando o conhecimento adquirido sob um todo mais vasto. Existe uma renovação que coloca o Jazz como matéria inesgotável, um devir sem cessar de obras inéditas, suscitando profundas interrogações sobre a música. Sartre dizia que começava de novo, a cada instante, como se se recusasse a ser prisioneiro do seu próprio passado, como se recusasse a responsabilidade pelos seus actos e escritos, uma vez concretizados. O «brilho» ou a «claridade», uma qualidade fundamental da beleza, parece dar razão a Mircea Eliade, quando diz acerca de Vishnu: «os seres misticamente perfeitos são radiosos». A individualidade múltipla e global como forma de expressão do próprio homem, passou de imediato a agir e a provocar os mais diversos tipos de comportamento egoísta, fazendo-nos movimentar em círculo, como se estivéssemos perdidos e fôssemos perfeitos desconhecidos. Tudo volta sempre ao princípio de todos os princípios, sendo a arte aquilo que melhor nos transcende, porque consegue sobreviver num meio de total impotência. De todas as verdades a arte é aquela que melhor nos direcciona para um lugar sem chegada nem partida.

Curiosamente, na era da globalização o mercado da cultura parece ter a mesma reacção que os outros mercados, beneficiando da diversidade e da aceleração dos ritmos das modas. Os perigos da banalização atrás referidos, não se verificaram da maneira como haviam sido previstos, isto é, na perda acentuada de critérios de valoração, expostos na fórmula generalista de *al practices. In this far from optimistic context, taken into consideration is the possibility that dull cultural uniformity would prevail, supported by the monotone indifference of the public unable to reflect upon issues of taste and absolutely void of the ability to choose.* Curiously, in the era of globalization, the culture market seems to react the same as other markets, showing the benefits of diversity and of quickening the pace of what is in fashion. The aforementioned dangers of becoming clichéd have not taken shape as many had foreseen, that is, with respect to a noted weakening of standards seen in a more generalist formula geared toward a lower-ranging audience profile. This world - in the meantime created by these new cultural agents deprived of ethical sentiment and focusing exclusively on business and speculation in a market subjected to operating under the usual rules of ups and downs - has brought with it a whirlpool of products, many times ones which oppose each other. Confusing and distorted situations have been created, forcing us to re-think all predictions and to find new strategies for survival and resistance.

Today, an accumulation of facts and relationships can be seen, correcting errors and integrating the knowledge acquired under a broader whole. There exists a renewal that places Jazz as abundantly limitless matter, as endless constant change of new unreleased works which spark profound questioning about the music. Sartre used to say that he would begin again at any moment, as if he were refusing to be made prisoner of his own past, as if he were declining to take responsibility for his already completed actions and writings. “Shine” or “brilliance”, a fundamental facet of beauty, appears to support Mircea Eliade, who says of Vishnu: “mystically perfect beings are radiant”. Multiple and global individuality as a form of popular expression has begun to act and cause the most diverse types of selfish behavior, making us move about in circles, as if we were all lost and all perfect strangers. Everything always goes back to the beginning of all beginnings, with art being that which transcends us because it manages to survive within a medium of total powerlessness. Of all truths, art is that which best directs us to a place with neither an arrival nor a departure.

Hoje verifica-se uma acumulação de factos e relações, corrigindo erros e integrando o conhecimento adquirido sob um todo mais vasto. Existe uma renovação que coloca o Jazz como matéria inesgotável, um devir sem cessar de obras inéditas, suscitando profundas interrogações sobre a música. Sartre dizia que começava de novo, a cada instante, como se se recusasse a ser prisioneiro do seu próprio passado, como se recusasse a responsabilidade pelos seus actos e escritos, uma vez concretizados. O «brilho» ou a «claridade», uma qualidade fundamental da beleza, parece dar razão a Mircea Eliade, quando diz acerca de Vishnu: «os seres misticamente perfeitos são radiosos». A individualidade múltipla e global como forma de expressão do próprio homem, passou de imediato a agir e a provocar os mais diversos tipos de comportamento egoísta, fazendo-nos movimentar em círculo, como se estivéssemos perdidos e fôssemos perfeitos desconhecidos. Tudo volta sempre ao princípio de todos os princípios, sendo a arte aquilo que melhor nos transcende, porque consegue sobreviver num meio de total impotência. De todas as verdades a arte é aquela que melhor nos direcciona para um lugar sem chegada nem partida.

Hoje verifica-se uma acumulação de factos e relações, corrigindo erros e integrando o conhecimento adquirido sob um todo mais vasto. Existe uma renovação que coloca o Jazz como matéria inesgotável, um devir sem cessar de obras inéditas, suscitando profundas interrogações sobre a música. Sartre dizia que começava de novo, a cada instante, como se se recusasse a ser prisioneiro do seu próprio passado, como se recusasse a responsabilidade pelos seus actos e escritos, uma vez concretizados. O «brilho» ou a «claridade», uma qualidade fundamental da beleza, parece dar razão a Mircea Eliade, quando diz acerca de Vishnu: «os seres misticamente perfeitos são radiosos». A individualidade múltipla e global como forma de expressão do próprio homem, passou de imediato a agir e a provocar os mais diversos tipos de comportamento egoísta, fazendo-nos movimentar em círculo, como se estivéssemos perdidos e fôssemos perfeitos desconhecidos. Tudo volta sempre ao princípio de todos os princípios, sendo a arte aquilo que melhor nos transcende, porque consegue sobreviver num meio de total impotência. De todas as verdades a arte é aquela que melhor nos direcciona para um lugar sem chegada nem partida.

Hoje verifica-se uma acumulação de factos e relações, corrigindo erros e integrando o conhecimento adquirido sob um todo mais vasto. Existe uma renovação que coloca o Jazz como matéria inesgotável, um devir sem cessar de obras inéditas, suscitando profundas interrogações sobre a música. Sartre dizia que começava de novo, a cada instante, como se se recusasse a ser prisioneiro do seu próprio passado, como se recusasse a responsabilidade pelos seus actos e escritos, uma vez concretizados. O «brilho» ou a «claridade», uma qualidade fundamental da beleza, parece dar razão a Mircea Eliade, quando diz acerca de Vishnu: «os seres misticamente perfeitos são radiosos». A individualidade múltipla e global como forma de expressão do próprio homem, passou de imediato a agir e a provocar os mais diversos tipos de comportamento egoísta, fazendo-nos movimentar em círculo, como se estivéssemos perdidos e fôssemos perfeitos desconhecidos. Tudo volta sempre ao princípio de todos os princípios, sendo a arte aquilo que melhor nos transcende, porque consegue sobreviver num meio de total impotência. De todas as verdades a arte é aquela que melhor nos direcciona para um lugar sem chegada nem partida.

Hoje verifica-se uma acumulação de factos e relações, corrigindo erros e integrando o conhecimento adquirido sob um todo mais vasto. Existe uma renovação que coloca o Jazz como matéria inesgotável, um devir sem cessar de obras inéditas, suscitando profundas interrogações sobre a música. Sartre dizia que começava de novo, a cada instante, como se se recusasse a ser prisioneiro do seu próprio passado, como se recusasse a responsabilidade pelos seus actos e escritos, uma vez concretizados. O «brilho» ou a «claridade», uma qualidade fundamental da beleza, parece dar razão a Mircea Eliade, quando diz acerca de Vishnu: «os seres misticamente perfeitos são radiosos». A individualidade múltipla e global como forma de expressão do próprio homem, passou de imediato a agir e a provocar os mais diversos tipos de comportamento egoísta, fazendo-nos movimentar em círculo, como se estivéssemos perdidos e fôssemos perfeitos desconhecidos. Tudo volta sempre ao princípio de todos os princípios, sendo a arte aquilo que melhor nos transcende, porque consegue sobreviver num meio de total impotência. De todas as verdades a arte é aquela que melhor nos direcciona para um lugar sem chegada nem partida.

Hoje verifica-se uma acumulação de factos e relações, corrigindo erros e integrando o conhecimento adquirido sob um todo mais vasto. Existe uma renovação que coloca o Jazz como matéria inesgotável, um devir sem cessar de obras inéditas, suscitando profundas interrogações sobre a música. Sartre dizia que começava de novo, a cada instante, como se se recusasse a ser prisioneiro do seu próprio passado, como se recusasse a responsabilidade pelos seus actos e escritos, uma vez concretizados. O «brilho» ou a «claridade», uma qualidade fundamental da beleza, parece dar razão a Mircea Eliade, quando diz acerca de Vishnu: «os seres misticamente perfeitos são radiosos». A individualidade múltipla e global como forma de expressão do próprio homem, passou de imediato a agir e a provocar os mais diversos tipos de comportamento egoísta, fazendo-nos movimentar em círculo, como se estivéssemos perdidos e fôssemos perfeitos desconhecidos. Tudo volta sempre ao princípio de todos os princípios, sendo a arte aquilo que melhor nos transcende, porque consegue sobreviver num meio de total impotência. De todas as verdades a arte é aquela que melhor nos direcciona para um lugar sem chegada nem partida.

Hoje verifica-se uma acumulação de factos e relações, corrigindo erros e integrando o conhecimento adquirido sob um todo mais vasto. Existe uma renovação que coloca o Jazz como matéria inesgotável, um devir sem cessar de obras inéditas, suscitando profundas interrogações sobre a música. Sartre dizia que começava de novo, a cada instante, como se se recusasse a ser prisioneiro do seu próprio passado, como se recusasse a responsabilidade pelos seus actos e escritos, uma vez concretizados. O «brilho» ou a «claridade», uma qualidade fundamental da beleza, parece dar razão a Mircea Eliade, quando diz acerca de Vishnu: «os seres misticamente perfeitos são radiosos». A individualidade múltipla e global como forma de expressão do próprio homem, passou de imediato a agir e a provocar os mais diversos tipos de comportamento egoísta, fazendo-nos movimentar em círculo, como se estivéssemos perdidos e fôssemos perfeitos desconhecidos. Tudo volta sempre ao princípio de todos os princípios, sendo a arte aquilo que melhor nos transcende, porque consegue sobreviver num meio de total impotência. De todas as verdades a arte é aquela que melhor nos direcciona para um lugar sem chegada nem partida.

Hoje verifica-se uma acumulação de factos e relações, corrigindo erros e integrando o conhecimento adquirido sob um todo mais vasto. Existe uma renovação que coloca o Jazz como matéria inesgotável, um devir sem cessar de obras inéditas, suscitando profundas interrogações sobre a música. Sartre dizia que começava de novo, a cada instante, como se se recusasse a ser prisioneiro do seu próprio passado, como se recusasse a responsabilidade pelos seus actos e escritos, uma vez concretizados. O «brilho» ou a «claridade», uma qualidade fundamental da beleza, parece dar razão a Mircea Eliade, quando diz acerca de Vishnu: «os seres misticamente perfeitos são radiosos». A individualidade múltipla e global como forma de expressão do próprio homem, passou de imediato a agir e a provocar os mais diversos tipos de comportamento egoísta, fazendo-nos movimentar em círculo, como se estivéssemos perdidos e fôssemos perfeitos desconhecidos. Tudo volta sempre ao princípio de todos os princípios, sendo a arte aquilo que melhor nos transcende, porque consegue sobreviver num meio de total impotência. De todas as verdades a arte é aquela que melhor nos direcciona para um lugar sem chegada nem partida.

Hoje verifica-se uma acumulação de factos e relações, corrigindo erros e integrando o conhecimento adquirido sob um todo mais vasto. Existe uma renovação que coloca o Jazz como matéria inesgotável, um devir sem cessar de obras inéditas, suscitando profundas interrogações sobre a música. Sartre dizia que começava de novo, a cada instante, como se se recusasse a ser prisioneiro do seu próprio passado, como se recusasse a responsabilidade pelos seus actos e escritos, uma vez concretizados. O «brilho» ou a «claridade», uma qualidade fundamental da beleza, parece dar razão a Mircea Eliade, quando diz acerca de Vishnu: «os seres misticamente perfeitos são radiosos». A individualidade múltipla e global como forma de expressão do próprio homem, passou de imediato a agir e a provocar os mais diversos tipos de comportamento egoísta, fazendo-nos movimentar em círculo, como se estivéssemos perdidos e fôssemos perfeitos desconhecidos. Tudo volta sempre ao princípio de todos os princípios, sendo a arte aquilo que melhor nos transcende, porque consegue sobreviver num meio de total impotência. De todas as verdades a arte é aquela que melhor nos direcciona para um lugar sem chegada nem partida.

Hoje verifica-se uma acumulação de factos e relações, corrigindo erros e integrando o conhecimento adquirido sob um todo mais vasto. Existe uma renovação que coloca o Jazz como matéria inesgotável, um devir sem cessar de obras inéditas, suscitando profundas interrogações sobre a música. Sartre dizia que começava de novo, a cada instante, como se se recusasse a ser prisioneiro do seu próprio passado, como se recusasse a responsabilidade pelos seus actos e escritos, uma vez concretizados. O «brilho» ou a «claridade», uma qualidade fundamental da beleza, parece dar razão a Mircea Eliade, quando diz acerca de Vishnu: «os seres misticamente perfeitos são radiosos». A individualidade múltipla e global como forma de expressão do próprio homem, passou de imediato a agir e a provocar os mais diversos tipos de comportamento egoísta, fazendo-nos movimentar em círculo, como se estivéssemos perdidos e fôssemos perfeitos desconhecidos. Tudo volta sempre ao princípio de todos os princípios, sendo a arte aquilo que melhor nos transcende, porque consegue sobreviver num meio de total impotência. De todas as verdades a arte é aquela que melhor nos direcciona para um lugar sem chegada nem partida.

Hoje verifica-se uma acumulação de factos e relações, corrigindo erros e integrando o conhecimento adquirido sob um todo mais vasto. Existe uma renovação que coloca o Jazz como matéria inesgotável, um devir sem cessar de obras inéditas, suscitando profundas interrogações sobre a música. Sartre dizia que começava de novo, a cada instante, como se se recusasse a ser prisioneiro do seu próprio passado, como se recusasse a responsabilidade pelos seus actos e escritos, uma vez concretizados. O «brilho» ou a «claridade», uma qualidade fundamental da beleza, parece dar razão a Mircea Eliade, quando diz acerca de Vishnu: «os seres misticamente perfeitos são radiosos». A individualidade múltipla e global como forma de expressão do próprio homem, passou de imediato a agir e a provocar os mais diversos tipos de comportamento egoísta, fazendo-nos movimentar em círculo, como se estivéssemos perdidos e fôssemos perfeitos desconhecidos. Tudo volta sempre ao princípio de todos os princípios, sendo a arte aquilo que melhor nos transcende, porque consegue sobreviver num meio de total impotência. De todas as verdades a arte é aquela que melhor nos direcciona para um lugar sem chegada nem partida.

KURT ELLING QUARTET

Numa altura em que as vozes masculinas no jazz são raras, Kurt Elling é considerado por muitos “o mais completo e talentoso cantor de jazz da actualidade”. A sua discografia conta com seis CD’s gravados para a editora Blue Note, nomeados para os Grammy Awards. Desde 2000, lidera as tabelas de preferência dos críticos da revista “Downbeat” e dos leitores da “JazzTimes”, tendo sido galardoado com dois prémios atribuídos pela Associação de Jornalistas de Jazz, que o distinguiu como melhor vocalista masculino.

Kurt Elling nasceu em Chicago, em 1967. Embora planeasse uma carreira no mundo académico, foi profundamente influenciado pela voz e obra de Mark Murphy, o que lhe alterou os planos, catapultando-o para os palcos dos pequenos clubes da Wind City. Depois de ter tocado com alguns músicos de referência como os saxofonistas Von Freeman e Ed Peterson, K. Elling envia a sua primeira demo

seus mais recentes trabalhos são “Man in the Air” (2003) e “Nightmoves” (2007). Entre as características pessoais, destacam-se o domínio técnico de uma voz de barítono cujo alcance é de quatro oitavas, a profundidade das interpretações, o forte sentido rítmico e o vasto fraseado de dinâmicas produzidas que faz com que seja muitas vezes olhado como um verdadeiro instrumentista.

Kurt Elling Voz
Laurence Hobgood Piano
Clark Sommers Contrabaixo
Ulysses Owens Jr. Bateria

kurtelling.com
www.myspace.com/kurtelling



Christian Lantry

At a time when male vocalists in jazz are few in number, Kurt Elling stands out, considered by many as “the most complete and talented jazz vocalist of our day.” His discography includes six Grammy-Award nominated CDs recorded with Blue Note Records. Since 2000, he has been named a critic’s favorite in Downbeat magazine and chosen reader’s favorite in Jazz Times, along with being a two-time winner of the Jazz Journalists Association Male Singer of the Year Award. Kurt Elling was born in Chicago in 1967. Although he had initially headed for a career in an academic field, he became deeply influenced by the voice and the work of Mark Murphy, a happening which altered his plans and catapulted him onto the stages of the

various small clubs in the Windy City. After playing with some prominent musicians such as saxophonist Von Freeman and Ed Peterson, Kurt Elling sent his first demo to Blue Note Records, which later released his first recording “Close Your Eyes” in 1995. The fact that his first album was released by such a leading record label brought Elling to the attention of the jazz press, something which reaffirmed his talent and his particular vocal style. In 1997, he released his second album, “Messenger,” and one year later another, “This Time It’s Love” - whose success and excellent reviews led to the “Live in Chicago” album. The accomplishment of 2001 was the realization of an ambitious project - “Flirting With Twilight,” where Kurt Elling sings a Charlie Haden solo.

More recent work includes “Man in the Air” (2003) and “Nightmoves” (2007). Among his remarkable features are the technical skills behind a 4-octave baritone range, a depth of interpretations, a strong sense of rhythm and broad dynamic phrasing, all of which convinces his audiences that what we have here is a true instrumentalist.

STEVE COLEMAN AND FIVE ELEMENTS

Saxofonista e compositor, Steve Coleman nasceu em Chicago, em 1956, onde fez a sua formação musical académica, mudando-se para Nova Iorque em 1978. Nesta cidade tocou em várias big bands e, como sideman, acompanhou músicos como David Murray, Dave Holland, Mike Brecker e Abbey Lincoln. No entanto, era nas ruas de Manhattan que ia tocando com a sua banda, Five Elements, com a qual gravou os primeiros discos e muitos outros que se seguiram (o mais recente em 2006) e com a qual continua a apresentar-se regularmente em concertos.

Steve Coleman Saxofone alto
Jonathan Finlayson
Trompete
Tim Albright Trompete
Jen Shyu Voz
Thomas Morgan Contrabaixo
Tyshawn Sorey Bateria

www.m-base.com
www.myspace.com/taoofmadphat

Steve Coleman é considerado um dos expoentes da filosofia "M-Base" (Macro Basic Array of Structured Extemporization). Apesar de mostrar particularidades que a tornam uma linguagem jazzística identificável e consolidada, a M-Base não pode ser vista como um estilo formalizado de música, mas como um pensamento, um movimento que engloba uma filosofia de criação musical, expressando experiências através da estrutura da composição e da improvisação. Segundo Steve Coleman, a M-Base nasce de uma verdadeira intenção de inovar uma ideia imparcial de concepção, sem a necessidade de ser associada à corrente conservadora do jazz ou à corrente vanguardista. A M-Base é, acima de tudo, um conceito criador de linguagens musicais, sem que tenha de se comprometer com uma estética definida ou enfatizada a partir das correntes

Saxophonist and composer Steve Coleman was born in Chicago in 1956. There he studied music academically before moving to New York in 1978 where he worked with various big bands and as a sideman playing with musicians such as David Murray, Dave Holland, Mike Brecker and Abbey Lincoln. It was in the streets of New York, however, where he began playing with his own band, the Five Elements, with which he would later record his first album and go on to record many others, the most recent being in 2006. The group still regularly gives concerts.

Steve Coleman is considered one of the proponents of the "M-Base" philosophy (Macro Basic Array of Structured Extemporization). Although it shows features that can render the language of jazz more identifiable and consolidated, M-Base cannot be seen as a

formalized style of music but rather as an expression of thought, a movement that encompasses a philosophy of musical creation that articulates the idea of experiences through the structure of composition and innovation. As Steve Coleman puts it, M-Base is born of the authentic intent to innovate an impartial concept-idea without any need to be associated with either the conservative current in jazz or its avant-garde wing. M-Base is, above all, a creative concept dealing with musical languages, ones that do not have to compromise themselves with a defined or emphasized aesthetic that takes off from the most avant-garde currents and disrespects the more conservative ones. Some of the most identifying aspects of M-Base use compound rhythms which show a great tendency toward funk rhythms, almost always supported in complex polyrhythms and in the use of various African and Afro-American rhythms in a blending of urban and ethnic sounds. Given his interest in researching African music and culture, or those which stem from an African origin, Coleman has traveled to Africa, Cuba, Egypt and India in his search for rhythms which enrich his conceptual strategy. Since the 1980s, he has incorporated into his music various elements from the African Diaspora and other musical ideas influenced

mais vanguardistas, desrespeitando as mais conservadoras. Alguns dos elementos indetectivos da M-Base usam compassos compostos que mostram uma grande proliferação de ritmos funk, quase sempre apoiados em polirritmias complexas; a utilização de vários ritmos africanos e afro-americanos, numa interação de sons urbanos com sons étnicos. Revelando interesse na investigação da cultura e da música africanas, ou de origem africana, S. Coleman fez várias viagens a África, a Cuba, ao Egipto e à Índia, tentando encontrar ritmos que enriquecessem a sua estratégia conceptual. Desde a década de 80, incorpora na sua música diversos elementos folclóricos da diáspora africana e ideias musicais influenciadas por conceitos metafísicos, resultantes das reflexões acumuladas a partir das investiga-

ções empreendidas. S. Coleman realiza, indubitavelmente, uma abordagem muito singular à música, marcada por uma particular concepção metafísica do mundo. Com uma extensa discografia como líder, produtor ou sideman, e uma larga experiência como professor, Steve Coleman é um dos músicos mais influentes do jazz contemporâneo.



Canalio Casanova

by metaphysical concepts which are the result of accumulated reflections stemming from his own research. Obviously, Coleman undertakes a singular approach to music, marked by a specific metaphysical concept of the world. With an extensive discography as a leader, producer and sideman, and with many years of experience as a teacher, Steve Coleman is one of the most influential musicians in contemporary jazz.

PROJECTO TOAP/ GUIMARÃES JAZZ BEN MONDER, MATT PAVOLKA, PETER RENDE, ALEXANDRE FRAZÃO, JOÃO MOREIRA

A parceria com a editora TOAP Records, iniciada na edição do Guimarães Jazz 2006 e da qual já resultou o lançamento do CD "Guimarães Jazz/TOAP Colectivo Vol.1", prossegue em 2008. O Projecto TOAP/Guimarães Jazz caracteriza-se pela associação de diferentes músicos numa formação que só existe para este efeito. A cada um deles são encomendadas duas ou três peças inéditas com o objectivo de serem estreadas e gravadas nas várias edições do Guimarães Jazz.

Este ano, a TOAP Records e o Guimarães Jazz convidaram dois importantes músicos portugueses: João Moreira (trompete e flugelhorn) e Alexandre Frazão, baterista de créditos firmados no panorama do jazz europeu. O convite foi ainda estendido a três outros músicos oriundos de Nova Iorque: Ben Monder, guitarrista excepcional - uma referência incontornável que pode ser ouvido regularmente em formações com Paul Motian, Chris Cheek, Lee Konitz, Marc Johnson, Maria Schneider e outros, fazendo dele um dos mais

The partnership with TOAP Records, which began at Guimarães Jazz 2006 and which resulted in the CD "Guimarães Jazz/TOAP Colectivo Vol. 1", continues in 2008. The Guimarães Jazz / TOAP Collective project is recognized for bringing together a variety of musicians who come to play with

and learn from each other, especially in the context of this event. Each one of these artists is commissioned to bring two or three never before released pieces, which will then be performed and recorded during Guimarães Jazz. This year TOAP Records and Guimarães Jazz have invited two important top Portuguese

musicians from the European jazz scene: João Moreira (trumpet and flugelhorn) and percussionist Alexandre Frazão. Three New York musicians have also been invited: the exceptional guitarist Ben Monder, an amazing artist who can be heard regularly playing with Paul Motian, Chris Cheek, Lee Konitz, Marc Johnson, Maria Schneider and others (making him one of the most sought-after performers); Peter Rende, a singular musician able to play a variety of instruments who enlivens any group with his mastery of piano, f-rhodes, accordion, laptop and voice (his new trio is made up of the promising artists Ben Street, (from Kurt Rosenwinkel's group) and Jeff Ballard (from the Brad Melhdau Trio); and finally the bassist Matt Pavolka, who is an unshakable supporter of the musical world of Ohad Talmor and even of Akiko Pavolka, Lee Konitz and many other musicians of the younger New York generation. This group of exceptional quality will perform original pieces composed specifically by the Collective, presenting a unique oppor-

ty to hear the final result of one-of-a-kind gathering, in a creative setting proposed by TOAP and Guimarães Jazz. The possibility to put these types of experiences and relationships into practice reveals that music is more and more the universal language and that Portugal is increasingly visible on the map of world jazz destinations. In addition to this concert, the date will mark the launch of the "Guimarães Jazz / TOAP Collective Vol. 2" CD, recorded live during one of the festival concerts, with Matt Renzi, Jacob Sacks, Bernardo Moreira and André Sousa Machado.

tunity to hear the final result of one-of-a-kind gathering, in a creative setting proposed by TOAP and Guimarães Jazz. The possibility to put these types of experiences and relationships into practice reveals that music is more and more the universal language and that Portugal is increasingly visible on the map of world jazz destinations. In addition to this concert, the date will mark the launch of the "Guimarães Jazz / TOAP Collective Vol. 2" CD, recorded live during one of the festival concerts, with Matt Renzi, Jacob Sacks, Bernardo Moreira and André Sousa Machado.

requisitados músicos da actualidade; Peter Rende, músico singular, multi-instrumentista que dá vida a qualquer projecto no qual se envolva através do piano, f-rhodes, acordeão, laptop e voz - o seu novo trio é formado pelos promiss-

Ben Monder Guitarra
Matt Pavolka Contrabaixo
Peter Rende Piano
Alexandre Frazão Bateria
João Moreira Trompete

www.toapmusic.com

[Ben Monder] www.benmonder.com
[Matt Pavolka] www.myspace.com/mattpavolka
[Peter Rende] www.myspace.com/peterrende
[João Moreira] www.myspace.com/joamoreira

015

DJANGO BATES AND STORMCHASER SPRING IS HERE (SHALL WE DANCE?)

Julie Kjær flautas
Bo Skjold Christensen clarinetes
Magnus Thuelund Hansen saxofone alto
Aske Drasbaek Philipsen Saxofone alto e soprano
Marius Neset saxofone
Martin Stender saxofone tenor
Søren Kristian Karkov saxofone
Lars Søberg Andersen trompete
Jimmy Nyborg trompete
Ulrik Kofoed trompa
Sara Madsen trombone
André Jensen trombone baixo
Daniel Herskedal tuba
Christian Bluhme Hansen guitarra
Anton Wilhelm Eger bateria
Frans Peter Eld baixo eléctrico
Mikkel Schnettler percussão
Josefine Lindstrand voz e sinos tibetanos
Django Bates teclados, Eb tenor horn

www.djangobates.co.uk
www.myspace.com/djangobates

Compositor criativo e músico virtuoso, Django Bates nasceu em Kent - Inglaterra, em 1960. Teve lições de piano, violino e trompete, frequentou o Royal College of Music em Londres, onde estudou composição, curso que deixou duas semanas depois, tendo optado pelo jazz e assumindo-se como músico independente, compositor e autodidacta. Dedicou-se aos teclados, trompa tenor e composição. Django Bates ficou conhecido através de alguns projectos artísticos que concebeu, sendo o seu principal compositor.

De todos estes projectos destaca-se um grupo alargado de músicos, "Loose Tubes", uma das orquestras de jazz mais criativas dos anos 80. Os "Loose Tubes" foram a primeira orquestra de jazz a actuar no "Royal Albert Hall" BBC Proms, em Londres, apresentando ao mundo uma nova geração de músicos criativos. Django Bates tem uma importante série de discos gravados: "Good Evening... Here is The News", nomeado para o Mercury Music Award; "Summer fruits (and unrest)", votado como "Pick of The Year" pelos produtores e apresentadores da BBC Rádio 3 Mixing It; "Music for the Third Policeman", eleito um dos melhores álbuns do ano pelo "The Guardian" e pela "Q Magazine". A revista "Wire" considerou D. Bates como o melhor compositor de jazz do Reino Unido, em 1987 e 1990. O músico recebeu ainda o prémio "Bobby Jaspar" pela academia francesa "Academie du

Creative composer and musical virtuoso, Django Bates was born in Kent, England in 1960. He had lessons in piano, violin and trumpet and attended the Royal College of Music in London where he studied composition, a course which he gave up two weeks later opting for jazz, since then assuming the life of an independent and self-taught musician and composer. He has dedicated himself to the keyboards, tenor horn and composition. Django Bates has made a name for himself by being the composer for artistic projects that he has led; from those shows we cite a broad-ranging group of musicians, "Loose Tubes," one of the most creative jazz orchestras of the 1980s. The Loose Tubes were the first jazz orchestra to compete in

the BBC Proms at the Royal Albert Hall in London where they showed the world a new generation of creative musicians. Django Bates has an impressive series of albums recorded: "Good Evening... Here is The News," nominated for the Mercury Music Award, "Summer fruits (and unrest)", voted Pick of the Year by the producers and presenters of the program "Mixing It" on BBC Radio 3, "Music for the Third Policeman", voted one of the best albums of the year by The Guardian newspaper and Q Magazine. Bates was named Wire magazine's best jazz composer in the UK in 1987 and 1990 and also won the Bobby Jaspar Award from the French Académie du Jazz. Bates has been commissioned to compose for groups and orchestras all over the world, namely for the WDR Symphony Orchestra in Germany and has directed such international stars as Joanna MacGregor and Evelyn Glennie.



músicos internacionais como Joanna MacGregor e Evelyn Glennie. Em 1996, foi compositor residente em Copenhaga e participou nas festividades da Capital Europeia da Cultura. Uma das suas passagens regulares ao longo dos anos foi pela "Human Chain", banda cooperativa, capaz de realizar as mais atrevidas fusões de estilos, provocando surpreendentes interações musicais entre hinos fúnebres, tangos, bebop e versões distorcidas de "cocktail lounge muzak". Após a extinção dos "Loose Tubes", Django Bates formou a "Powder Room Collapse Orchestra" e a "Delightful Precipice". Mais recentemente foi director artístico do "Fuse Leeds04" - uma bienal de música que celebra a riqueza e a diversidade da actual cena musical. Em Julho de 2005 foi nomeado professor de música no prestigiado Conservatório de Música Rítmica de Copenhaga, na Dinamarca.

In 1996, he was composer in residence in Copenhagen and participated in the festivities surrounding the European Capital of Culture. One of his frequent stops over the years has been with the group "Human Chain," a cooperative band able to bring about the most daring fusions of styles and which manages some surprising musical interactions ranging from funeral dirges to tango, be-bop and twisted versions of cocktail lounge musak. After the disbanding of the Loose Tubes, Django Bates formed the groups the "Powder Room Collapse Orchestra" and the "Delightful Precipice." More recently, he has been working as the artistic director of "Fuse Leeds04," a biennial of music that celebrates the richness and diversity of today's music scene. In July of 2005, he was named professor of music at the prestigious Rhythmic Music Conservatory in Copenhagen, Denmark.

MARCUS STRICKLAND QUINTET

Jovem saxofonista soprano e tenor, Marcus Strickland distingue-se pela desenvoltura instrumental da sua técnica, mas também pelo facto de ser ainda muito jovem. Strickland nasceu em 1979 em Miami - Florida, mas mudou-se para Nova Iorque em 1997. O seu pai, baterista e entusiasta do jazz, foi uma das suas primeiras influências.

Juntamente com o irmão gémeo, o baterista E. J. Strickland que actualmente integra o seu quarteto, M. Strickland cresceu a ouvir a música de Miles Davis, John Coltrane, Crusaders, Stevie Wonder... Apesar da sua curta carreira, M. Strickland já tocou

algumas das melhores big bands do mundo: The Carnegie Hall Big Band, The Mingus Band, The Village Vanguard Band, Milt Jackson Big Band e The Lincoln Center Jazz Orchestra. Em 2006, foi distinguido pelos leitores da prestigiada revista "JazzTimes" que o nomearam "Melhor Artista Revelação", e em 2008 pelos críticos da revista "Downbeat". Recentemente abraçou um projecto pessoal mais ambicioso, criando a sua própria editora, "Strick Muzik", na qual editou, em 2006, o bem sucedido CD duplo "Twi-Life" e, em 2007, realizou um álbum ao vivo, "Open Reel Deck". O futuro parece bastante promissor para este músico e o mais impressionante é que a sua carreira ainda está só a começar.

Marcus Strickland grew up listening to the music of the likes of Miles Davis, John Coltrane, the Crusaders and Stevie Wonder. Marcus Strickland has already in his short career played with well-known names such as Roy Haynes, Mos Def, Dave Douglas, Nicholas Payton,

Vanguard Band, The Milt Jackson Big Band and The Lincoln Center Jazz Orchestra. In 2006 he was given the Jazz Times reader's award for Best New Artist and won the critic's award in 2008 from Downbeat magazine. He has recently taken on a much more ambitious project with the creation of his own label, "Strick Muzik," with which he released his quite successful double-album "Twi-Life" in 2006 and his live album "Open Reel Deck" in 2007. The future looks quite promising for this musician and what is most impressive is that his career has only just begun.

A young soprano and tenor saxophonist, Marcus Strickland stands out not only for the instrumental agility of his technique but also for his young age. Strickland was born in Miami, Florida in 1979 but then moved to New York in 1997. His father, a drummer and jazz enthusiast, was one of his first influences. Together with his twin brother, drummer E. J. Strickland who is also part of the quartet,

Jeff "Tain" Watts, Will Calhoun and Charles Tolliver, among others, which has helped in his rise to notoriety and to hone his skills. The Roy Haines album "Fountain of Youth" and the Dave Douglas album "Keystone," both Grammy Award nominees, included Strickland. He has also played with some of the best big bands in the world: The Carnegie Hall Big Band, The Mingus Band, The Village

017

[Marcus Strickland] www.marcusstrickland.com
www.myspace.com/marcusstrickland2
 [Jason Palmer] <http://www.myspace.com/jasonpalmercollective>
 [Luques Curtis] <http://www.myspace.com/luquescurtis>
 [David Bryant] www.myspace.com/dblaque

Marcus Strickland
 Saxofone tenor
Jason Palmer Trompete
David Bryant Piano
Luques Curtis Contrabaixo
John Davis Bateria

THE COOKERS

LEE MORGAN 70th BIRTHDAY

CELEBRATION

Instrumentista de apurada técnica e invenção, Lee Morgan foi um dos melhores trompetistas da década de 60. Morreu precocemente aos 33 anos de idade, o que o impediu de desenvolver todas as suas potencialidades. Considerado discípulo de Clifford Brown, Lee Morgan era dotado de uma técnica e de um virtuosismo poderoso e potente nos registos mais altos. Atento às flutuações do jazz, dividia as estruturas das suas peças entre o blues, o r&b, ou o mambo, até improvisações modais, desenvolvidas por Miles Davis e Bill Evans.

Billy Harper saxofone tenor
Bennie Maupin saxofone tenor, clarinete baixo
Craig Handy saxofone alto
Larry Willis piano
Cecil McBee contrabaixo
Billy Hart bateria
David Weiss trompete

Lee Morgan assumiu a cadência do hard bop na perfeição; os seus discos impressionam pelo seu nível de criatividade que parece inesgotável. Além da curta carreira a solo, gravou com os maiores nomes da sua época: Dizzy Gillespie, John Coltrane, Art Blakey, Quincy Jones e Wayne Shorter. Edward Lee Morgan nasceu em 1938, em Filadélfia e aos 15 anos já tinha o seu próprio grupo. Entre 1956 e 1958 tocou na big band de Dizzy Gillespie e quando o líder a desfez, passou para os Jazz Messengers de Art Blakey, onde permaneceu até 1961. Em 1957 participou no reverenciado disco "Blue Train" de John

An instrumentalist of the utmost talent and invention, Lee Morgan was one of the best trumpet players of the 1960s. He died tragically at the age of 33, cutting short what would have been a brilliant career. Considered a student of Clifford Brown, Lee Morgan was gifted with a technique and a powerful virtuosity when reaching the higher ranges. Aware of the fluctuations occurring in jazz, he divided the structures of his pieces among blues, R&B or mambo, even modal improvisations developed by Miles Davis and Bill Evans. Lee Morgan assumed the cadence of hard-bop to perfection; his records were impressive for their level of creativity, which seemed limitless. Although his career was short, he

still managed to record with some of the greatest names of that era: Dizzy Gillespie, John Coltrane, Art Blakey, Quincy Jones and Wayne Shorter. Edward Lee Morgan was born in Philadelphia in 1938 and at the age of 15 already had his own group. Between 1956 and 1958 he played in Dizzie Gillespie's big band, and when this was disbanded, he moved on to Art Blakey's Jazz Messengers, where he stayed until 1961. In 1957 he was part of the famous "Blue Train" recording by John Coltrane. After some time off from performing, he returned to the New York musical scene in 1963, recording one of his greatest creative moments, "The Sidewinder" for Blue Note Records. He returned to the Jazz Messengers in 1964, leaving for good the following year to pursue a solo career. At the time of Lee Morgan's death he had already achieved his place in the history of jazz. On February 19th, 1972 he was shot by his girlfriend Helen More during an argument in a New York night club.

Coltrane. Após um afastamento temporário dos concertos, voltou à cena musical de Nova Iorque em 1963, gravando um dos seus maiores momentos inventivos, "The Sidewinder" para a editora Blue Note. Retornou aos Jazz Messengers em 1964, saindo definitivamente no ano seguinte para iniciar uma carreira a solo. Quando Lee Morgan morreu já tinha conquistado o seu lugar na história do jazz. Em 19 de Fevereiro de 1972, foi baleado pela namorada, Helen More, durante uma discussão num clube nova-iorquino. Numa celebração comemorativa daquele que seria o 70º aniversário

de Lee Morgan, o trompetista David Weiss sobe ao palco do Guimarães Jazz integrado numa formação na qual participam dois saxofonistas, Bennie Maupin e Billy Harper, que fizeram parte do grupo "The Sidewinder" - grandioso trabalho inovador e fundamental para a história do jazz. Um conjunto de excepcionais músicos, que inclui também Craig Handy, Larry Willis, Cecil McBee e Billy Hart, reúne-se assim neste merecido tributo a Lee Morgan.

In a celebration of what would have been Lee Morgan's 70th birthday, trumpeter David Weiss takes to the stage of Guimarães Jazz in a music education setting which also features Bennie Maupin and Billy Harper, who were involved with "The Sidewinder," a grandly innovative and fundamental piece in the history of jazz. A group of exceptional musicians - Craig Handy, Larry Willis, Cecil McBee and Billy Hart - will come together in this well-deserved tribute to that talent that was Lee Morgan.

[Billy Harper] www.billyharper.com
 [Bennie Maupin] www.benniemaupin.com
www.myspace.com/benniemaupin
 [Davis Weiss] www.myspace.com/davidweissxtet
 [Billy Hart] billyhartmusic.com



KENNY BARRON TRIO

Kenny Barron nasceu em Filadélfia, em 1943 e é considerado "um dos maiores pianistas de jazz do mundo". Tendo acompanhado alguns dos grandes nomes desta música, adaptou-se com facilidade a todos os contextos que lhe surgiram e tem conseguido manter um elevado nível artístico nas suas prestações. Este facto permitiu-lhe desenvolver uma espécie de "talento de camaleão" que desencoraja qualquer tentativa de definir a sua singularidade.

K. Barron foi influenciado pelos melhores pianistas da escola de Detroit: Hank Jones, Tommy Flanagan e Wynton Kelly e estudou piano com a irmã de Ray Bryant. A sua progressão foi tão rápida que, em 1959 (aos 16 anos) tocava com o baterista Philly Joe Jones e, em 1960, juntou-se ao grupo de Yusef Lateef. Neste mesmo ano, trocava Detroit por Nova Iorque, sendo contratado por James Moody. Nos dois anos seguintes, K. Barron acompanharia brevemente Lee Morgan, Lou Donaldson e Roy Haynes, para logo ingressar na orquestra de Dizzy Gillespie, onde permaneceu até 1966. O início dos anos 70 levou K. Bar-

ron a tocar novamente com Yusef Lateef e com Milt Jackson, Jimmy Heath e Buddy Rich, nomes que viriam a somar-se a um currículo musical invejável, onde já constavam os attempt at defining his uniqueness. Kenny Barron found influences with the best of the Detroit school: Hank Jones, Tommy Flanagan and Wynton Kelly; he also studied with the sister of Ray Bryant. His rise to prominence came so swiftly that in 1959, at the age of 16, he played with drummer Philly Joe Jones and in 1960 was invited to join Yusef Lateef's group. That same year, he left Detroit for New York, having been hired by James Moody. For the next two years, Kenny Barron briefly accompanied Lee Morgan, Lou Donaldson and Roy Haynes, later joining Dizzie Gillespie's band, where he stayed until 1966. The beginning of the 1970s led Barron back to playing with Yusef Lateef, and with Milt Jackson, Jimmy Heath and Buddy Rich, well-known names that would be added to an already enviable list of musicians he has played with: Stanley Turrentine, Freddie Hubbard and Jimmy Owens, and later, Ron Carter. Also in the 70s he recorded as a leader for the first time and became affiliated with prestigious Rutgers University, where he taught piano, harmony and music theory. The 1980s brought him new challenges and new projects, of note is the creation of the SPHERE quartet formed in partnership with Charlie Rouse, Ben Riley and Buster Williams, whose purpose was to play the music of Thelonius Monk. This group recorded notable albums on the Verve label: "Four For All" and "Bird Songs." Other important moments in this decade were his association with the vibraphonist Bobby Hutcherson, the recording of the album "Voyage" with Stan

nomes de Stanley Turrentine, Freddie Hubbard e Jimmy Owens e, mais tarde, Ron Carter. Nesta mesma década grava pela primeira vez, como líder, e associa-se à prestigiada Rutgers University, onde leccionou piano, harmonia e teoria da música. Os anos 80 trouxeram-lhe novos desafios e novos projectos, dos quais se destaca a criação do quarteto SPHERE, fundado em parceria com Charlie Rouse, Ben Riley e Buster Williams e cujo propósito era tocar a música de Thelonious Monk. Esta formação gravou discos notáveis para a editora Verve: "Four for all" e "Bird Songs". Outros momentos importantes durante esta década foram a sua associação com o vibrafonista Bobby Hutcherson, o registo discográfico no álbum "Voyage", com Stan Getz e a prolongada digressão europeia e norte-americana no quarteto deste saxofonista, ao lado de Rufus Reid e Victor Lewis. Os anos 90 marcaram a consagração de Kenny Barron e do seu extraordinário trio composto por Ray Drummond

(contrabaixo) e Ben Riley (bateria). Na década de 90 obteve diversos prémios: "Melhor Pianista de Jazz" nas votações dos críticos de jazz nas revistas "Jazziz" em 1996; "Jazz Times" em 1997 e 1998; "Downbeat" em 1997, 1998 e 1999; "Melhor Pianista de Jazz" nas votações dos leitores das revistas "Jazz Times" em 1995 e 1996; "Downbeat" em 1997 e "Jazz Iz" em 1999. Em 1998 obteve ainda o "New York Jazz Award" para o melhor pianista e, em 2000, ganhou o prémio de "Melhor Pianista" atribuído pela Associação Americana de Jornalistas de Jazz.

Getz and a long European and North American tour in a quartet with saxophonist Getz, Rufus Reid and Victor Lewis. The 1990s are marked by Kenny Barron's dedication to his extraordinary trio, comprised of Ray Drummond (bass) and Ben Riley (percussion). The 1990s also brought a series of awards: Jazziz magazine Critic's Award for "Best Jazz Pianist" in 1996, the same in Jazz Times in 1997 and 1998, in Downbeat in 1997, 1998, and 1999, Jazz Times Readers' Choice of "Best Jazz Pianist" in 1995 and 1996, the same in Downbeat in 1997 and Jazz Iz in 1999. In 1998 he received the New York Jazz Award for best pianist and in 2000 "Best Pianist" Award from the Jazz Journalists Association.

Kenny Barron Piano
Kiyoshi Kitagawa Contrabaixo
Johnathan Blake Bateria

www.kennybarron.com
www.myspace.com/kennybarronmusic



METROPOLE ORCHESTRA

CONDUCTED BY VINCE MENDOZA

Uma vasta lista de intérpretes tem partilhado o palco com a Metropole Orchestra, confirmando a flexibilidade deste grupo alargado de instrumentistas em experimentar e explorar uma grande variedade de géneros musicais: Oleta Adams, Charles Aznavour, Shirley Bassey, Andrea Bocelli, John Cale, Joe Cocker, Elvis Costello, Eddie Daniels, Céline Dion, Brian Eno, Ella Fitzgerald, Stan Getz, Astrud Gilberto, Dizzy Gillespie, Herbie Hancock, Junkie XL, The King's Singers, Chaka Khan, Pat Metheny, Ivan Lins, John Scofield, The Swingle Singers, Jean 'Toots' Thielemans, Mel Tormé, Steve Vai, Sarah Vaughan, Dionne Warwick, Andy Williams, Nancy Wilson, Dino Saluzzi, Trijntje Oosterhuis, Sezen Aksu e a fadista portuguesa Mariza.

Dolf van der Linden dirigiu a Metropole Orchestra durante 35 anos e foi um dos seus maiores impulsionadores. A Orquestra foi formada após a Segunda Guerra Mundial com o objectivo de criar um conjunto de músicos de elevado nível, capazes de executarem grandes performances para a radiodifusão pública. Van der Linden viajou por toda a Europa a fim de encontrar a combinação perfeita dos naipes de instrumentos para a orquestra. As suas ideias musicais inovadoras e estimulantes atraíram a atenção do público holandês que ansiava um novo projecto musical.

Founded in 1945 by Dolf van der Linden in 1945, the Metropole Orchestra is one of today's most important orchestras. Known for its vast repertory, it has worked with the brightest and best on the jazz scene as well as names known from the pop music world, receiving accolades for the quality of their work. Under the direction of 3-time Grammy Award winner Vince Mendoza, the Metropole Orchestra continues to grow and experiment with new sounds. As a testament to the flexibility of this multi-talented group and their experimentation and exploration of various musical genres, you need only look at the extremely diverse list of international stars who have shared the stage with the Metropole Orchestra: Oleta Adams, Charles Aznavour, Shirley Bassey, Andrea Bocelli, John

Orchestra é actualmente uma das mais importantes orquestras. Conhecida pelo seu vasto repertório, tem trabalhado com conceituados músicos da cena jazzística, mas também da música pop, recebendo grandes elogios pela qualidade dos seus desempenhos. Sob a direcção de Vince Mendoza - vencedor de três Grammys -, a Metropole Orchestra continua a crescer e a experimentar novas sonoridades.

Grandes solistas, da ópera à música pop, passando pelo jazz, já trabalharam com a Metropole Orchestra, contribuindo fortemente para a sua expansão europeia. No entanto, a Metropole Orchestra orgulha-se de ter mantido a sua própria identidade e personalidade musicais, num contexto diversificado de estilos e de inovações técnicas.

Sob a direcção artística de Vince Mendoza, desde 2005, a Metropole Orchestra continua a ampliar e a experimentar novas sonoridades. Arranjador e compositor norte-americano, Vince Mendoza ocupa um lugar de destaque na cena do jazz internacional dos últimos 25 anos. O âmbito alargado das suas obras demonstra uma extraordinária compreensão das diferentes linguagens musicais. Vencedor de três Grammys e nomeado outras quinze vezes, V. Mendoza é, neste momento, um dos mais requisitados compositores da actualidade. Da sua extensa lista

Cale, Joe Cocker, Elvis Costello, Eddie Daniels, Céline Dion, Brian Eno, Ella Fitzgerald, Stan Getz, Astrud Gilberto, Dizzy Gillespie, Herbie Hancock, Junkie XL, The King's Singers, Chaka Khan, Pat Metheny, Ivan Lins, John Scofield, The Swingle Singers, Jean 'Toots' Thielemans, Mel Tormé, Steve Vai, Sarah Vaughan, Dionne Warwick, Andy Williams, Nancy Wilson, Dino Saluzzi, Trijntje Oosterhuis, Sezen Aksu and the Portuguese fado singer Mariza.

Dolf van der Linden directed the Metropole Orchestra for 35 years and was one of its greatest driving forces. The Orchestra was founded in the years following the Second World War with the goal of creating a musical group of the highest quality able to give truly great performances to be broadcast on radio. Van der Linden traveled throughout Europe to try to find the right combination of key instruments for his orchestra. His innovative and exciting musical ideas attracted the attention of the Dutch public, which longed for a new undertaking in the world of music. Premier soloists, from opera to pop, have passed through the jazz world in their work with the Metropole Orchestra, thus contributing greatly to its notoriety in Europe. The Metropole Orchestra nevertheless remains proud that it has kept faithful to its musical identity and personality within a diversified context of styles and technical innovations.

Under the direction of Vince Mendoza since 2005, the Metropole Orchestra continues to expand and try out new sounds. An American arranger and composer, Vince Mendoza has been in the international jazz spotlight for the last 25 years. A look at his work shows an extraordinary understanding of a wide range of musical languages. A winner of 3 Grammys and a nominee some 15 times, Vince Mendoza is one of today's most sought-after composers.

Fundada por Dolf van der Linden em 1945, na Holanda, a Metropole

de colaborações constam nomes como Peter Erskine, Randy e Michael Brecker, John Abercrombie, Bob Mintzer, Russell Ferrante, Joni Mitchell, Björk, Brecker Brothers, Pierre Blanchard, The Yellowjackets, Mike Stern, Clare Fisher Quintet & Voices, Joe Lovano, New York Voices, Roy Hargrove, Elvis Costello, Dino Saluzzi, Trijntje Oosterhuis, entre muitos outros. A presença de Vince Mendoza, no concerto da Metropole Orchestra no Guimarães Jazz 2008 pretende iniciar uma nova experiência musical e conta ainda com a presença de Peter Erskine como solista convidado. P. Erskine é o lendário baterista dos Weather Report, músico dotado e brilhante que partilhou o palco com grandes instrumentistas: Michael Brecker, Don Grolnick, Steely Dan, Pat Metheny, Chick Corea, Mike Stern, Freddie Hubbard, John Scofield, Herbie Hancock, Diana Krall, Elvin Jones, Bill Frisell, Jan Garbarek, Jony Mitchell, John Scofield, Bill Frisell, Marc Johnson e outros. Detentor de um avançadíssimo controlo sobre o tempo, de uma técnica de execução notável e de uma dinâmica muito singular, P. Erskine possui uma discografia

impressionante como sideman e como líder, tendo composto obras para big band e pequenos ensembles, teatro e filmes de animação da Disney. Paralelamente, desenvolveu uma actividade pedagógica na formação de jovens músicos, editando diversos livros e DVD's pedagógicos, no ensino da bateria.

Here is a bit of the extensive list of those artists who have worked with him: Peter Erskine, Randy and Michael Brecker, John Abercrombie, Bob Mintzer, Russell Ferrante, Joni Mitchell, Björk, Brecker Brothers, Pierre Blanchard, The Yellowjackets, Mike Stern, Clare Fisher Quintet & Voices, Joe Lovano, New York Voices, Roy Hargrove, Elvis Costello, Dino Saluzzi and Trijntje Oosterhuis, among many others. The appearance of Vince Mendoza and the Metropole Orchestra at Guimarães Jazz 2008 is the beginning of a new musical experience; his guest solo artist is Peter Erskine. For his part, Peter Erskine is the legendary percussionist from the Weather Report, a gifted and brilliant musician who has shared the stage with some great instrumentalists: Michael Brecker, Don Grolnick, Steely Dan, Pat Metheny, Chick Corea, Mike Stern, Freddie Hubbard, John Scofield,

Herbie Hancock, Diana Krall, Elvin Jones, Bill Frisell, Jan Garbarek, Jony Mitchell, Marc Johnson and others. An artist with a keenly advanced sense of tempo, remarkable technical execution and a unique dynamic, Peter Erskine has an impressive discography as a sideman and leader, having composed for big bands and small ensembles, theatre and Disney animated films. At the same time, he has been involved in the education of young musicians, publishing various books and DVDs on percussion.

Vince Mendoza

Direcção Musical
Peter Erskine
Solista Convidado (Bateria)
Arlia de Ruiter,
Alida Schat, Sarah
Koch, Denis Koenders,
Pauline Terlouw,
Erica Korthals Altes,
David Peijnenborgh,
Seija Teeuwen
1's Violinos
Merijn Rombout,
Herman van Haaren,
Lucja Domski, Wim
Kok, Elisabeth Cats,
Marianne van den
Heuvel, Vera
van der Bie
2's Violinos
Mieke Honingh,
Norman Jansen,
Julia Jowett, Iris Schut,

Isabella Petersen

Violas
Bastiaan van der Werf,
Maarten Jansen, Wim
Grin, Jascha Albracht
Violoncelos
Erik Winkelmann,
Arend Liefkes
Contrabaixos
Joke Schonewille Harpa
Janine Abbas, Mariël
van den Bos Flautas
Willem Luijt Oboé
Marc Scholten, Paul
van der Feen, Leo
Janssen, Jos Beeren,
Max Boeree Saxofones
Pieter Hunfeld Trompa
Jan Oosthof, Jan
Hollander, Henk
Heijink, Ruud Breuls
Trompetes
Bart van Lier, Jan
Oosting, Jan Bastiani
Trombones
Martin van den Berg
Trombone Baixo
Eddy Koopman,
Murk Jiskoot Percussão
Aram Kersbergen
Contra baixo
Peter Tiehuis Guitarra
Hans Vroomans
Piano/Sintetizador

Programa

Vince Mendoza (ASCAP):
Lake fire
Joe Zawinul: **The Juggler**
Vince Mendoza (ASCAP):
Introduction and Riffs #2
Wayne Shorter:
Elegant People
Vince Mendoza (ASCAP):
Ojos
Miracle Child
Beauty and Sadness
Jung Parade
Ambivalence
Barcelona

BIG BAND ESMAE CONDUZIDA POR MARCUS STRICKLAND

Depois de uma semana de workshop, os alunos da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, no Porto, sobem ao palco do Pequeno Auditório do Centro Cultural Vila Flor para formarem uma big band conduzida por Marcus Strickland e apresentarem um concerto especialmente pensado para o Guimarães Jazz 2008.

After a week of workshops, the students of ESMAE (the Superior School of Music and the Performing Arts) in Oporto take to the stage of the Vila Flor Cultural Centre to form a big band conducted by Marcus Strickland, presenting a concert especially conceived for Guimarães Jazz 2008.



ACTIVIDADES PARALELAS

EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA GUIMARÃES JAZZ

SÁB 01 A DOM 30 NOV
SÃO MAMEDE - CENTRO DE ARTES E
ESPECTÁCULOS

JAM SESSIONS

DOM 16 A QUA 19 NOV | 22H00
SÃO MAMEDE - CENTRO DE ARTES
E ESPECTÁCULOS

Durante o mês de Novembro, o São Mamede - Centro de Artes e Espectáculos acolhe quatro noites de jam sessions e uma exposição retrospectiva das anteriores edições do Guimarães Jazz. Músicos, concertos e momentos em palco, captados pela objectiva de uma máquina fotográfica, retratam aquele que é considerado pela crítica "um dos mais importantes festivais de jazz europeus".

JAM SESSIONS C/ MARCUS STRICKLAND QUINTET

QUI 13 A SÁB 15 NOV | 24H00
ASS. CULTURAL CONVÍVIO
QUI 20 A SÁB 22 NOV | 24H00
CENTRO CULTURAL VILA FLOR

LANÇAMENTO DO CD GUIMARÃES JAZZ / TOAP COLECTIVO "VOL.2"

SÁB 15 NOV | 18H30
PEQUENO AUDITÓRIO

O concerto deste ano do Projecto TOAP/Guimarães Jazz é marcado pelo lançamento do CD Guimarães Jazz/TOAP Colectivo "Vol.2", gravado em directo no concerto do Festival do ano transato, que contou com a participação de Matt Renzi, Jacob Sacks, Bernardo Moreira e André Sousa Machado.

OFICINAS DE JAZZ

SEG 10 A SEX 14 NOV
DAS 14H30 ÀS 17H30
CENTRO CULTURAL VILA FLOR

As Oficinas de Jazz são um espaço de aprendizagem e troca de experiências entre jovens músicos e músicos de jazz consagrados. No Guimarães Jazz 2008, as oficinas são orientadas por Jason Palmer (trompete), David Bryant (piano), Luques Curtis (contrabaixo) e John Davis (bateria) - a formação que integra o Marcus Strickland Quintet.

Momentos espontâneos de improvisação, que por vezes se prolongam pela noite dentro, as jam sessions conferem ao Guimarães Jazz uma das suas facetas identificadoras. A qualidade dos instrumentistas que nelas têm participado acrescentou ao programa do Festival um elemento artístico importante, permitindo contactos, encontros e experiências com audiências cada vez mais heterogéneas. Este ano, as jam sessions, na Associação Cultural Convívio e no Centro Cultural Vila Flor, estão a cargo do Marcus Strickland Quintet, um conjunto de músicos de talento indiscutível.

CONFERÊNCIA COM DJANGO BATES

DOM 16 NOV | 16H00
ASS. CULTURAL CONVÍVIO

No dia seguinte ao seu concerto no Guimarães Jazz, Django Bates protagoniza uma conferência na qual o músico abordará a sua obra, de uma forma espontânea e através de demonstrações simples. Uma oportunidade rara para conhecer de perto o talento de Django Bates.

Organização CCVF e Cineclube de Guimarães

CICLO DE CINEMA "TONS DA MÚSICA" FIM DE SEMANA NO ASCENSOR

Com Jeanne Moreau e Maurice Ronet
França 1958 - 88 min - M/12
Música Original de Miles Davis

Depois das colaborações com Cousteau, "Ascenseur pour L'échafaud" foi a estreia de Louis Malle na longa-metragem de ficção. Uma estreia coroada de sucesso, a que não faltou a atribuição do Prémio Louis Delluc. Através de uma intriga policial desenvolvida em ambientes "à americana" (para o que muito contribui a música de Miles Davis) Malle deixava aqui a certeza de que o "novo cinema" estava prestes a chegar.

(L'ASCENSEUR POUR
L'ÉCHAFAUD) DE LOUIS MALLE

TER 18 NOV | 21H45
PEQUENO AUDITÓRIO

ROUND MIDNIGHT DE BERTRAND TAVERNIER

Com Dexter Gordon e François Cluzet
EUA/França 1986 - 133 min - M/12
Música Original de Herbie Hancock

Na Paris de 1959, um talentoso e veterano saxofonista deve se apresentar no Blue Note, ao lado de outros músicos americanos. Com problemas de alcoolismo, ele é amparado por um fã parisiense. Além de Dexter Gordon, o filme de Bertrand Tavernier contou com grandes músicos de jazz: Ron Carter, Wayne Shorter, Freddie Hubbard, Herbie Hancock entre outros.

THE BLUES QUARTET JOÃO PAULO FELICIANO

EM DIAS DE ESPECTÁCULO
DURANTE O PERÍODO
DE APRESENTAÇÃO
FOYER GRANDE AUDITÓRIO

"The Blues Quartet" é uma escultura/instalação interactiva formada por um dispositivo de quatro lâmpadas, colocadas numa estrutura de acrílico azul, que reagem à música variando de intensidade por via de moduladores de luz e som. Depois da estreia no Contemporary Arts Center de Cincinnati, nos EUA, e de já ter percorrido alguns espaços do nosso país, é a vez do público do Guimarães Jazz conhecer este "quarteto".

023

	1ª Plateia	2ª Plateia
QUI 13 22H00 KURT ELLING QUARTET	€20,00 / €17,50 c/d	€17,50/€15,00 c/d
SEX 14 18H00 BIG BAND ESMÆ CONDUZIDA POR MARCUS STRICKLAND	Entrada Livre (até à lotação da sala)	
SEX 14 22H00 STEVE COLEMAN AND FIVE ELEMENTS	€20,00/€17,50 c/d	€17,50/€15,00 c/d
SÁB 15 17H00 PROJECTO TOAP/GUIMARÃES JAZZ BEN MONDER, MATT PAVOLKA, PETER RENDE, ALEXANDRE FRAZÃO, JOÃO MOREIRA	€5,00	
SÁB 15 22H00 DJANGO BATES AND STORMCHASER SPRING IS HERE (SHALL WE DANCE?)	€20,00/€17,50 c/d	€17,50/€15,00 c/d
QUA 19 22H00 MARCUS STRICKLAND QUINTET	€7,50/€5,00 c/d	
QUI 20 22H00 THE COOKERS LEE MORGAN 70th BIRTHDAY CELEBRATION	€15,00/€12,50 c/d	€12,50/€10,00 c/d
SEX 21 22H00 KENNY BARRON TRIO	€15,00/€12,50 c/d	€12,50/€10,00 c/d
SÁB 22 22H00 METROPOLE ORCHESTRA CONDUCTED BY VINCE MENDOZA	€20,00/€17,50 c/d	€17,50/€15,00 c/d
ASSINATURA	€80,00	

Preços com Desconto (c/d)
 Cartão Municipal Idoso e Reformados
 Cartão Jovem Municipal
 Cartão Jovem, Menores de 25 Anos e Estudantes
 Deficientes e Acompanhante
 Cartão Municipal de Pessoas com Deficiência
 Sócios da Ass. Cultural Convívio
 Cartão CCVF_desconto 50%

SERVIÇO DE BABY-SITTING

3 Eur | Idades dos 3 aos 9 anos
 Capacidade máxima_20 crianças

Funcionamento em dias de espectáculo
 e durante o período de apresentação

Grande Auditório

Z	3028262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33
X	3028262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
V	3028262422201816	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	3028262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
T	3028262422201816	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	3028262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
R	3028262422201816	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	3028262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
P	3028262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33
0	3028262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
N	3028262422201816	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	3028262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
L	3028262422201816	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	3028262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
J	3028262422201816	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	3028262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
H	3028262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33
0	3028262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
F	3028262422201816	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	28262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
D	28262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31
C	28262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29
B	262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29
A	262422201816	14 12 10	8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27

AC 201816141210864213579111315171921

AB 2018161412108642135791113151719

AA 201816141210864213579111315171921

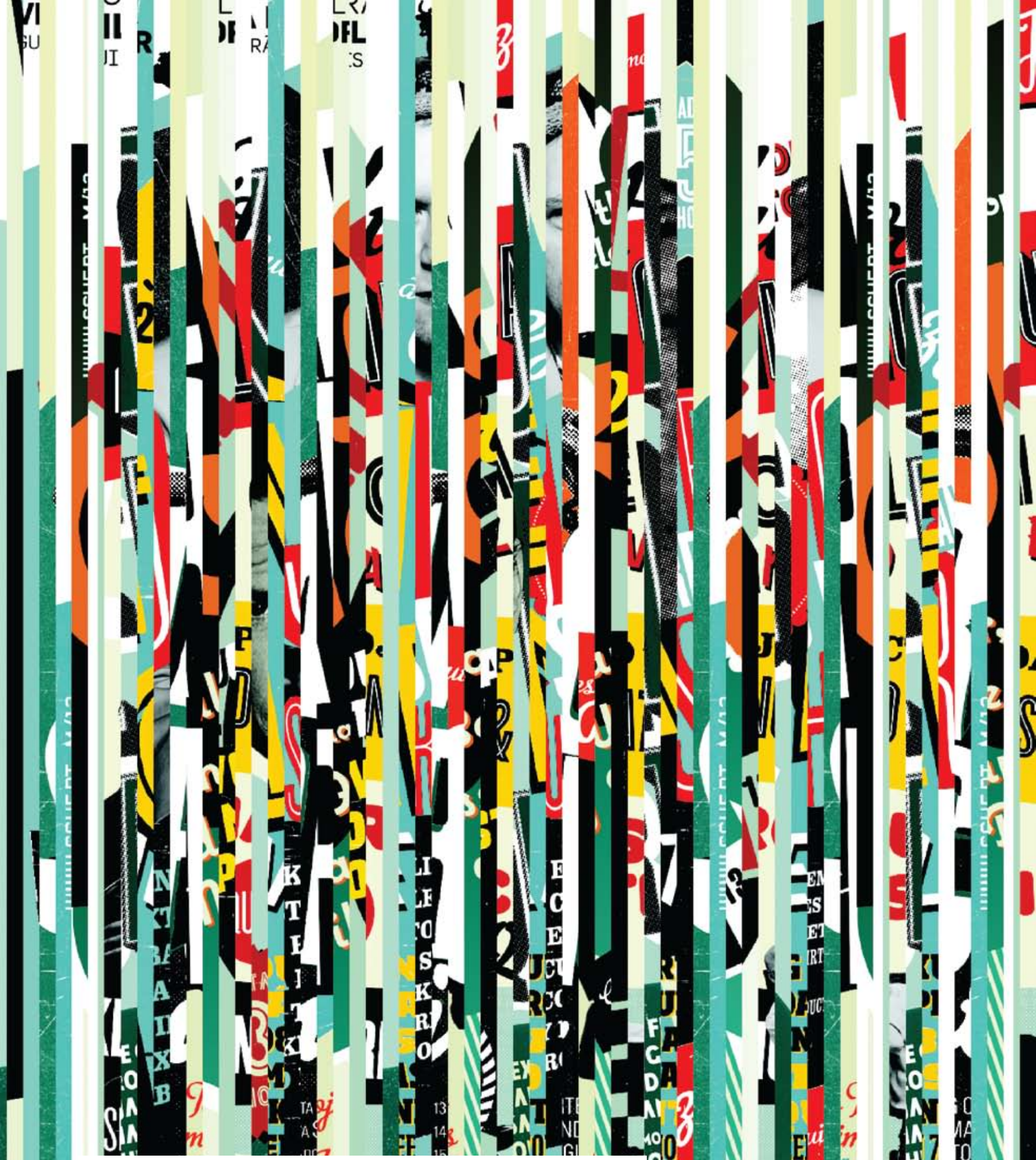
Pequeno Auditório

M	16141210864213579111315
L	16141210864213579111315
J	16141210864213579111315
I	16141210864213579111315
H	16141210864213579111315
0	16141210864213579111315
F	16141210864213579111315
E	16141210864213579111315
D	16141210864213579111315
C	16141210864213579111315
B	16141210864213579111315
A	121086421357911



Centro Cultural Vila Flor
 Av. D. Afonso Henriques, 701
 4810 431 Guimarães
 Tel | Fax 253 424 700 | 710

geral@ccvf.pt
 www.ccvf.pt



ORGANIZAÇÃO

Câmara Municipal de Guimarães  oficina  convívio

PROJECTO FINANCIADO POR

 **MC**
Município de Guimarães

 **dgARTES**
Direção Municipal das Artes

PATROCÍNIOS

 Caixa Geral de Depósitos

 Allianz

 Sampaio & Filho, Lda

 JAPautomotive
Distribuidor RENAULT

 VIMUSICA

 VILLAHOTEL

 brink's

ASSISTENTES DE SALA E EDITORES POR AMÉRICO FERRERA TEXTOS

APOIO

 fnac

APOIO À DIVULGAÇÃO

 Queiroplás

 75