

JAZZ

GUIMARÃES JAZZ
12 A 21 NOVEMBRO 2009

GUIMARÃES JAZZ 2009: 18 ANOS EM 17 CAPÍTULOS

DISTORCER A INTERPRETAÇÃO
DO MEIO DOMINANTE,
TENDO EM VISTA O
AGENCIAMENTO DE ESPAÇOS
EM BRANCO SUSCEPTÍVEIS DE
PERMITIREM A CRIAÇÃO
DE UM IMAGINÁRIO PRÓPRIO.

INTERPRETATION OF THE DOMINANT MEDIUM
WITH A VIEW TO WORKING TO SECURE THE
WHITE SPACES WHICH ENABLE THE CREATION OF
ONE'S OWN IMAGINATION.

01

NAVEGAÇÃO INTERPESSOAL POR UM LABIRINTO INTIMISTA

Se passar o olhar pela música desde a sua origem até ao momento presente enquanto processo de mimetização dos sons da natureza, entende-se como ainda hoje se mantém actualizada essa ideia de descoberta inicial das possibilidades de manipulação do som, num percurso incessante que parte do aleatório para a constituição de sistemas e daí para as tentativas de ruptura e fuga relativamente às suas regras e convenções. Cento e cinquenta anos passados sobre o aparecimento do Jazz, compreende-se como esta música pode ser considerada a última pedra de uma das estruturas mais complexas construídas pelo homem – o sistema musical. Foram quase dois séculos de actividade artística intensa e ininterrupta sobre a qual pairou na sombra a imensa possibilidade da improvisação como estratégia musical. Sempre existiu, no decorrer da história da música, uma tendência para se estabelecerem novas ideias a partir de formatos musicais já conhecidos e, neste período histórico mais recente, assiste-se à criação de novos territórios de exploração criativa, situados entre as duas margens extremas de uma arte susceptível e aberta aos inúmeros processos políticos de uma multidão sequiosa de mudança – de um lado, os ideais de libertação de uma humanidade em sofrimento e do outro, a necessidade de progresso e de desenvolvimento, apesar de todas as dificuldades e de todos os erros. Esta estranha vontade de criar persiste como parte de um projecto utópico de pendor universalista em busca de um princípio ideal de justiça, algo que acompanha o homem através dos tempos. Os momentos desta imensa invenção artística comunicam entre si e neste diálogo expressam possibilidades de síntese das categorias temporais do passado, presente e futuro, através de cada uma das suas personagens - actores do drama existencial da humanidade que viveu as suas loucuras e os seus medos.

Estamos assim interligados por um fio condutor da memória, algo situado também na fórmula sonora do Jazz que se nos dirige como se existisse a mesma narrativa incessantemente repetida, numa estranha sensação de viagem temporal – uma navegação interpessoal por

01 | INTERPERSONAL NAVIGATION THROUGH AN INTIMACY-ORIENTED LABYRINTH

If looking at music from its very origin to the present day and considering it as the process of mimetization of sounds coming from nature, it is understandable just how alive and well at present is the idea of initial discovery of the possibilities underlying the manipulation of sounds, along its unending path from the random to the constitution of systems, and from there to the attempts to break away and flee from those rules and conventions. With one hundred and fifty years having passed since the appearance of jazz, one might acknowledge how this music could be considered to be the last stone placed in one of the most complex structures built by man – the system of music. We have seen nearly two centuries' worth of intense and uninterrupted artistic activity over which the immense possibilities of improvisation as a musical strategy have hung like a shadow. In the history of music, there has always been the tendency to establish new ideas from already-existing musical formats, and in this more recent historical period, we are present at the opening up of new territories of creative exploration located between the two extreme margins of an art form that is susceptible and open to countless political processes of the multitudes thirsting for change – on the one hand, for the ideals of freeing a humanity in suffering, and on the other, the need for progress and development in spite of all the hardships and errors. This strange desire to create persists as part of a utopian project of universalist weight in search of an ideal principle of justice, something which has followed Man for centuries. The moments within this immense artistic invention communicate amongst themselves, and in this dialogue they express the possibilities for synthesis of the temporal categories of the past, present and future via each one of their characters – actors in an existential drama of humanity which has lived out its madness and its fears.



DOMINGO 15
GRANDE AUDITÓRIO , 22H00

PROJECTO TOAP/ GUIMARÃES JAZZ 09

Ohad Talmor, Bernardo Sasseti, Demian Cabaud, Dan Weiss

€5,00 (desconto 50% com cartão CCVF)

NO FINAL DO CONCERTO LANÇAMENTO DO CD

GUIMARÃES JAZZ/TOAP COLECTIVO VOL.3

QUARTA 18
GRANDE AUDITÓRIO , 22H00

GEORGE COLLIGAN QUINTET

George Colligan, Josh Ginsburg, EJ Strickland, Michael Blake, Jaleel Shaw

€7,50 / €5,00 c/desconto

QUINTA 19
GRANDE AUDITÓRIO , 22H00

OVERTONE QUARTET

Dave Holland, Jason Moran, Chris Potter & Eric Harland

1ª Plateia €20,00 | €17,50 c/desconto
2ª Plateia €17,50 | €15,00 c/desconto

SEXTA 20
GRANDE AUDITÓRIO , 22H00

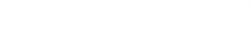
CASSANDRA WILSON

Cassandra Wilson, Reginald Veal, Herlin Riley, Marvin Sewell, Jonathan Batiste, Lekan Babalola

1ª Plateia €20,00 | €17,50 c/desconto
2ª Plateia €17,50 | €15,00 c/desconto

Serviço de baby-sitting
1 eur | idades dos 3 aos 9 anos
capacidade máxima 20 crianças
funcionamento em dias de espectáculo e durante o período de apresentação

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 Aes, Cultural Convívio
Cartão CCVF, desconto 50%



SÁBADO 21
PEQUENO AUDITÓRIO , 18H00

BIG BAND DA ESMAE

dirigida por George Colligan

Entrada Livre



SÁBADO 21
GRANDE AUDITÓRIO , 22H00

DAVE DOUGLAS AND BLOOD SWEAT DRUM'N BASS BIG BAND

1ª Parte "A Single Sky, Dave Douglas with Blood Sweat Drums and Bass Big Band with Jim McNeely direction"
2ª Parte "Blood Sweat Drums and Bass Big Band with Dave Douglas"

1ª Plateia €20,00 | €17,50 c/desconto
2ª Plateia €17,50 | €15,00 c/desconto



ACTIVIDADES PARALELAS



DIAS 12 A 14*
CAFÉ CONCERTO DO CCVF , 24H00**
DIAS 15 A 17
SÃO MAMEDE - CENTRO DE ARTES E ESPECTÁCULOS , 22H00 , DIA 15 24h00
DIAS 19 A 21*
CONVÍVIO ASS. CULTURAL , 24H00

JAM SESSIONS

*Com George Colligan Quintet **€2,50



DIAS 16, 17, 19 e 20
das 14H30 às 17H30

OFICINAS DE JAZZ

George Colligan piano,
Josh Ginsburg contrabaixo,
EJ Strickland bateria, Michael Blake e Jaleel Shaw saxofone

um labirinto intimista, onde cada corredor se transforma numa versão sempre diferente da anterior. Olhando para todas as formas atravessadas pelo conhecimento e pela informação, adquire-se a consciência de que tudo o que se descobre provém de forma incluída do imenso terreno da vida vivida por cada indivíduo, assim como de um impulso de recriação de um mundo interior. Entretanto, vamos acumulando de modo sucessivo muitas dúvidas emergentes, como portas de entrada para uma nova ideia já antes resumida. Tudo se repete num outro ponto de partida, localizado em cada

Editado em 1959 pelo lendário trompetista Miles Davis (1926-1991) e tido por muitos como uma verdadeira obra-prima da história do jazz, o álbum “Kind of Blue” cumpre este ano meio século de existência. Em homenagem a este acontecimento, o famoso baterista Jimmy Cobb, único elemento ainda vivo da formação original da gravação, decidiu recordar a edição do disco, realizando uma série de concertos com uma formação que conta com a colaboração de um importante conjunto de músicos – Wallace Roney, Javon Jackson, Vincent Herring, Larry Willis

“Kind of Blue” foi um dos discos mais vendidos de sempre, uma obra fundamental, olhado por muitos como o trabalho mais importante da história do jazz. Em 2003 foi eleito pela revista “Rolling Stone” o 12º melhor álbum de todos os tempos (entre 500 títulos seleccionados), não sendo por isso de admirar que tenha tantas vezes sido considerado um álbum imprescindível em qualquer discografia. Nesse ano fantástico de 1959, durante o qual aconteceram grandes momentos musicais, importantes contributos para a consolidação de uma corrente estética e musical que haveria de ser essencial na afirmação definitiva do jazz, “Kind of Blue” juntava na 30th Street, Nova Iorque, nos estúdios da Columbia Records, alguns dos maiores improvisadores do século XX: Miles Davis (trompete), John Coltrane (saxofone tenor), Bill Evans (piano, excepto em “Freddie Freeloader” - Wynton Kelly), Paul Chambers (contrabaixo), Cannonball Adderley (saxofone alto) e Jimmy Cobb (bateria). A primeira sessão deu origem ao lado A do disco e decorreu a 2 de Março, gravando-se “So What”, “Freddie Freeloader” e “Blue in Green”. Um mês depois, a 22 de Abril, estes músicos voltaram a reunir-se para registarem “Flamenco Sketches” e “All Blues”.

Produzido por Teo Macero, “Kind of Blue” é a soma de muitas genialidades: as de Miles Davis associadas às espantosas qualidades artísticas de cada um dos músicos presentes que revelaram uma da capacidade de improvisação fora de comum para a época. Segundo Jimmy Cobb, “Kind of Blue” foi “feito no céu”. Segundo a opinião insuspeita do pianista Herbie Hancock, o disco é um acontecimento raro, uma junção de energias que se transformaram n’ “Um marco não só da história do jazz, mas também da história da música”.



miles-davis.com/ • *www.myspace.com/milesdavis* (Miles Davis)
milesdavis.com/music_kind_of_blue.asp (Kind of Blue)
jimmycobb.net • *www.myspace.com/theofficialjimmycobb* (Jimmy Cobb) • *busterwilliams.com* • *www.myspace.com/busterwilliamsquartet* (Buster Williams)
javonjackson.com • *www.myspace.com/javonjackson* (Javon Jackson)
wallaceroney.com • *www.myspace.com/wallaceroney* (Wallace Roney) • *vincentherring.com* • *www.myspace.com/vincentherring* (Vincent Herring)



Jimmy Cobb Bateria
Wallace Roney Trompete
Vincent Herring Saxofone Alto
Javon Jackson Saxofone Tenor
Larry Willis Piano
Buster Williams Contrabaixo



In 2003, it was selected by Rolling Stone magazine as the 12th best album of all time (on a list of 500 albums) yet it is not because of this award that “Kind of Blue” is said to be a ‘must have’ album for anyone’s collection. In 1959, this fantastic year when so many great musical moments occurred, we see important contributions being made which solidified the aesthetic and musical current which would become essential in affirming the essential definition of jazz. “Kind of Blue” brought together some of the greatest improvisational artists of the 20th century to the Columbia Records Studio on 30th Street in New York City: Miles Davis (trumpet), John Coltrane (tenor saxophone), Bill Evans (piano, except on “Freddie Freeloader” – Wynton Kelly), Paul Chambers (bass), Cannonball Adderley (alto saxophone) and Jimmy Cobb (drums). The first session on March 2nd led to the ‘A’ side of the album with the recording of “So What”, “Freddie Freeloader” and “Blue in Green.” A month later, on April, 22nd, these musicians got together again to record “Flamenco Sketches” and “Al Blues.” Produced by Teo Macero, “Kind of Blue” is the sum of many great moments of genius: those of Miles Davis blended with the amazing artistic qualities of each one of the musicians present, revealing an unusual capacity for improvisation for the time. According to Jimmy Cobb, “Kind of Blue” was “made in heaven.” According to Herbie Hancock, whose opinion cannot be suspect, the recording is a rare event, a conjoining of energies which have been transformed into “not only a landmark in the history of jazz but also in the history of music.”

KIND OF BLUE @ 50

QUINTA 12

REMEMBERING THE MILES DAVIS CLASSIC

JIMMY COBB’S SO WHAT BAND FEATURING WALLACE RONEY, VINCENT HERRING, JAVON JACKSON, LARRY WILLIS & BUSTER WILLIAMS

equação musical simples e abstracta. Não existem neste movimento mais avanços ou recuos, nem mais lugares de chegada ou de partida. As experiências musicais são planas e confluem num prolongado processo de construção global que faz com que tudo se torne progressivamente familiar, numa proximidade transformadora da existência, num sobreviver e num lugar ideal onde nos podemos abandonar livremente na esteira de todas as referências sociais. Detecta-se neste processo uma estranha sensação de acompanhamento, uma imaginação singular e protectora que parece perseguir-nos.



We are thus intertwined by the guide-wire of memory, something which is also situated in the sound formula of jazz which directs us as if there were the same narrative, repeated unendingly, in an odd feeling of a journey over time – an interpersonal navigation through an intimacy-oriented labyrinth, where each corridor is transformed into a version of the previous one yet always different. Looking at all the forms which knowledge and information have attained, we become aware of the fact that everything which is discovered comes from the inclusive forms of the expansive terrain of a life well lived by each individual as well as from the creative impulse from internal worlds. Along the way we go on successively accumulating the many doubts which surface like entrance-ways opening up to a new idea which has already been summarized. Everything is repeated in another stepping-off point found in each simple and abstract musical equation. In this movement there is no longer any place to go forward or back, nor are there any locations of arrival or departure. The musical experiences lie out flat and converge in the prolonged process of global construction which makes everything progressively familiar in a transforming closeness of existence, in survival, and in the ideal place where we can freely abandon ourselves in the vestiges of all social references. In this odd feeling of accompanying we detect a singular and protective imagination that appears to follow us. The explanations given about jazz almost always take us back to a more general point of view and reveal a situation which does not change the final event where this music is condensed. The last moment of hearing it is linked, in a spontaneous way, to our attention, represented by the wider bond of the forces called up by creation and invention which lead us to perform tasks of personal searching whose beginnings are anchored in emotions in a raw, unrefined state, awoken by contact with sound and

e Buster Williams. Ao mesmo tempo, surge no mercado uma edição comemorativa que inclui 2 CDs com a totalidade dos takes gravados no momento do seu registo discográfico, incluindo ainda um livro com textos e fotos, um documentário em DVD sobre “Kind of Blue” e um LP com a edição original do trabalho.

EDITADO EM 1959 PELO LENDÁRIO TROMPETISTA MILES DAVIS (1926-1991) E TIDO POR MUITOS COMO UMA VERDADEIRA OBRA-PRIMA DA HISTÓRIA DO JAZZ, O ÁLBUM “KIND OF BLUE” CUMPRE ESTE ANO MEIO SÉCULO DE EXISTÊNCIA.

RELEASED IN 1959 BY THE LEGENDARY TRUMPETER MILES DAVIS (1926-1991) AND REGARDED BY MANY AS A TRUE MASTERPIECE IN THE HISTORY OF JAZZ, THE ALBUM “KIND OF BLUE” CELEBRATES ITS 50TH BIRTHDAY.

Released in 1959 by the legendary trumpeter Miles Davis (1926-1991) and regarded by many as a true masterpiece in the history of jazz, the album “Kind of Blue” celebrates its 50th birthday. To commemorate this anniversary, the famous drummer Jimmy Cobb, the last surviving member of the group who played on this album, has decided to relive this momentous recording by performing a series of concerts in the company of a top-notch set of musicians – Wallace Roney, Javon Jackson, Vincent Herring, Larry Willis and Buster Williams. Being released at the same time is a commemorative edition which includes all the takes originally recorded, as well as a booklet with texts and photos, a DVD documentary entitled “Kind of Blue” and an LP with an original edition of the work. “Kind of Blue” is one of the best-selling albums of all time, a fundamental work, considered by many to be the most important piece of music in all the history of jazz.

A IMPORTÂNCIA DE TODOS OS INÍCIOS

O Jazz assume-se como uma música nómada que divaga no contexto da paisagem americana. Os músicos surgem de forma estranha, oriundos de redutos de marginalidade embora, com o passar do tempo, tudo pareça estar a entrar numa espécie de rotina. Os grandes momentos desta música são breves espaços de invenção que apesar de abertos e intensos, logo se fecham e voltam ao estado de aparente pacatez do qual tinham acabado de sair. A acumulação de diferentes ângulos de visão, a sua sobreposição e coincidência são aspectos cada vez mais presentes nesta música. Os avanços conseguidos são consequência das muitas actividades e dos acontecimentos artísticos que conferiram ao Jazz um estatuto de arte inacabada, como se fosse possível pensar em resultados artísticos definitivos. Todavia, nesta experiência sonora integradora e inclusiva, o efêmero e o fugaz adquirem uma maior visibilidade, propiciando o aparecimento de renovadas formas e de muitos outros estilos, rapidamente transformados em estruturas paradigmáticas, testemunhos de um momento ou de uma época. Sem vedetas, sem objectivos e sem perda de movimento, o Jazz tenta manter os princípios que fizeram dele uma música identificável e personalizada e

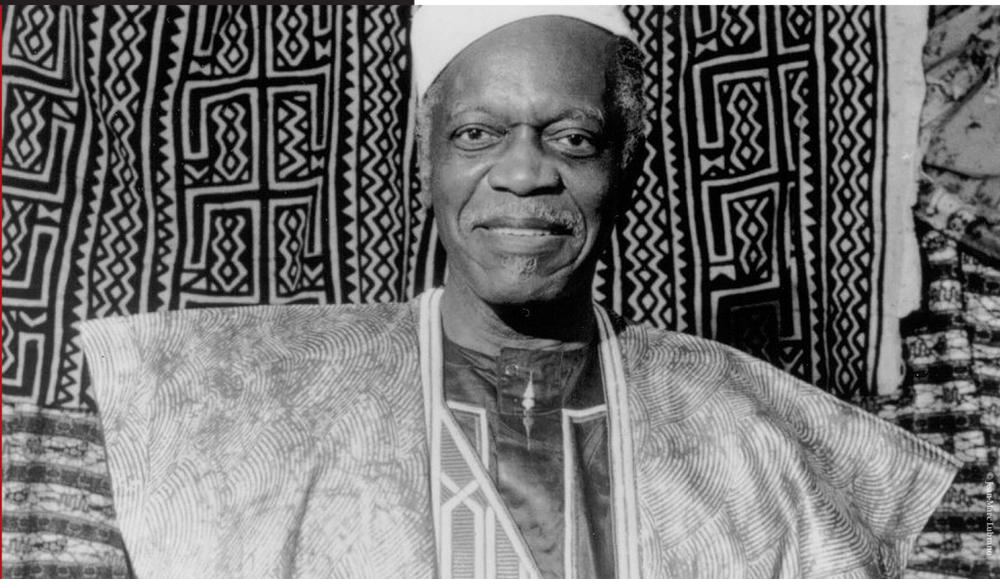
Armstrong. Muito jovem ainda desenvolveu uma intensa actividade como instrumentista, tornando-se precocemente um veterano dos clubes europeus de jazz. Em 1968 ganhou uma bolsa de estudo para a Berklee School of Music, em Boston, onde teve a oportunidade de tocar com Clark Terry, Herbie Hancock, Joe Williams and Carmen McRae. Dotado de uma inclinação natural para o contrabaixo acústico, trabalhou, nos finais dos anos 70, com Stan Getz, New York Jazz Quartet, Zoot Sims, Bill Evans, John Abercrombie e Tommy Flanagan.

HANK JONES TRIO

SEXTA 13

HANK JONES, GEORGE MRaz, WILLIE JONES III

Com um estilo inconfundível de expressão rítmica, o baterista Willie Jones III já acompanhou músicos importantes como Sonny Rollins, Ernestine Anderson, Bobby Hutcherson, Wynton Marsalis, Cedar Walton, Billy Childs, Eric Reed, Ryan Kisor, Eric Alexander, Bill Charlap, Michael Brecker e Herbie Hancock, entre outros. Nascido em Los Angeles, na Califórnia, em 1968, foi através do seu pai, o notável pianista Willie Jones II, que teve um primeiro contacto com a música. O seu CD de estreia, "Vol 1... Straight Swingin", foi lançado em 2000 através da sua própria etiqueta, a WJ3 Records. Nos anos seguintes, continuou a revelar o seu talento como compositor e produtor em "Vol II...Don't Knock The Swing", disco editado em 2002, e "Volume III", o seu mais recente trabalho discográfico.



officialhankjones.com (Hank Jones) • georgemraz.com (George Mraz) • www.williejones3.com (Willie Jones III)

Hank Jones Piano
George Mraz Contrabaixo
Willie Jones III Bateria

With an unparalleled style of rhythmic expression, drummer Willie Jones III has played alongside many important figures such as Sonny Rollins, Ernestine Anderson, Bobby Hutcherson, Wynton Marsalis, Cedar Walton, Billy Childs, Eric Reed, Ryan Kisor, Eric Alexander, Bill Charlap, Michael Brecker and Herbie Hancock. Born in Los Angeles, California, on 1968, Jones' earliest exposure to music was through his father, Willie Jones II, an notable jazz pianist. In 2000, Jones' released his debut CD, "Vol 1...Straight Swingin", on his own label, WJ3 Records. He continues to reveal his proficiency as a composer as well as a producer on "Vol II...Don't Knock The Swing" released in 2002 and his latest release, "Volume III".

Aos 91 anos, Hank Jones é uma lenda viva do jazz. A sua carreira é feita de sete décadas como pianista e compositor com centenas de discos gravados, quer acompanhando os mais variados tipos de artistas,

quer como líder, registando mais de sessenta trabalhos. Primogénito de sete irmãos, nasceu em 1918, no estado americano do Mississippi, no contexto de uma família destinada a ter uma profunda relação com o jazz. É irmão do famoso baterista Elvin Jones e do trompetista e compositor Thad Jones, infelizmente já desaparecidos. Hank Jones foi um dos grandes impulsionadores do bebop e tocou com quase todos os grandes nomes da história do jazz como Coleman Hawkins, Ella Fitzgerald, Charlie Parker, Max Roach, Artie Shaw, Benny Goodman, Lester Young, Cannonball Adderley, John Coltrane, Wes Montgomery, John Lewis, Tommy Flanagan, Ron Carter, Gato Barbieri, Eddie Gomez, Al Foster, Sonny Stitt, Oscar Peterson, Charlie Haden e Joe Lovano. Durante a sua carreira acompanhou Ella Fitzgerald, assim como Frank Sinatra e Diana Krall. Muito poucos deverão saber que

Hank Jones foi o pianista que acompanhou Marilyn Monroe quando esta cantou o célebre "Happy Birthday Mr. President" a John F. Kennedy. Apesar de ter pensado em reformar-se em 1987, Hank Jones continua activo e prolífico, tocando pelo mundo inteiro, gravando e dirigindo masterclasses em inúmeras universidades, como Harvard ou Nova Iorque. O mundo confirma-o como um dos últimos sobreviventes daquele núcleo de músicos excepcionais que ajudaram a consolidar o jazz em todas as partes do planeta. Para além de muitos outros prémios e homenagens, recebeu o título de Master of Jazz, atribuído pelo National Endowment for The Arts - um prémio que consagra a sua dedicação e paixão por esta música. Neste concerto, Hank Jones sobe ao palco acompanhado por dois intérpretes de excepção: George Mraz e Willie Jones III.

O contrabaixista George Mraz, checo de origem, tocou com Benny Bailey, Carmel Jones, Leo Wright, Mal Waldron, Hampton Hawes, Jan Hammer, Oscar Peterson, Tommy Flanagan, Chet Baker, entre outros. Nasceu em 1944, tendo contactado pela primeira vez com o jazz através da música de Louis

At the age of 91, Hank Jones is a living legend in jazz. His seven-decade long career as a pianist and composer features hundreds of recordings, both accompanied by a variety of artists or as a leader, with more than seventy main works. Born in 1918 in Mississippi the oldest of seven siblings, Jones grew up in a family destined to have a profound relationship with jazz music. His two brothers, sadly both deceased, are Elvin Jones, a famous drummer and Thad Jones, a trumpet player and composer. Hank Jones was one of the great forces behind the Be-Bop sound and played with nearly all the great names in the history of jazz, with the long list of stars featuring Coleman Hawkins, Ella Fitzgerald, Charlie Parker, Max Roach, Artie Shaw, Benny Goodman, Lester Young, Cannonball Adderley, John Coltrane, Wes Montgomery, John Lewis, Tommy Flanagan, Ron Carter, Gato Barbieri, Eddie Gomez, Al Foster, Sonny Stitt, Oscar Peterson, Charlie Haden and Joe Lovano. During his career, he has accompanied the likes of Ella Fitzgerald and Frank Sinatra, and more recently, Diana Krall. Perhaps it is less well known that it was Hank Jones who accompanied Marilyn Monroe when she sang her now famous "Happy Birthday Mr. President" to John F. Kennedy. Although he considered retirement in 1987, Hank Jones remains active and prolific, performing all over the world, recording and conducting Master Classes at a number of universities, such as Harvard or New York University. The world has confirmed him as one of the last surviving members of that core of exception musicians who helped to consolidate and spread jazz the four corners of the world. In addition to the many award and honors he has been given, he was awarded the title of Master of Jazz from the National Endowment for the Arts – a well-deserved distinction highlighting his dedication and passion for his music.

alimentava, actuando hoje mais como símbolo e critério de viabilidade estética do que como motor gerador de potência criativa. O Jazz perdeu, portanto, o seu habitat na sociedade contemporânea e esta perda gerou uma necessidade de adoptar outras estratégias de sobrevivência, destinadas a não se deixarem absorver pelo exterior. Estas estratégias compõem uma nova narrativa fundada nas ideias do trajecto, da viagem, do vaguear, dos encontros e do acaso de cada caso e remetem-nos para o velho mito do segredo e do mistério – momentos que fazem parte desse imaginário secreto do poder e da liberdade, condensados na imagem do homem solitário e ao mesmo tempo mundano.

No momento presente este cenário parece-nos mais gasto e inoperante e tenderá a ser abandonado no futuro, tornando-se então um pequeno mundo fantasma, cujas personagens ficarão para sempre a sofrer os horrores resultantes dos problemas causados pela deterioração das condições de permanência na memória dos indivíduos e de presença na história, condenadas a sobreviverem apenas enquanto ecos distantes, pairando sobre um discurso uniformizador. A crise global do esquecimento seria uma totalidade arrasadora a agir sobre todo o sistema terrestre e passaria a ser representada numa tragédia de dimensão planetária, presente e permanente. O que poderemos encontrar nesta história assim iniciada não será o começo de mais uma participação. Devemos procurar agora outro tipo de explicação para algumas das características dos homens que sendo comuns, construíram o Jazz e se arriscam a ser confundidos com os pobres de todo o mundo – são seres nómadas a movimentarem-se numa paisagem devastada. Surgem-nos assim como grupos de vagabundos, homens sem referências mínimas de vida cujo comportamento nos aparece desajustado e incorrecto, desajeitado e estranhamente despersonalizado, contendo contudo o sonho de uma ideia resistente.

As explicações elaboradas sobre o Jazz remetem-nos quase sempre para um ponto de vista mais geral e revelam-nos uma situação que não altera o acontecimento final onde esta música se condensa. A última audição liga-se de modo espontâneo aos esforços da nossa atenção, representada pelo elo alargado de forças mobilizadas pela criação e invenção, levando-nos a executar tarefas de busca pessoal, cujo início ancora numa emoção em estado bruto, despertada pelo contacto com o som e onde cada final surge como tantos outros estímulos iniciadores. A história da música tem tentado sempre ordenar e sequenciar cronologicamente os inúmeros sentimentos experimentados, seguindo um conjunto de ideias condensadas e já contidas em muitas obras musicais do passado. Abolindo os pressupostos da grelha de leitura historicista e racional, negam-se forçosamente as datas de nascimento dos músicos e todas as demais informações biográficas, para se deixar cair por terra todos os preconceitos e compromissos, ficando cada um de nós desviado e apto a realizar, na impossibilidade da sua apreensão, as avaliações libertadoras do saber. Esta liberdade recentemente adquirida permite-nos centrar a atenção exclusivamente no processo de construção imaginosa e faz com que escutemos somente a música. Apesar de sujeita a mecanismos agressivos de desactualização e de desgaste, a criação musical parece conter no interior de si própria uma ideia redentora e indestrutível, cujo centro intangível de prazer se mantém intacto, furtando-se às agressões e aos estados obsoletos dos vários contextos a que se expõe e lhe permitem sobreviver incólume. Esta capacidade de se alterar a partir de estruturas profundamente inalteráveis, dá-nos a possibilidade de alcançarmos esse elemento central do sistema através da percepção completa do talento criativo, embora o mercado onde a música se insere continue a fazer prevalecer muitas das suas características mercantilistas. O Jazz é uma música que, na sua génese, precisa de resistir e de recusar acreditar na viabilidade das sociedades e se baseia num tempo de guerra e de agressão; foi no entanto, perdendo ao longo do tempo a sua marginalidade, sendo progressivamente integrada no sistema. A força e o reconhecimento destes factores e a sinalização de um percurso que se fez da margem para o centro, favorece a utilização da música num novo contexto de centralidade como imagem libertadora de transformação – um símbolo universal orientador e pacificador. Porém, a música perdeu a dimensão de confrontação e de negação que a

ESTAMOS ASSIM INTERLIGADOS POR UM FIO CONDUTOR DA MEMÓRIA, ALGO SITUADO TAMBÉM NA FÓRMULA SONORA DO JAZZ QUE SE NOS DIRIGE COMO SE EXISTISSE A MESMA NARRATIVA INCESSANTEMENTE REPETIDA, NUMA ESTRANHA SENSACÃO DE VIAGEM TEMPORAL

WE ARE THUS INTERTWINED BY THE GUIDE-WIRE OF MEMORY, SOMETHING WHICH IS ALSO SITUATED IN THE SOUND FORMULA OF JAZZ WHICH DIRECTS US AS IF THERE WERE THE SAME NARRATIVE, REPEATED UNENDINGLY, IN AN ODD FEELING OF A JOURNEY OVER TIME

where each ending emerges just as so many other initial stimuli. The history of music has always tried to order and chronologically sequence the countless feelings experienced by following a set of condensed ideas already contained in many musical works from the past. Abolishing the presuppositions of the historicist and rational framework of reading, a musician's date of birth and all other biographical information must necessarily be denied in order to let all prejudices and commitments fall to earth, with each one of us off on a detour and ready to perform, however impossible our apprehension, the liberating assessment of knowledge. This recently-acquired freedom allows us to center our attentions exclusively on the process of imagination-building and enables us to listen just to the music. Although subject to the aggressive mechanisms which render something out-of-date and wear it down, the creation of music seems to contain within itself some redeeming and indestructible idea whose intangible core of pleasure is kept intact, able to escape the assaults and the obsolete states of various contexts, thus surviving unharmed or untouched. This ability to change by taking off from profoundly unalterable structures gives us the chance to reach the central element of the system via the complete perception of what makes up creative talent – although the market where music operates still favors more business-oriented features. Jazz is a music form which, from its birth, needs to resist and to refuse to believe in the viability of societies which base themselves in a time of war and aggression; it has nevertheless over time lost its marginality by being increasingly integrated into the system. The strength and the recognition of these factors, and the marking of a path that is made from the margin to the center, favors the utilization of the music in a new context of centrality as a liberating image of transformation – a universal, guiding and peace-making symbol. However, the music has

lost its dimension of confrontation and negation which had fed it, today acting more as a symbol and criterion of aesthetic viability than as an engine that produces creative power. Jazz has lost its habitat in contemporary society, and this loss has given rise to the need to adopt other strategies for survival, ones which will not let it be absorbed by the external. These strategies make up a new narrative founded in the ideas of the trajectory, of the journey, of wandering, of encounters and of the happenstance of each case, bringing us back to the old myth of what is secret and what is mystery – moments which are part of this secret imagination of power and freedom, condensed in the image of the solitary, and at the same time worldly. At the present time, this scenario seems rather worn out and non-functional, and it will be abandoned in the future, thus becoming a small ghost-world whose main characters will remain forever suffering the horrors resulting from the problems caused by the deterioration of the conditions of permanence in the individual memory and the presence of history, both condemned to barely survive as distant echoes which float over a discourse serving only to make things uniform. The global crisis of not-remembering would thus be a devastating totality acting over our entire planetary system and would be a tragedy of global proportions, both present and permanent. What we can find in this already-begun story will not be the beginning of yet another type of participation. We must find another type of explanation for some of the features of those men who, bound together as brothers, built jazz and risked being taken for the world's downtrodden – the nomadic peoples who wander about a devastated landscape. The emerge thus as groups of vagabonds, men without the slightest reference to stable life, whose behavior appears to us as being out of kilter and incorrect, awkward and oddly impersonal, merely holding on to a dream of an idea of resistance.

DISSOLUÇÃO E FRAGMENTAÇÃO DAS IDENTIDADES

um procedimento artístico, situado na sua gênese um pouco à margem dos caminhos da velocidade e do ruído de uma América em grande crescimento. Apesar disso, o seu desenvolvimento estético e a mutação dos seus géneros e estilos foram acontecendo a uma rapidez vertiginosa, acompanhando a história hiperacelerada e compactada do país. A estrada, como símbolo do movimento e do ritmo (elementos essenciais do Jazz), pode ser considerada um dos meios através dos quais esta música foi sendo construída, surgindo como parte do seu próprio imaginário, – representação do horizonte e do destino, rota traçada ao sabor da viagem – atirando-nos obrigatoriamente para o futuro. Os seus actores são pessoas sem perspectivas, vivendo o dia-a-dia sem preocupações com o amanhã. A continuidade e a linearidade são características reveladoras de uma música, da mesma maneira que a descontinuidade, a incerteza, a fractura e o caos das sonoridades despedaçadas nos surgem como esferas referências, indispensáveis à determinação da singularidade do Jazz. O tempo e os lugares parecem desfasados e contudo intensamente coerentes, embora não tenham uma conexão evidente entre si e estejam sujeitos a um estado de fragmentação generalizado. O Jazz insere-se nesse amplo processo de perda de consciência histórica que produz velocidade e favorece a importância de todos os inícios, a partir do seu nada espacial e do seu vazio temporal.

A PÓS-MODERNIDADE REVELA O MOMENTO FINAL DAS GRANDES NARRATIVAS POPULARES E DOS GRANDES PROJECTOS MASSIFICADORES (...). O JAZZ REMETE PARA UM ESPAÇO DE ORGANIZAÇÃO EM REDE QUE DESAGREGA AS RELAÇÕES DE AUTORIDADE, TRANSFORMANDO-AS EM RELAÇÕES DE COLABORAÇÃO.

POST-MODERNITY TODAY REVEALS THE FINAL MOMENT OF THE GRAND POPULAR NARRATIVES AND THE BROAD PROJECTS GEARED TOWARD THE MASSES (...). JAZZ HARKENS BACK TO A SPACE FOR ORGANIZING NETWORKS, ONE WHICH CAUSES RELATIONSHIPS OF AUTHORITY TO CRUMBLE, TRANSFORMING THEM INTO RELATIONSHIPS OF COLLABORATION.

the margins of those fast-paced, noisy roads of an America booming with growth. In spite of this, its aesthetic development and the mutation of its genres and styles occurred at dizzying speed, a parallel to the hyper-accelerated and compacted history of the country. The highway, as a symbol of movement and rhythm (essential elements of jazz), can be considered as one of the means through which this music was built, emerging as a part of its own imagination – the representation of the horizon and the destination, the route traced out by one's taste for the journey – propelling us as if by obligation toward the future. Its actors are people without a perspective, living day-to-day without concerns about tomorrow. Continuity and linearity are revealing features of a musical form in the same way that discontinuity, uncertainty, fracturing and the chaos of broken sounds appear to us as referential spheres, indispensable for reaching the determination of jazz's singularity. Time and place seem to be out of phase and yet intensely coherent although they do not have any clear connection between each other and are subject to a state of generalized fragmentation. Jazz places itself within this broad process of loss of historical consciousness which produces speed and favors the importance of all beginnings, stepping off from its spatial nothingness and its temporal void.

03 . DISSOLUTION AND FRAGMENTATION OF IDENTITIES

Jazz can be considered a musical form which, due to the intensive cultural fusion afforded by the Great Metropolis, has acquired a dimension that today is recognized as an open and expandable creative network and an art form based on the presupposition of multiplicity able to maintain differences and all uniqueness intact. Any musical apprehension is always a subjective act. Subjectivity projects itself through a process of cooperation and communication among groups of individuals with each one in his own turn producing replicas of one another's work with other new forms of cooperation and communication, with this reproducing even more subjectivity, and so on and so on. In this sort of spiral of connections, each moment in the chain takes off from the creation of more subjectivity, coming together in a common foundation defined as innovation, whose result is the making of an even richer reality. Today, the phenomenon of jazz is only able to flow when it is part of a more general process of metamorphosis and constitution, becoming part of the body made up of the innumerable differences, unchallenged in and amongst themselves, which press onward in parallel ranks and defiant when confronted with being reduced to a single identity or unit. The grouping thus constituted is called the crowd – a democratic way to live in close and common proximity. In this way, the body must necessarily be open and pluralistic, never becoming an entirety divided into hierarchical or functional structures. Post-modern society is characterized by the dissolution of its traditional social bodies, and it nurtures the emergence of internal differences, striving to make these more evident.

Pode considerar-se o Jazz uma música que, pela sua função cultural intensiva proporcionada pela grande metrópole, adquiriu a dimensão que hoje lhe é reconhecida enquanto rede criativa aberta e expansível e enquanto forma de arte baseada num pressuposto de multiplicidade, capaz de manter intactas as diferenças e todas as singularidades. A apreensão musical é sempre um acto subjectivo. A subjectividade projecta-se através de um processo de cooperação e de comunicação entre grupos de indivíduos que vão, por seu turno, produzindo réplicas de si próprios, a partir de novas formas de cooperação e de comunicação que reproduzem mais subjectividade e assim por diante. Nesta espécie de espiral de conexões, cada momento em cadeia parte da produção de mais subjectividade, acumulando-se num fundo comum definido como inovação, cujo resultado é a criação de uma realidade ainda mais rica. Hoje o fenómeno do Jazz só consegue fluir quando inserido num processo mais geral de metamorfose e de constituição, fazendo parte do corpo composto de diferenças inumeráveis sem oposição entre si, que avançam em paralelo e se encontram impossibilitadas de serem reduzidas a uma identidade ou unidade única. Designa-se por multidão o conjunto assim constituído, uma forma democrática do viver em comum. Neste sentido, este corpo tem de ter necessariamente uma composição aberta e plural, nunca se tornando um todo dividido em estruturas hierárquicas, nem funcionais. A sociedade pós-moderna caracteriza-se pela dissolução dos tradicionais corpos sociais e fomenta o aparecimento de diferenças internas, tornando-as mais evidentes. Enquanto paradoxalmente, os modernistas queriam

proteger ou ressuscitar os corpos sociais tradicionais, os pós-modernos aceitam e celebram a **dissolução** e a **fragmentação das identidades** (o povo) e das uniformidades colectivas (as massas). A evocação revivalista deste tipo de formações sociais do passado constitui-se como uma elaboração nostálgica, projectada perante a ameaça de uma sociedade individualista fragmentada. Há um tom analogamente saudosista e deslocado nas evocações de um certo género de Jazz intimista e mais livre, quando a música parte em busca de novas formas e se sobrepõe a todos os outros géneros, apontando para a inexistência de hierarquizações de valores que, como acabamos de referir, não têm actualmente fundamento. A pós-modernidade revela o momento final das grandes narrativas populares e dos grandes projectos massificadores, identificados em inúmeros sintomas de derrota, visíveis nas formas de organização centralizada. O Jazz remete para um espaço de organização em rede que desagrega as relações de autoridade, transformando-as em relações de colaboração. Quando nos afastamos desta maneira de entender os fenómenos musicais contemporâneos, sentimos uma manifesta incapacidade de anteciparmos as formas musicais do devir.

Branford Marsalis é um prestigiado saxofonista, um homem que se movimenta por dentro de inúmeros interesses musicais do jazz, blues e funk, a projectos de música clássica como o conhecido Marsalis Brasileiro, a partir da exploração do imaginário musical de Heitor Villa-Lobos. Três vezes galardoado com um Grammy, tem desenvolvido a sua carreira como instrumentista de excepção, compositor dotado e director da Marsalis Music, uma editora por si fundada em 2002, através da qual tem produzido os seus próprios projectos, assim como os de artistas jovens, considerados novos talentos em ascensão do mundo do jazz. Oriundo de Nova Orleães, Branford Marsalis nasceu em 1960, no seio de uma família considerada uma das maiores referências musicais da cidade: o patriarca/pianista/professor Ellis Marsalis e os seus filhos Wynton, Delfeayo e Jason. Começou a adquirir notoriedade quando integrou os Art Blakey's Jazz Messengers e participou em inúmeros concertos com o quinteto do irmão Wynton Marsalis no início dos anos 80, antes mesmo de ter formado o seu próprio grupo. Acompanhou e gravou com grandes lendas da história do jazz como Miles Davis, Dizzy Gillespie, Herbie Hancock e Sonny Rollins. Conhecido pelo seu espírito inovador e pela sua visão musical muito abrangente no que diz respeito aos géneros, estilos e tipos de música, a sua actividade tem vindo a ampliar-se nos últimos anos, tendo-se tornado um solista de referência nas famosas orquestras sinfónicas de Chicago, Detroit, Dusseldorf e Carolina do Norte. Os seus interesses diversificados reflectem a sua cultura e as muitas actividades que tem realizado nos mais diversos contextos. Passou dois anos em digressão, tendo gravado com Sting e foi director musical do "The Tonight Show with Jay Leno". Colaborou com os Grateful Dead e Bruce Hornsby, participou nos filmes "Throw Mama from the Train" e "School Daze", fez a banda sonora para "Mo' Better Blues", entre outros filmes, e foi o anfitrião do programa Jazz Set da National Public Rádio. O seu último CD, "Metamorphosen", lançado em Março deste ano, assinala o 10º aniversário do quarteto de Branford Marsalis, um dos grupos mais poderosos e inventivos do jazz actual. Este grupo trabalha a improvisação como um bloco de sonoridades, retirando ideias de todos os géneros de música. Este conjunto de instrumentistas está junto há muitos anos e é capaz de criar, em simultâneo, formas antagónicas de estruturação musical que nalguns momentos surgem extremamente enérgicas, noutros intensamente melódicos.

branfordmarsalis.com • www.myspace.com/branfordmarsalis (Branford Marsalis) • www.myspace.com/joeycalderazzo (Joey Calderazzo) ericrevis.com/ • www.myspace.com/ericrevis (Eric Revis) chambersoftain.com • www.myspace.com/taishiff (Jeff "Tain" Watts)

World-renown saxophonist Branford Marsalis is an artist who moves gracefully about the musical worlds of jazz, blues and funk, and to classical music projects such as the well-known Marsalis Brasileiro, which explores the musical imagination of composer Heitor Villa-Lobos. A three-time Grammy winner, he has developed a career as an exceptional instrumentalist and gifted composer and director of Marsalis Music, a record label he founded in 2002, through which he has produced many of his own projects as well as those of other young, up-and-coming artists in the world of jazz. A New Orleans native, Branford Marsalis was born in 1960 into one of the city's most well known musical families, headed by patriarch/pianist/teacher Ellis Marsalis and his sons Wynton, Delfeayo and Jason. He began to gain notoriety as part of Art Blakey's Jazz Messengers and participated in numerous concerts with the quintet led by his brother, Wynton Marsalis, at the beginning of the 1980s before bringing together his own group. He has played and recorded with some of the great legends in the history of jazz, such as Miles Davis, Dizzy Gillespie, Herbie Hancock and Sonny Rollins. Known for his innovative spirit and his broad-reaching musical vision which touches upon various musical genres, styles and types, his musical output in recent years has increased, with notable solo performances with famous symphony orchestras such as the Chicago, Detroit, Dusseldorf and North Carolina. His wide range of interests reflects his culture and the many musical activities he has been involved with in a variety of contexts. He spent two years on tour, recorded with Sting and was the musical director of "The Tonight Show with Jay Leno." For two years, he collaborated

Branford Marsalis Saxofone Tenor e Soprano
Joey Calderazzo Piano
Eric Revis Contrabaixo
Justin Faulkner Bateria

BRANFORD MARSALIS QUARTET

SÁBADO 14

BRANFORD MARSALIS, JOEY CALDERAZZO,
ERIC REVIS, JUSTIN FAULKNER



© Palma Kolankaty

TRÊS VEZES GALARDOADO COM UM GRAMMY, TEM DESENVOLVIDO A SUA CARREIRA COMO INSTRUMENTISTA DE EXCEPÇÃO, COMpositor DOTADO E DIRECTOR DA MARSALIS MUSIC, UMA EDITORA POR SI FUNDADA EM 2002 (...)

A THREE-TIME GRAMMY WINNER, HE HAS DEVELOPED A CAREER AS AN EXCEPTIONAL INSTRUMENTALIST AND GIFTED COMPOSER AND DIRECTOR OF MARSALIS MUSIC, A RECORD LABEL HE FOUNDED IN 2002 (...)

with the Grateful Dead and Bruce Hornsby and participated in the films "Throw Mama from the Train" and "School Daze." He did the soundtrack for "Mo' Better Blues," among other films, and was the host of the program Jazz Set on National Public Radio. His most recent CD entitled "Metamorphosen" released in March marks the 10th anniversary of the Branford Marsalis Quartet, once of the most powerful and inventive groups in jazz today. The group works with improvisation as a block of sounds and takes ideas from all sorts of musical genres. This group of performers has been together for many years and is able to create clashing musical forms and structures which at one moment surge with high energy and at the next soften into intense melodies.

Whereas, paradoxically, modernists want to protect or revive these traditional social bodies, the post-modernists accept and celebrate the **dissolution** and **fragmentation of identities** (the people) and collective uniformities (the masses). The revivalist evocation of these types of social forms from the past underlies a reference to nostalgia that is set up to face the threat of an individualistic and fragmented society. There is an equally nostalgic and out of place tone in the statements of a certain type of intimacy-oriented and freer jazz when the music goes off in search of new forms and juxtaposes itself onto other genres by pointing to the non-existence of hierarchies of values, which, as we have just stated, have no foundation in the world today. Post-modernity today reveals the final moment of the grand popular narratives and the broad projects geared toward the masses, as identified in the innumerable symptoms of defeat, visible in centralized forms. Jazz harkens back to a space for organizing networks, one which causes relationships of authority to crumble, transforming them into relationships of collaboration. When we distance ourselves from this way of understanding contemporary musical phenomena, we feel a manifest inability to anticipate musical forms of the future.

04 . THE CORRIDORS OF AN IMMENSE TERRITORY

At a certain moment in its history, jazz seems to re-initiate a structuration based on its past and on the temporal decomposition of sounds centered on repetition and fragmentation in various acquired and incorporated styles and genres. The music emerges apparently identical, but this time the surrounding context makes itself felt through different

points of view – the most recent of the forms harkens back to the one just prior to it, and so on back down the line. Repetitions return at any moment, using other means and other forms of expression as if they were running along so many other **corridors of an immense territory** formed by accumulated and constantly adapted musical practices. In our wanting to follow the richness of its details and its potential for stimulating the creation and development of new ideas from that which had already been encountered, we attempt to affix onto jazz the entirety of an immense patrimony which it has already absorbed, and in this process we have unwittingly found new and unforeseen comprehensive solutions at a moment when nothing seemed to be happening. It is a question of insistence and perseverance in the search for a renewed idea – a creative solution able to re-launch new revelations and new entrance-ways. It is only later that we become aware that advances were made where they were least expected, and many times a surprising pull back is experienced, with the strange feeling of loss and frustration, since we realize that we indeed were only able to slightly touch upon a totally intangible sound. These moments lead us to ponder how art is giving out, losing vitality in those insistent departures toward aimless directions which suggest some end or finality in sight – a minimally solid and gainful point of arrival. Jazz lives and thrives off of this inconstancy and hardship, recycling them in the apparent futility of being unable to wrap up or conclude its task at hand. This inconsequential state brings jazz close to fiction, something which renews itself through its own very limitations.

04

CORREDORES DE UM IMENSO TERRITÓRIO

Em determinado momento da sua história, o Jazz parece reiniciar uma estruturação a partir do seu passado, baseada na decomposição temporal das sonoridades centradas na repetição e na fragmentação em vários estilos e géneros, adquiridos e incorporados. A música surge-nos aparentemente idêntica, mas desta vez o contexto envolvente faz com que seja sentida através de diferentes pontos de vista – a última das formas remete-nos para a anterior e assim sucessivamente. As repetições retornam a todo o momento, usando outros meios e outras formas de expressão como se percorressem outros tantos **corredores de um imenso território** formado pela prática musical acumulada e constantemente adaptada. Ao querermos seguir a riqueza dos seus pormenores, a sua potencialidade do estímulo da criação e do desenvolvimento de novas ideias a partir do que já havia sido encontrado, tentamos colar ao Jazz todo um imenso património por ele já absorvido e neste processo encontramos, de forma inconsciente, novas e imprevisas soluções compreensivas no momento em que nada parecia estar a acontecer. Trata-se de um jogo de insistência, de perseverança na procura de uma ideia renovada – uma solução criativa capaz de relançar novas revelações e novas entradas. Só depois tomamos consciência de que se avança onde nada o fazia prever e muitas vezes se recua numa retirada surpreendente com um estranho sentimento de perda e frustração, sabendo no entanto, que apenas se aflorou uma sonoridade totalmente inatingível. Estes momentos levam-nos a pensar no esgotamento da arte, nas partidas insistentes para outras direcções sem meta, passível de nos sugerir um fim à vista – um ponto minimamente sólido de uma chegada proveitosa. O Jazz vive e alimenta-se desta inconsistância e destes insucessos, reciclando-os na aparente futilidade de ser incapaz de terminar ou concluir o seu trabalho. Este estado inconsequente aproxima o Jazz da ficção, algo que se renova através das suas próprias limitações.

05. A CERTAIN ORDER IN A NARRATIVE TAKEN APART IN PIECES

A fictional narrative can be imagined for jazz; a strategy of replacement is the best to explain it. Creation is a liberating experience which gives rise to feelings of excitement because one is undertaking a risky activity, and thus we play off of a state of uncertainty which expresses our cowardly nature. We live among remembrances and the imagination, among the ghosts of the past and the specters of the future, reviving past moments and inventing new needs to overcome them. We often confuse this process with reality and unreality and, unsatisfied with the fear of failure, we must go on to reflect upon the weight of our experience of dread and what meaning we can make of it. We end up being fearful of fear itself, an insidious mechanism which multiplies in strength and which knows no bounds. In this type of all-out struggle for cultural survival, achieved through the affirmation of our identity which we reach in our act of accomplishing something, we learn to use all the instruments of navigation which the imagination supplies us and we feel that fear is just a part of nature's grand defense system and that this struggle will get more and more sophisticated, leading us to continually use defensive reactions as we confront ever-insurmountable difficulties. Thus, our fiction would have to take several chapters into account, each one beginning with a description of something produced by us – a representative event of a leap into the unknown which, once we reach the culmination of the creative act, we denote with a date, time and place (details which attribute a precise meaning and organize the event on a scale of repetitions of the same action). This approach to art presupposes the accessibility to return to and perform endless re-readings of the process and its

O projecto TOAP/Guimarães Jazz prossegue este ano com mais um concerto único que envolve músicos portugueses e estrangeiros, concebido para ser registado e posteriormente editado. Neste projecto estão associados quatro importantes músicos que vão trocar experiências e construir, a partir desse momento de partilha, uma música capaz de exprimir o imenso processo de interacção fomentado por este encontro. Deseja-se atingir novos níveis de conjugação musical, provenientes das inúmeras competências adquiridas por cada um dos artistas presentes. Ohad Talmor nasceu em 1970, em Lyon - França. Cresceu em Genebra - Suíça, numa casa onde constantemente se ouvia música clássica. Em 1995 começou a sentir um crescente interesse pela composição e pelos arranjos, uma vontade que o levou a frequentar a Manhattan School of Music. Recebeu o seu diploma de composição em 1997 e, desde então, continuou

a viver em Brooklyn - Nova Iorque, trabalhando em inúmeros projectos quer como instrumentista, quer como director musical, compositor e arranjador. Bernardo Sasseti nasceu em Lisboa, em Junho de 1970. Em 1987 começou a sua carreira profissional ao participar em inúmeros concertos do quarteto de Carlos Martins e do Moreiras Jazztet. Nos primeiros 15 anos de carreira desenvolveu uma intensa actividade como instrumentista, acompanhando por todo o mundo importantes músicos como Art Farmer, Kenny Wheeler, Freddie Hubbard, Paquito D' Rivera, Benny Golson, Curtis Fuller, Eddie Henderson, Charles McPherson, Steve Nelson e a United Nations Orchestra. No quinteto de Guy Barker, registou o CD "Into the blue" (Verve), nomeado para os Mercury Awards 95 - Ten albums of the year. Em Novembro de 1997, também com Guy Barker, gravou "What Love is", acompanhado pela London Philarmonic Orchestra, tendo tido como convidado Sting.

O seu primeiro trabalho discográfico como líder, "Salsetti" (Groove/Movieplay), foi gravado em 1994 com a participação de Paquito D'Rivera. O trabalho "Nocturno", lançado pela editora Clean Feed em 2002, foi distinguido com o Prémio Carlos Paredes. As obras "Indigo" e "Livre" são outras das suas mais recentes gravações discográficas, neste caso em piano solo. Demian Cabaud nasceu em 1977, na Argentina. Estudou no Institute of Technological Contemporary Music com Hernan Merlo e Miguel Angel Villarroel. Em 2000 foi-lhe atribuído o prémio de Excelência do Conservatório Musical Souza Lima, São Paulo – Brasil. No ano seguinte recebeu uma bolsa de estudos para o Berklee College of Music em Boston. Durante a sua carreira teve a oportunidade de tocar, estudar e gravar com vários artistas dos quais se destacam Joe Lovano, Hal Crook, Ed Tomassi, Dave Samuels, Dave Santoro, John Lockwood, Whit Brown, George Garzone, Danilo Perez, entre outros.

Dan Weiss começou a receber lições de piano, aos seis anos, com Jeff Krause. Enquanto frequentava a Manhattan School of Music onde aprendia bateria e composição, continuou também a estudar piano clássico. Acompanhou músicos como David Binney, Lee Konitz, Dave Liebman, Rudresh Mahanthappa, Vijay Iyer, Miguel Zenon, Wayne Krantz, Kenny Werner, Ritchie Beirach, Ben Monder, Uri Caine, Ravi Coltrane, entre outros, tendo gravado trabalhos com muitos deles e tocou na Village Vanguard Orchestra. Sob a orientação de Pandit Samir Chatterjee, estudou tabla e contactou com a cultura musical indiana. O conhecimento da música clássica indiana permitiu-lhe acompanhar músicos como Ramesh Mishra, Mandira Lahiri, Subra Guha, Anoushka Shankar, KV Mahabala e Steve Gorn e tocar nos mais diversos lugares do mundo, desde a Índia aos Estados Unidos. Dan Weiss tem duas gravações como líder, sendo uma delas um trabalho a solo que contém um repertório de tabla tradicional, transposto para bateria.

toapmusic.com/ • www.myspace.com/toaprecords (TOAP Records)
ohadtalmor.com • www.myspace.com/ohadtalmor (Ohad Talmor)
pt.wikipedia.org/wiki/Bernardo_Sasseti (Bernardo Sasseti)
www.myspace.com/demiancabaud (Demian Cabaud)
www.danweiss.net/ • www.myspace.com/danweissdanweisstrio (Dan Weiss)

Ohad Talmor Saxofone
Bernardo Sasseti Piano
Demian Cabaud Contrabaixo
Dan Weiss Bateria

(...) QUATRO IMPORTANTES MÚSICOS QUE VÃO TROCAR EXPERIÊNCIAS E CONSTRUIR, A PARTIR DESSE MOMENTO DE PARTILHA, UMA MÚSICA CAPAZ DE EXPRIMIR O IMENSO PROCESSO DE INTERACÇÃO FOMENTADO POR ESTE ENCONTRO.

(...) FOUR PROMINENT MUSICIANS WILL SHARE EXPERIENCES AND USE THIS MOMENT OF COLLABORATION TO BUILD MUSIC ABLE TO EXPRESS THE VAST PROCESS OF INTERACTION THAT IS NURTURED BY THEIR COMING TOGETHER IN A CREATIVE ENCOUNTER.

Movieplay), was done in 1994 and featured Paquito D'Rivera. His work "Nocturno", released on the Clean Feed label in 2002, was awarded the Carlos Paredes Prize. His works "Indigo" and "Livre" are two of his more recent recordings, this time solo piano. Demian Cabaud was born in 1977 in Argentina. He studied at the Institute of Technological Contemporary Music with Hernan Merlo and Miguel Angel Villarroel. In 2000 he was awarded the Prize for Excellence by the Souza Lima Conservatory of Music in São Paulo, Brazil. The following year, he received a scholarship to study at the Berklee College of Music in Boston. In his career, he has had the opportunity to perform, study and record with a wide range of artists, such as Joe Lovano, Hal Crook, Ed Tomassi, Dave Samuels, Dave Santoro, John Lockwood, Whit Brown, George Garzone and Danilo Perez, among others. Dan Weiss began taking piano lessons at the age of six with Jeff Krause. While studying percussion and composition at the Manhattan School of Music, Weiss continued to study classical piano. He has accompanied musicians such as David Binney, Lee Konitz, Dave Liebman, Rudresh Mahanthappa, Vijay Iyer, Miguel Zenon, Wayne Krantz, Kenny Werner, Ritchie Beirach, Ben Monder, Uri Caine and Ravi Coltrane, among others, and has recorded with many of these and has played with the Village Vanguard Orchestra. Under the guidance of Pandit Samir Chatterjee, he studied the tabla and learned about the musical culture of India. His knowledge of classical Indian music enabled him to play alongside Ramesh Mishra, Mandira Lahiri, Subra Guha, Anoushka Shankar, KV Mahabala and Steve Gorn and to perform in a wide variety of locations throughout the world, from India itself to the United States. Dan Weiss has two recordings as leader, with one of them a solo piece which contains traditional tabla repertory transposed for drums.

05

UMA CERTA ORDEM NUMA NARRATIVA DESPEDAÇADA

Pode imaginar-se uma narrativa ficcional para o Jazz, uma estratégia de substituição que melhor o possa explicar. A criação é um projecto de liberdade gerador de sentimentos de exaltação de uma actividade arriscada, proveniente de um estado de insegurança que exprime a nossa natureza cobarde. Vivemos entre as lembranças e a imaginação, entre fantasmas do passado e fantasmas do futuro, reavivando velhos momentos e inventando novas necessidades de superação. Confundimos muitas vezes este processo com a realidade e a irrealidade e, não nos sendo suficiente o medo de falhar, ainda temos de reflectir sobre o peso do temor experimentado e sobre o significado do que fizemos. Acabamos por ter medo do próprio medo, um mecanismo insidioso que se multiplica e não tem fronteiras. Nesta espécie de luta limite pela sobrevivência cultural, conseguida através da afirmação da nossa identidade alcançada pelo acto de fazer, aprendemos a utilizar todos os instrumentos de navegação fornecidos pela imaginação e sentimos que o medo faz parte do grande sistema defensivo da natureza, que essa luta se vai sofisticando, levando-nos continuamente a utilizar procedimentos de protecção perante dificuldades cada vez mais insuperáveis. Assim a nossa ficção teria de considerar vários capítulos, começando cada um deles pela descrição de algo por nós produzido – um acontecimento representativo de um salto em direcção ao desconhecido e ao qual, atingido o fim do acto criador, atribuímos uma data, uma hora e um lu-

visible results, crystallized in the pieces of work already carried out. This information is ordered along a linear timeline and therefore continuous, projecting a strategy of domain over our routines and following an order which has no leaps nor gaps. In jazz, these chapters would be systematically divided into multiple and regular periods, at times dangerously and decreasingly attributed to personages who would act and move about exclusively within the emergent musical context, ending up contributing decisively to the individualization and the identity of music. Each musician would play the role of separator drawn among the many singular individualities which, in the context of jazz, would appear as artificial spaces of historical classification and tidying-up – lapses in time between narratives – exposed in a common wholeness set upon a complex and diversified collective experience not susceptible to being understood in a piece-meal fashion. We can thus see jazz and its different historical periods as a whole, detecting movements of more easily recognizable characteristics; however, if we wish to look closely at music, we must consider each musician individually and the unique experience he/she offers, which presupposes much closer attention, almost microscopic, to the work performed. One thing is the clarity of each experience; a quite different thing is the clarity of what that experience means. Anglo-Saxon culture can more easily individualize these two dimensions since they can distinguish emotion (an intimate, unconscious process) from feeling (a conscious sentiment and the product or feature which accompanies the emotion). This skillful way of distinguishing what we feel intensifies the need to continue our fiction as an essential moment capable of supplying sufficient explanations when we do not know where the origins or the meanings of meaning are. We all live in the same reali-

gar, (elementos que lhe conferem um significado preciso e o organizam numa escala de repetições de uma mesma acção). Esta forma de abordagem da arte pressupõe a disponibilidade para regressar e realizar processos de releitura incessante dos procedimentos e dos seus resultados visíveis, cristalizados nas obras realizadas. Estas informações são dispostas numa temporalidade linear e portanto contínua, que projecta uma estratégia de domínio sobre as nossas rotinas, seguindo uma ordem sem saltos nem vazios. No Jazz, estes capítulos seriam sistematicamente divididos em múltiplos e regulares períodos de tempo, por vezes perigosamente e de forma redutora atribuídos exclusivamente a personagens que iriam agir e movimentar-se no contexto musical emergente, acabando por contribuir de forma decisiva para a individualização e para a identidade da música. Cada músico seria um separador deenhado entre muitas individualidades singulares que, no contexto do Jazz, apareceriam como espaços artificiais de classificação e de arrumação histórica, - lapsos

de tempo entre narrativas - expostos num todo comum assente numa experiência colectiva complexa e diversificada, insusceptível de ser percebida de forma parcelar. Podemos então ver o Jazz e os seus diferentes períodos históricos como um todo, detectando os movimentos de características mais facilmente reconhecíveis; no entanto, se quisermos olhar de perto para a música, temos de considerar cada músico individualmente e a experiência singular por ele proposta, o que pressupõe uma atenção mais aprofundada, quase microscópica do trabalho realizado.

Uma coisa é a clareza de cada experiência, outra muito diferente é a clareza do significado dessa experiência. Os anglo-saxónicos conseguem individualizar mais facilmente estas duas dimensões, uma vez que distinguem *emotion* (um processo íntimo não consciente) de *feeling* (um sentimento consciente, produto ou elemento que acompanha a emoção). Esta hábil forma de distinguir o que sentimos realça a necessidade de continuarmos a nossa ficção como um momento essencial, capaz de fornecer explicações suficientes quando não sabemos onde se encontram as origens, nem os sentidos do sentido. Vivemos todos numa mesma realidade mas cada um vive

UMA COISA É A CLAREZA DE CADA EXPERIÊNCIA, OUTRA MUITO DIFERENTE É A CLAREZA DO SIGNIFICADO DESSA EXPERIÊNCIA. OS ANGLO-SAXÓNICOS CONSEGUEM INDIVIDUALIZAR MAIS FACILMENTE ESTAS DUAS DIMENSÕES, UMA VEZ QUE DISTINGUEM *EMOTION* (UM PROCESSO ÍNTIMO NÃO CONSCIENTE) DE *FEELING* (UM SENTIMENTO CONSCIENTE, PRODUTO OU ELEMENTO QUE ACOMPANHA A EMOÇÃO).

ONE THING IS THE CLARITY OF EACH EXPERIENCE; A QUITE DIFFERENT THING IS THE CLARITY OF WHAT THAT EXPERIENCE MEANS. ANGLO-SAXON CULTURE CAN MORE EASILY INDIVIDUALIZE THESE TWO DIMENSIONS SINCE THEY CAN DISTINGUISH EMOTION (AN INTIMATE, UNCONSCIOUS PROCESS) FROM FEELING (A CONSCIOUS SENTIMENT AND THE PRODUCT OR FEATURE WHICH ACCOMPANIES THE EMOTION).

ty, but each one of us lives his/her own reality, an intra-reality which alludes to a space in bits and pieces, a separated body in which successive fictional narratives are stitches that are sewn and darned into the individual parts of the story, putting back into each creative experience a **certain order in a narrative taken apart in pieces**. By being fractured, the body of jazz is transformed into a previously fragmented life, making it possible to act creatively internally. The effective narrator is the one who can put together all the pieces of this immense puzzle made up of each one of these personal stories in a reasonably coherent way such that there can be an order which can provide another level of understanding at the horizon, ready to be discovered. The jazz musician, along with the audience, undertakes a process of fictional construction while being faithful to the events and dialogues which have occurred throughout his/her career, but in contrast is unable to radically transform the narrative structure. Actions can appear in an unordered way, time can be fragmented and the narratives can be more or less coherent or illusory. The musician does not hide any sentiments but hides behind the music as if behind some abstract way to create in order to express everything that the artist has felt over the course of his/her life. The musician searches for tonal patterns lacking in meaning for the listener, and they can attribute their own desired images and symbols. The artist is walled in by the music, which prevents him/her from passing along concepts and affirming even the slightest thing. To a certain extent, in jazz, a language written in code is revealed, a set of cryptic experiences without evidence nor the slightest meaning, able to be encountered in other forms of artistic expression. This abstract terrain does not close off any force to act or perform, nor is it necessarily related with the material world.

06

UM TRILHO SONORO

a sua própria realidade, uma intra-realidade que remete para um espaço em pedaços, um corpo separado, no qual as sucessivas narrativas ficcionais são sobretudo pontos de costura que ligam e remendam as partes divididas da história, repondo em cada experiência criativa uma certa ordem numa narrativa despedaçada. Ao ser fracturado, o corpo do Jazz transforma-se em vida previamente fragmentada, possibilitando agir criativamente sobre o seu interior. O narrador eficaz será o que conseguir juntar todas as peças desse imenso puzzle formado a partir de cada uma das histórias pessoais, numa forma razoavelmente coerente, à qual atribuirá uma ordem capaz de proporcionar um outro nível de compreensão ao horizonte, entretanto posto a descoberto. O músico de Jazz faz, juntamente com o seu público, um processo de construção ficcional, sendo fiel aos acontecimentos e aos diálogos ocorridos ao longo das suas experiências, mas em contrapartida é incapaz de transformar radicalmente a sua estrutura narrativa. As acções podem aparecer de forma desordenada, o tempo pode encontrar-se fragmentado e as narrativas podem ser mais ou menos coerentes ou ilusórias. O músico não oculta nenhum dos seus sentimentos, mas esconde-se atrás da música como se estivesse atrás de uma forma abstracta de criação para exprimir tudo o que vai sentindo ao longo da sua vida. Ele busca padrões tonais desprovidos de significado para os seus ouvintes e estes podem atribuir-lhes as imagens e os símbolos desejados. O artista está emparedado na sua música, impedido de passar conceitos e de afirmar o que quer que seja. No Jazz revela-se, em certo sentido, uma linguagem cifrada, um conjunto de experiências crípticas sem evidência nem significação mínima, passíveis de serem encontradas em outras formas de expressão artística. Este terreno abstracto não encerra qualquer poder de representação, nem se relaciona necessariamente com o mundo material.

NO JAZZ A IMPROVISAÇÃO OBEDECE A ROTINAS E A PROCEDIMENTOS EXPERIMENTADOS, OBRIGANDO-NOS A QUESTIONAR O PRINCÍPIO A PARTIR DO QUAL O PERCEPCIONAMOS, CONTRARIANDO UMA NOÇÃO CORRENTE QUE O APRESENTA COMO UMA MÚSICA EXCLUSIVAMENTE BASEADA NA IMPROVISAÇÃO.

06 . ON A SOUND PATH

Jazz music, over its history, has become an inaccessible narrator, a dissimulator in a drama of incommunicability, whether for those who surround it or for those who are listening. The music acquires an intensely auditory and emotional component although there is also an intrinsically motor dimension to it in that we involuntarily tend to accompany the rhythm of the music with our bodies even when we are not consciously listening to it. The act of performing a concert causes physical expressions in the musician which mirror the narrative as well as the sensations and feelings stimulated by the sound, and it is this fact which explains why many composers do not compose when they are playing. In jazz, improvisation obeys tested routines and procedures, obliging us to question the principle from the spot where we perceive of it, contradicting the current notion which presents it as a musical form exclusively based on improvisation. As jazz lives within music, the pre-determined structures to which it is linked become evident. Composition proceeds along at a mental level, coinciding with the performance moment, and this capacity shows that imagining the music can stimulate the auditory sensibility as strongly as when we hear music. Expectation and suggestion can intensify the musical image-frame considerably, producing an almost perceptive experience which emerges in a spontaneous way. Our memory stores up great quantities of sounds and sound sequences because our ears are being constantly bombarded by music and

IN JAZZ, IMPROVISATION OBEYS TESTED ROUTINES AND PROCEDURES, OBLIGING US TO QUESTION THE PRINCIPLE FROM THE SPOT WHERE WE PERCEIVE OF IT, CONTRADICTION THE CURRENT NOTION WHICH PRESENTS IT AS A MUSICAL FORM EXCLUSIVELY BASED ON IMPROVISATION.

es get lost along the creative path being taken. Having no cover or any type of binding to hold the sheets which contain our story together, life would certainly be more uncertain, unsafe and dominated by a latent sensation of unease. Despite the apparent order suggested by this pathway of conglutination of narratives, fears, lack of safety and anguish still persist, serving to inform us about how things are going and obliging us to always take serious stock of our situation.

our circuits or musical networks are always ready to follow down on a sound path, even without any clear external stimulus. Thus, a person without music would suffer much more amnesia and be much less faithful to narratives; it would be as if someone wrote a fiction on fluttering pieces of paper mixed up by the whims of the breeze where many pages

George Colligan, considerado “um dos segredos mais bem guardados no jazz”, é acompanhado nesta formação por quatro notáveis músicos do jazz actual - Michael Blake, Jaleel Shaw, E.J. Strickland e Josh Ginsburg. George Colligan nasceu no mês de Dezembro de 1969, em New Jersey. Por influência de uma professora, começou a ouvir diferentes estilos musicais, em particular o jazz e a música contemporânea. Assim cresceu o seu interesse pelo jazz, levando-o a tocar trompete em hotéis e clubes da cidade. Trabalhou com diversos artistas entre os quais Cassandra Wilson, Gary Bartz, Gary Thomas, Steve Coleman, Eddie Henderson, Ralph Peterson, Vanessa Rubin, Steve Wilson, Jane Monheit, Lenny White, Michael Brecker, Mike Clark, Sheila Jordan, Billy Hart e Charles Fambrough. Possuidor de um estilo muito eclético e aberto, George Colligan desenvolve uma música que vai desde a livre improvisação ao funk, ao jazz e à música contemporânea, percorrendo desta forma todos os géneros, tendo-lhe sido atribuídos alguns prémios pela qualidade do seu trabalho. Já participou em festivais de jazz em todo o mundo, dos quais se destacam o North Sea Jazz Festival, Edinburgh Jazz & Blues Festival, Vancouver International Jazz Festival, e Cancun Jazz Festival. Michael Blake nasceu em Montreal - Canadá, em 1964. Do soul ao reggae, da música tradicional Africana à Vietnamita, Michael Blake explora as potencialidades estéticas de uma música inspiradora, mantendo-se fiel

a este projecto artístico que tem vindo a desenvolver. No entanto, a sua notoriedade é alcançada no jazz e é onde se nota mais a sua presença. Gravou e tocou com muitos artistas, entre os quais Oliver Lake, Grachon Moncour III, Medeski Martin e Wood, Ray LaMontagne, The Gil Evans Orchestra, Ben E. King, Tricky, Prince Paul, The Groove Collective, Jack McDuff, Steven Bernstein, Dr. Lonnie Smith, Sir Coxsonne Dodd e Pinetop Perkins. Jaleel Shaw, considerado um dos mais promissores músicos de jazz pela Associação de Jornalistas de Jazz no verão de 2008, nasceu em Filadélfia - Pensilvânia, em 1978, onde aprendeu saxofone com os professores Rayburn Wright e Robert Landham. Estudou também com o professor Lovette Hines e acompanhou, em digressões regulares, o contrabaixista Christian McBride, o organista Joey DeFrancesco, os bateristas Johnathan Blake & Ari Hoenig, o vocalista Bilal, o trompetista Daud El-Bakara e o teclista Kamal dos The Roots. Contudo, Jaleel Shaw desenvolveu a sua actividade musical principalmente em três grupos: The Roy Haynes Quartet, The Mingus Big Band e nos seus próprios Quarteto e Quinteto. Na bateria, E. J. Strickland é descrito por Thomas Conrad, da Downbeat Magazine, como “um campo de energia acumulada com um poder de uma tempestade que se aproxima”. Nascido em Gainesville, em 1979, cresceu em Miami - Florida. Encontrou grandes referências artísticas em bateristas como Elvin Jones, Philly

Joe Jones, Roy Haynes, Tony Williams, Jeff “Tain” Watts, Brian Blade e muitos outros. Registou mais de 25 álbuns com vários artistas e em Maio deste ano lançou finalmente o seu tão aguardado álbum de estreia como líder, “In This Day”. Josh Ginsburg já percorreu o mundo tocando ao lado de músicos notáveis como Kenny Barron, Terence Blanchard, Tom Harrell, Mulgrew Miller, Bobby Watson, Ralph Peterson, Mark Turner, Kurt Rosenwinkle, George Colligan, Marcus e E.J. Strickland, Robert Glasper, Craig Handy, Mark Whitfield, Winard Harper, John Ellis e Jeremy Pelt. Nasceu em Baltimore, Maryland, em 1976, e foi membro da Jazz Ahead no Kennedy Center e da Thelonious Monk Institute’s Jazz Colony no Snowmass.

GEORGE COLLIGAN QUINTET

QUARTA 18

GEORGE COLLIGAN, JOSH GINSBURG, EJ STRICKLAND,
MICHAEL BLAKE, JALEEL SHAW



georgecolligan.com • www.myspace.com/georgecolligan (George Colligan) • michaelblake.net (Michael Blake) jaleelshaw.com • www.myspace.com/jaleelshaw (Jaleel Shaw) www.myspace.com/ejsproject (EJ Strickland) www.myspace.com/joshginsburg1 (Josh Ginsburg)

George Colligan Piano
Josh Ginsburg Contrabaixo
EJ Strickland Bateria
Michael Blake Saxofone Tenor
Jaleel Shaw Saxofone

McDuff, Steven Bernstein, Dr. Lonnie Smith, Sir Coxsonne Dodd e Pinetop Perkins. Jaleel Shaw, considered by the Jazz Journalists Association in the summer of 2008 to be one of the most promising musicians in jazz, was born in Philadelphia, Pennsylvania in 1978, and it was there that he studied saxophone with Rayburn Wright and Robert Landham. He also studied with Lovette Hines and regularly toured with bassist Christian McBride, organist Joey DeFrancesco, drummers Johnathan Blake & Ari Hoenig, the vocalist Bilal, trumpeter Daud El-Bakara and the keyboardist Kamal from The Roots. Jaleel Shaw has nevertheless taken a musical path mainly with three groups: The Roy Haynes Quartet, The Mingus Big Band and his own quartet and quintet. On the drums, E. J. Strickland has been described by Thomas Conrad of DownBeat magazine as “an energy field bundled up with all the power of an oncoming storm.” Born in Gainesville, Florida in 1979, Strickland grew up in Miami where he came across the big names in drummers such as Elvin Jones, Philly Joe Jones, Roy Haynes, Tony Williams, Jeff “Tain” Watts, Brian Blade and many others. He has recorded more than 25 albums with a variety of artists, and in May of this year he released his long-awaited premiere album as leader, the one entitled “In This Day.” Josh Ginsburg has traveled the world playing alongside such famous musicians as Kenny Barron, Terence Blanchard, Tom Harrell, Mulgrew Miller, Bobby Watson, Ralph Peterson, Mark Turner, Kurt Rosenwinkle, George Colligan, Marcus and E.J. Strickland, Robert Glasper, Craig Handy, Mark Whitfield, Winard Harper, John Ellis and Jeremy Pelt. Ginsburg was born in Baltimore, Maryland in 1976 and has been a member of Jazz Ahead at the Kennedy Center and the Thelonious Monk Institute’s Jazz Colony at Snowmass.



truturas pré-determinadas às quais ele está vinculado. A composição processa-se portanto, a um nível mental, coincidindo com o momento da sua performance e esta capacidade mostra que imaginar a música pode estimular a sensibilidade auditiva tão fortemente como quando a ouvimos. A expectativa e a sugestão podem intensificar consideravelmente a imagética musical, produzindo uma experiência quase perceptiva, surgida de forma espontânea. A nossa memória armazena grandes quantidades de sonoridades e de sequências sonoras, porque os nossos ouvidos são constantemente bombardeados com música e os nossos circuitos ou redes musicais estão saturados dos mais diversos tipos de sons. Isto faz com

que estejamos sempre prontos a perseguir um trilho sonoro, sem qualquer estímulo externo claro. Neste sentido, o homem sem música seria muito mais amnésico e muito menos fiável nas narrativas; seria como se se escrevesse uma ficção em folhas esvoaçantes confundidas ao sabor do vento, perdendo-se muitas delas pelo caminho criativo compreendido. Sem uma capa e sem algo que prenda de forma definitiva todas as folhas de papel que compõe a nossa história, a vida seria certamente bem mais incerta, insegura e dominada por uma sensação latente de inquietude. Apesar da ordem aparente sugerida por este trilha aglutinador das narrativas, persistem medos, inseguranças e angústias que nos informam de como correm as coisas e nos obrigam sempre a fazer um balanço consciente da situação.

07 . THE TASK OF EMPTYING OUT

We can take advantage of any resulting unease by discovering new situations housed among the unfinished parts of our history. For as exhaustive as its descriptions may be, the narrative is condemned to forever be incomplete, leaving so many possible endings or solutions open and unfinished. When we end a melody, even using an abrupt cut-off of the sounds, we still feel it extended in each one of the musical moments that elaborate on the emptiness or lack of sound. We are permanently reconstructing past events, making it necessary to return to already-experienced stories in order to reach deeper into them and go beyond their mere surface. We like the idea of emptiness for the fact that it leaves everything open for us. Jazz is the perfect realization of this task of emptying out, making available a space full of various fragments and undoubtedly pushing us toward the disassembled body of a story. All movement contains this mechanism for fragmentation whose aesthetic possibilities of the optical effect have been wonderfully explored by the kinetic in art. An image cut up into three strips can still be visualized, giving proof to the internal confusion of a piece of music, but when we act emotionally regarding what we hear, we manage to reverse this inability to organize ourselves in a creative mode because creativity does not come from reasoning. Life gets constantly derailed, and that is why it forces us to have a clear notion of the steps we have traced in the past so that we can avoid new collisions in the wrong places. We constantly remake our initial narrative by introducing other parallel narratives and replacement thoughts, anxious to take up again the principle of all principles at the core of what exists as emptiness and fragmentation. Instead of being just a single anguish, this beginning is above all an advantage translated into a dimensional difference, able to give us a greater ability to imagine.

TRABALHO DE ESVAZIAMENTO

Podemos aproveitar a inquietação daí resultante para descobrirmos novas situações alojadas entre as partes inacabadas da nossa história. Por muito exaustiva que seja nas suas descrições, a narrativa está condenada a ser sempre incompleta, deixando em aberto muitas outras soluções possíveis. Mesmo quando terminamos uma melodia, utilizando o corte abrupto dos sons, sentimos o prolongar de cada um dos acontecimentos musicais a elaborarem no vazio. Estamos permanentemente, a reconstituir os eventos passados, tornando-se necessário voltar às histórias já experimentadas para as aprofundar e ir além da sua superfície. Gostamos da ideia de vazio pelo facto de ela nos deixar tudo em aberto. O Jazz realiza perfeitamente esse trabalho de esvaziamento, disponibilizando um espaço cheio de vários fragmentos, remetendo-nos indubitavelmente para o corpo desfeito de uma história. Todo o movimento contém esse mecanismo de fragmentação, cujas possibilidades estéticas do efeito óptico foram genialmente exploradas pela cinética na arte. Pode visualizar-se uma imagem dividida em tiras, evidenciando a confusão interna de uma música, mas quando agimos emocionalmente sobre o que escutamos conseguimos inverter essa incapacidade de nos organizarmos de modo criativo, porque a criatividade não advém do raciocínio.

A vida descarrila constantemente e por isso nos obriga a termos uma noção clara das marcas passadas, no sentido de evitarmos novas colisões em locais inapropriados. Refazemos constantemente a nossa narrativa inicial introduzindo outras narrativas paralelas, pensamentos sucedâneos, ansiosos por retomarem o princípio de todos os princípios, no centro do qual existe vazio e fragmentação. Em vez de ser uma só angústia, este início é acima de tudo uma vantagem traduzida na diferença dimensional, susceptível de nos dar mais capacidade de imaginar.

08 . TO DEFINE AND DETERMINE "THE NEW"

Jazz can be considered a type of music that was the harbinger for independent artistic movements that would emerge at the end of the 20th century. Even today, these non-institutional movements on the periphery will surface in the context of art in general despite the attempt to define and determine "the new," and the aesthetic limitations of its innovative character appear to us today more visible. The scenarios where events happen today are clearly the same as the ones where things occurred in the past yet the results coming out today seem new to us. The music is lucky enough to escape all types of labeling, breaking itself into fragments as a kaleidoscope does, revealing itself successively through increasingly complex forms. This movement in the direction of a radical conceptualization and rationalization of the artistic process emerges as an attempt to criticize and question our progressive technological development, which has led to the abandonment of ethical and aesthetic values as well as the recognition of the disappearance of the conditions necessary for the avant-garde to exist. The contemporary affirmation of an idea from art as being the manifestation of all art can be confirmed by the technical independence of the means of realizing the piece of art. Artistic production has become technologically more autonomous and freer in its possibilities for expression, thus placing itself into the cultural and social horizon where all genres of stimuli and symbols proliferate. Jazz has begun

DEFINIR E DETERMINAR O "NOVO"

O Jazz pode ser considerado uma espécie de música premonitória dos movimentos artísticos independentes que haveriam de surgir nos finais do século XX. Ainda hoje estes movimentos periféricos e não institucionais surgem no contexto da arte em geral e, apesar da tentativa de definir e determinar o "novo", as limitações estéticas do seu carácter inovador afiguram-se-nos hoje mais visíveis. Os cenários onde se desenrolaram os acontecimentos presentes são claramente os mesmos dos acontecimentos passados e no entanto, os resultados agora surgidos parecem-nos novos. A música esgueira-se de todas os tipos de classificação, decompõe-se em fragmentos como um caleidoscópio, revelando-se sucessivamente através de formas cada vez mais complexas. Este movimento em direcção a uma radical conceptualização e racionalização dos processos artísticos surge como uma tentativa de crítica e questionamento do progressivo desenvolvimento tecnológico, da qual resultou um abandono dos valores da ética e da estética, bem como o reconhecimento do esgotamento das condições de existência da vanguarda. A afirmação contemporânea de uma ideia de arte como manifestação de todas as artes confirma-se através da independência técnica dos meios de realização. A produção artística torna-se tecnologicamente mais autónoma, mais livre nas suas possibilidades de expressão, inserindo-se num horizonte cultural e social onde proliferam todos os géneros de estímulos e de símbolos. O Jazz começa a inspirar-se noutras situações não directamente relacionadas com a sua própria existência, adoptando todo o tipo de estratégias e de artefactos diversificados para se manter activo, cruzando processos e tornando-se cada vez mais experimental. As suas sonoridades transformam-se em sons híbridos e mutantes como se o todo musical se movesse num plano exclusivamente psicológico. As ideias e os labirintos for-

to feel inspiration from other situations not directly related to its own existence, adopting all sorts of strategies and diverse artifacts to keep itself alive, and crisscrossing processes to become increasingly experimental. Its sounds are transformed into hybrid and mutant sounds as if the musical whole were moving along an exclusively psychological plane. The ideas and labyrinths formed from this conceptualization open up a space of circulation through the mental landscapes formulated among the songs, providing for different glimpses and feelings and new processes for understanding. The jazz coming out of this situation seems to us to be a type of proposed model, a triptych made up of rhythm, improvisation and mental explorations – a consequence of one's getting lost in space and time – whose network formed by all their ramifications makes it similar to the vast synaptic connections within the brain. Music thus loses itself in successive contacts and happenstance, with incentives and support coming from its enormous capacity for communication. Information and communication play an intrinsic role in the musical phenomenon broadened out to areas quite beyond what is being heard – successive crisscrossing or knots in a huge web where we are situated. We can see the various stylistic overlapping and the formation of complex musical bodies which have occurred in an artistic and inventive space where the imagination seeks out creative and successful solutions to resolve the innumerable problems which the world places before those who want to live in it.



OVERTONE QUARTET

QUINTA 19

DAVE HOLLAND, JASON MORAN,
CHRIS POTTER & ERIC HARLAND



O OVERTONE QUARTET É
UMA FORMAÇÃO COMPOSTA
POR DAVE HOLLAND, UMA
REFERÊNCIA FUNDAMENTAL DA
HISTÓRIA DO JAZZ (...)

THE OVERTONE QUARTET IS A GROUP MADE UP OF
DAVID HOLLAND, A FUNDAMENTAL ARTIST OF REFERENCE
IN THE HISTORY OF JAZZ (...)

O Overtone Quartet é uma formação composta por Dave Holland, uma referência fundamental da história do jazz, e três excelentes músicos – Chris Potter, Jason Moran e Eric Harland. Dave Holland nasceu em Wolverhampton - Inglaterra, em 1946, e é considerado pela crítica um dos mais influentes e criativos contrabaixistas do jazz. O trajecto musical desta grande personalidade fala por si; teve o privilégio de tocar com nomes cimeiros do jazz como Miles Davis, Chick Corea, Anthony Braxton, Stan Getz, Thelonious Monk, Jack DeJohnette, Herbie Hancock, Pat Metheny, Wayne Shorter, entre outros. A carreira de Dave Holland tem sido distinguida pelas suas qualidades artísticas e pela sua associação com excepcionais instrumentistas, tendo-lhe proporcionado a realização de obras discográficas marcantes para o jazz. A solo, em trio, em quarteto, em quinteto, em octeto ou integrado numa Big Band que dirige há alguns anos, Dave Holland é uma presença única e notável que preenche o palco. Chris Potter nasceu em Chicago, em 1971, mas a sua "escola" fez-se na cidade de Nova Iorque, onde chegou com 18 anos. Começou a tocar com o trompetista Red Rodney, personagem essencial do jazz que acompanhou Charlie Parker no seu período áureo. Foi aluno do pianista Kenny Werner, tendo depois tocado com ele. Chris Potter já acompanhou Jim Hall, Ray Brown, Marian McPartland, James Moody, Steve Swallow, Larry Carlton, Paul Motian, John Patitucci ou os Steely Dan e toca ocasionalmente na Mingus Big Band. Considerado um dos jovens saxofonistas mais brilhantes da cena jazzística actual, Chris Potter entusiasma as assistências em toda a parte onde se apresenta porque detém um invulgar

The Overtone Quartet is a group made up of David Holland, a fundamental artist of reference in the history of jazz, and three other excellent musicians – Chris Potter, Jason Moran and Eric Harland. Dave Holland was born in Wolverhampton, England in 1946 and is considered by critics as being one of the most influential and creative performers of the jazz bass. The musical path taken by this great artist speaks for itself, having had the privilege to perform with such celebrated names as Miles Davis, Chick Corea, Anthony Braxton, Stan Getz, Thelonious Monk, Jack DeJohnette, Herbie Hancock, Pat Metheny and Wayne Shorter, among others. Dave Holland's career is remarkable not only for its supreme artistic quality but also for his association with exceptionally talented performers, which has enabled him to create excellent jazz recordings. As a soloist, in trios, quartets, quintets, octets or as a member of the big band he has directed for some time now, Dave Holland is a singular and notable presence that fills up the stage. Chris Potter was born in Chicago in 1971, but he did his "schooling" in New York, where he moved at the age of 18. He began to perform with trumpet player Red Rodney, a well-known personality in the world of jazz who played with Charlie Parker in his golden years. He was once the student of pianist Kenny Werner, later playing on the same

domínio técnico do instrumento, capaz de influenciar a qualidade da sua performance, aliando a tudo isto uma capacidade inventiva fora de comum. Jason Moran é um pianista e um compositor de reputação invejável. Nasceu em Houston, em 1975, e vive actualmente em Nova Iorque. O estilo intimista é visível na forma como executa o piano no seu trio "The Bandwagon" e como desenvolve as suas ideias quando acompanha artistas como Cassandra Wilson, Steve Coleman, Greg Osby e Stefon Harris. Quer como líder, quer como solista, já recebeu, por parte da crítica, os mais diversos elogios pelas suas actuações nos mais importantes clubes e festivais de jazz de todo o mundo. O baterista Eric Harland nasceu em Houston, em 1978. Apesar de muito jovem já tocou e gravou com inúmeros músicos, entre os quais se devem destacar Betty Carter, Wynton Marsalis, Terence Blanchard, Stefon Harris, Joe Henderson, Greg Osby, Kenny Garrett, Michael Brecker, Ravi Coltrane, Geri Allen, McCoy Tyner, entre muitos outros. Segundo o New York Times, Eric Harland "marca o ritmo do futuro do jazz".

daveholland.com • www.myspace.com/daveholland (Dave Holland)
chrispottermusic.com • www.myspace.com/chrispottermusic
(Chris Potter) • jasonmoran.com • www.myspace.com/
jasonmoranonbluenote (Jason Moran) • ericharland.com • www.
myspace.com/ericharland (Eric Harland)

Dave Holland *Contrabaixo*
Jason Moran *Piano*
Chris Potter *Saxofone Tenor e Soprano*
Eric Harland *Bateria*

stage with his teacher. Chris Potter has accompanied Jim Hall, Ray Brown, Marian McPartland, James Moody, Steve Swallow, Larry Carlton, Paul Motian, John Patitucci or Steely Dan, and has played on occasion with the Mingus Big Band. Considered one of today's most brilliant young saxophonists on the jazz scene, Chris Potter excites audiences everywhere he performs with his rare technical talent on the sax, one that is able to enhance the quality of the performance by linking up with his uncommon capacity for invention. Jason Moran is a pianist and composer whose stellar reputation is quite the envy of many. He was born in Houston, Texas in 1975, but he currently resides in New York. His intimate style is visible in the way he performs at the piano with his trio, "The Bandwagon," and in the development of creative ideas when playing with artists such as Cassandra Wilson, Steve Coleman, Greg Osby and Stefon Harris. Whether as a leader or soloist, Moran has received critical acclaim for his performances in the most prominent jazz clubs and festivals throughout the world. Drummer Eric Harland was also born in Houston, but in 1978. As a young man, he played alongside and record with many musicians, among whom the names Betty Carter, Wynton Marsalis, Terence Blanchard, Stefon Harris, Joe Henderson, Greg Osby, Kenny Garrett, Michael Brecker, Ravi Coltrane, Geri Allen and McCoy Tyner, among others, are most notable. According to the New York Times, Eric Harland "marks the rhythm of the future of jazz."

VONTADES DE LIBERTAÇÃO

O Jazz situa-se no meio de inúmeras falhas de compreensão, geradas no interior de uma relação de continuidade ou por vezes, de confronto ou apenas de tensão latente entre, por um lado as narrativas elaboradas por quem o escuta e pelos próprios músicos que o tocam e por outro, as descargas emocionais provocadas pela música, manifestadas de forma física e sobre as quais não exercemos qualquer domínio. Em determinados momentos, estas emoções surgem de um lugar fortuito, íntimo e individual, para além do próprio som e das circunstâncias em que a música se nos apresenta. Neste acontecimento processa-se a integração dos nossos sentimentos na relação com o que ouvimos. A sensibilidade musical, à qual não podemos escapar quando a possuímos, obriga-nos a realizar um processo de confrontação, descobrindo as melhores personagens que nos acompanham em cada ficção e se circunscrevem no nosso espaço íntimo. Nem todas as pessoas gostam de Jazz ou da música em geral e por isso se compreende que elas apurem individualmente processos de convivência e de entendimento, distintos e singulares. No entanto, no princípio desta relação, o fenómeno musical aparece-nos sempre como um todo generalista e comum que nos permite, se não quisermos aprofundar os níveis de entendimento, atingir um grau suportável de consenso para todas as nossas visões e consequentes tentativas de partilha. Aparentemente a linguagem ajuda-nos nessa acção explicativa do ininteligível, embora saibamos existirem vários tipos de ouvido e necessariamente várias formas de ouvir. Da audição mais clássica ao modelo menos linear, as falhas tendem a propagar-se na superfície da história do Jazz como **vontades de libertação**. Curiosamente, nos casos conhecidos de surdez *accidental*, cuja parte auditiva do cérebro é privada do seu *input*, esta incapacidade gera de modo espontâneo, alucinações musicais que reproduzem integralmente obras musicais anteriormente ouvidas e inconscientemente armazenadas na memória.

surge como entidade que corresponde à subjectividade emergente desta dinâmica de singularidade e de partilha do comum – uma comunalidade. Toda a actividade produzida representa relação ou afecto. Neste contexto alargado de troca, a solução dos problemas ou a transmissão das informações é fundamentalmente uma forma performativa da acção – o produto é o próprio acto em si mesmo. Enquanto o trabalho modernista é mudo, dado assentar em pressupostos, conceitos e valores universais que falam por si e por nós, o trabalho pós-moderno tem de ser falante e gregário para viabilizar o discurso e a construção de identidade, mobilizando apetências linguísticas, comunicacionais e afectivas. A linguagem só pode ser produzida quando utilizada em comum; nunca poderá ser produto de um único indivíduo, sendo sempre consequência de uma interacção entre uma comunidade linguística, baseada na capacidade de inovar e de experimentar novos signos. A actividade criativa presente conseguiu mudar as realidades a partir das práticas e dos hábitos, situando-se em circunstâncias diferentes das anteriores. Enquanto no passado as acções tendiam para a especialização, para a aplicação de actividades definidas e fixas, repetidas por tempo indeterminado, as acções pós-modernas requerem uma capacidade permanente de adaptação a cada contexto, exigindo a adopção de práticas mais versáteis e mais mutantes em termos de flexibilidade e de mobilidade organizacional, operando dentro de um meio mais instável e inconstante, onde **cada acto é performance**. As pessoas do Jazz passaram assim a ter de resolver problemas, assuntos exteriores a esta música e a ter de criar relações mais impessoais, engendrando outras ideias que passaram a ser usadas na sua linguagem, ou seja, no poder genérico de se exprimirem a partir de uma potencialidade indeterminada, compreendida em toda a sua forma estética. Tal como a linguagem, o Jazz pode ser visto como acto de expressão e de diálogo e nesse sentido, teve também necessidade de encontrar soluções artísticas capazes de se adaptarem a estas novas formas de percepção do mundo e soube consolidar a sua singular posição na cultura, através de processos de descomprometimento musical.

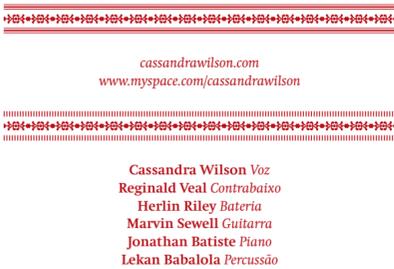
10 . THE WILLINGNESS TO LIBERATE

Jazz finds itself placed in the midst of innumerable failures in comprehension generated within a relationship of continuity, or sometimes of confrontation, or only of latent tension between the narratives created by those who listen to jazz or the very musicians who play it and the emotional discharge-force released by the music and manifest in physical form and over which we have no control. At certain moments, these emotions emerge from out of a fortuitous, intimate and individual place beyond the very sound itself and the circumstances in which the music presents itself to us. Musical sensitivity, something which we cannot escape once we possess it, obliges us to realize a process of confrontation, discovering the best personalities to accompany us along each fiction and to circumscribe our space of intimacy. Not everyone appreciates jazz or even music in general, and that is why it is understandable that they should strive to individually refine the processes of

ENQUANTO O TRABALHO MODERNISTA É MUDO, DADO ASSENTAR EM PRESSUPOSTOS, CONCEITOS E VALORES UNIVERSAIS QUE FALAM POR SI E POR NÓS, O TRABALHO PÓS-MODERNO TEM DE SER FALANTE E GREGÁRIO PARA VIABILIZAR O DISCURSO E A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE, MOBILIZANDO APETÊNCIAS LINGUÍSTICAS, COMUNICACIONAIS E AFECTIVAS.

WHEREAS THE MODERNIST WORK IS MUTE AND GIVEN TO BE SET UPON PRESUPPOSITIONS, CONCEPTS AND UNIVERSAL VALUES WHICH SPEAK FOR THEMSELVES AND FOR US, THE POST-MODERNIST WORK MUST BE SPOKEN AND GREGARIOUS IN ORDER TO VISUALIZE THE DISCOURSE AND THE CONSTRUCTION OF IDENTITY WHICH MOBILIZES LINGUISTIC, COMMUNICATIONAL AND AFFECTIVE APPETITES.

familiarity and understanding that are both distinct and singular. However, at the beginning of this relationship, the musical phenomenon seems to us as always being a generalist and common whole, one which allows us, should we not wish to deepen the levels of understanding, to reach a tolerable degree of consensus for all our views and consequent attempts at sharing. Apparently, language helps us in the explanatory action of the unintelligible although we know that there exist various types of listening-ears and necessarily many ways to listen to something. From the most classical style to the least linear, the failings tend to propagate themselves on the surface of jazz as the **willingness to liberate**. Curiously, in the well-known cases of accidental deafness where the part of the brain which receives auditory input is cut off, this lack of ability causes spontaneous musical hallucinations which reproduce complete music works once heard in the past and unconsciously stored in the memory.



cassandrawilson.com
www.myspace.com/cassandrawilson

Cassandra Wilson Voz
Reginald Veal Contrabaixo
Herlin Riley Bateria
Marvin Sewell Guitarra
Jonathan Batiste Piano
Lekan Babalola Percussão

CADA ACTO É PERFORMANCE

CASSANDRA WILSON

SEXTA 20

CASSANDRA WILSON, REGINALD VEAL,
HERLIN RILEY, MARVIN SEWELL,
JONATHAN BATISTE, LEKAN BABALOLA

O comum nasce da necessidade de só podermos comunicar através de linguagens, símbolos, ideias e relações partilhadas e o resultado dessa comunicação cria outras linguagens, símbolos, ideias e relações. O comum é o espaço produzido numa relação dualista entre actividade social e actividade económica. A multidão

Cassandra Wilson iniciou a sua carreira nos anos 70, explorando as suas capacidades vocais por uma variedade de ritmos e de estilos musicais, tendo atingido um enorme sucesso nos anos 90. Nessa década foi considerada uma das maiores cantoras da cena jazzística

CASSANDRA WILSON É POSSUIDORA DE UMA VOZ SINGULAR, DOTADA DE UM CONJUNTO DE CARACTERÍSTICAS MUITO PRÓPRIAS QUE A COLOCAM COMO UMA DAS REFERÊNCIAS FUNDAMENTAIS DESTA MÚSICA.

CASSANDRA WILSON IS BLESSED WITH A UNIQUE VOICE AND ENDOWED WITH AN EXCEPTIONAL TALENT WHICH PUTS HER AT THE TOP OF THE LIST OF JAZZ PERFORMERS.

Cassandra Wilson began her career in the 1970s, exploring her vocal capacities with a variety of rhythms and musical styles and achieving enormous success in the 1990s. In that decade, she was considered one of the leading singers on the world jazz scene, a distinction she has maintained to the present day. Awarded with this year's Grammy for Best Jazz Vocal Recording, Cassandra Wilson is blessed with a unique voice and endowed with an exceptional talent which puts her at the top of the list of jazz performers. Released on Blue Note, the album "Lovely" earned Cassandra her second Grammy Award and was described by American critics

as "absolutely not to be missed." Responsible for producing the album herself, Cassandra Wilson chose her hometown of Jackson, Mississippi as the place to put the music all together: "I've already worked with some great producers, but this was

such an intimate piece that I wanted to produce it myself," she said.

Born in 1955, Cassandra Wilson studied piano and guitar before concentrating on vocal performance and putting out her first album "Point of View" more than 20 years ago. After a year spent in New Orleans, she moved to New York in 1982 and began working with Dave Holland and Abbey Lincoln. She then met Steve Coleman and became the principal voice of the M-Base movement. She worked with the group New Air and recorded her first album as leader in 1985. Since then, she has been consistently and regularly releasing new music, one with a style all her own and a distinct and versatile musicality. Cassandra Wilson was considered by Time magazine as "the most important and daring jazz vocalist" in the same year that she won the Grammy for her album "New Moon Daughter." Throughout her career, Cassandra Wilson has been able to find new ways to approach popular songs and themes from country, blues and folk and reinterpret them in a creative and revitalized way. In 1997 she took part in the Wynton Marsalis project, "Blood on the Fields" and in 2000 she recorded "Traveling Miles" – an excellent tribute to Miles Davis.

mados a partir desta conceptualização abrem um espaço de circulação pelas paisagens mentais formuladas por entre músicas, fornecendo-lhes olhares e sentires diferentes e novos processos de compreensão. O Jazz daqui surgiu aparece-nos como proposta de modelo, um tríptico composto por ritmo, improvisação e explorações mentais, – uma consequência de perda de sentido no espaço e no tempo, cuja rede formada por todas as suas ramificações o faz assemelhar-se às imensas ligações do cérebro. A música perde-se assim em sucessivos contactos e acasos, incentivada e apoiada pela enorme capacidade de comunicar. A informação e a comunicação fazem parte intrínseca do fenómeno musical alargado a áreas situadas muito além do que se escuta – sucessivos cruzamentos ou nós de uma imensa teia onde nos situamos. Verificam-se ainda as várias sobreposições estilísticas, a formação de corpos musicais complexos ocorridos num espaço artístico inventivo, onde a imaginação procura encontrar soluções criativas e bem sucedidas para resolver os inúmeros problemas colocados pelo mundo a todos os que nele desejam viver.



© Jimmy Hargrett

09 . EVERY ACT IS A PERFORMANCE

What is commonplace is born of our necessity to only be able to communicate via languages, symbols, ideas and shared relationships, and the result of this communication creates other languages, symbols, ideas and relationships. The commonplace is the space produced in a dualistic relationship between social activity and economic activity. The crowd emerges as an entity which corresponds to the subjectivity that emerges from the dynamics of singularity and the sharing of the commonplace – a commonality. All activity produced represents a relationship or a level of affection. In this broad context of exchange, the solution to problems or the transmission of information is fundamentally a performance-based way of acting – the product is the very act, in and of itself. Whereas the modernist work is mute and given to be set upon presuppositions, concepts and universal values which speak for themselves and for us, the post-modernist work must be spoken and gregarious in order to visualize the discourse and the construction of identity which mobilizes linguistic, communicational and affective appetites. Language can only be produced when used in common; it could never

be the product of an individual standing alone as it is always the consequence of an interaction between a linguistic community based on the ability to innovate and try out new signs. The present creative activity has managed to change realities starting off with practices and habits, placed in circumstances different from any previous ones. Whereas in the past, actions tended toward specialization and the application of defined and fixed activities repeated over an indeterminate period of time, post-modern actions require a permanent capacity for adapting to each context, demanding the adoption of more versatile and mutable practices in terms of flexibility and organizational mobility, operating within a more unstable and inconstant medium where **every act is a performance**. Jazz people thus had to resolve problems and exterior matters related to the music and had to create more personal relationships, generating other ideas that were then used in their language, or in other words, in their general ability and strength to express themselves from a position of undetermined potentiality understood in its entire aesthetic form. As with language, jazz can be seen as an act of expression and dialogue, and in this way, it has shown the need to find artistic solutions able to adapt themselves to these new ways of perceiving the world and has known how to consolidate its singular position in culture through the processes of release from musical compromise.

11

DEAMBULAÇÕES SONORAS E SOLUÇÕES DE CONTINUIDADE

Um bom ouvido não garante uma capacidade excepcional de distinguir má de boa música. Em contrapartida, muitas pessoas têm um ouvido fantástico, isto é, têm uma percepção correcta do tom e do ritmo, mas é impossível saber se essa qualidade lhes oferece condições mínimas para serem músicos, para executarem ou criarem música. Ter gosto e sensibilidade musical não implica necessariamente o desejo de sermos músicos ou de dominarmos profundamente a capacidade crítica e o gosto; neste sentido, podem herdar-se estas qualidades sem que isso signifique o desenvolvimento de uma propensão para o domínio das técnicas de execução de um instrumento ou de composição, mantendo-as no contexto mais abstracto dos dons inatos. Conhecem-se músicos possuidores de uma enorme capacidade de produzir melodias sem terem conhecimento aprofundado da estrutura musical, enquanto outros acumularam um património musical notável, a partir unicamente do labor obstinado da sua actividade artística. Na actividade de um músico, o trabalho e a disciplina são aspectos tão importantes como o talento e ambos são susceptíveis de influenciarem as suas performances. Existe pois um enorme conjunto de variáveis e de situações específicas, passíveis de determinarem a estrutura, a montagem e o conteúdo das nossas histórias. O músico deve juntar todos os pedaços encontrados nas suas **deambulações sonoras** e, de forma aproximada, deve tentar estabelecer **soluções de continuidade** entre elas. A imagem final desta experiência surge através de uma construção sonora coerente, encontrada e desenvolvida a partir daqui. O que se descobre vai ser expresso na grandiosidade dos actos criativos. A narrativa inicial e neste caso a projecção do trabalho conseguido, reflecte uma imagem de todas as partes sublimes como as anomalias, as más junções entre os fragmentos, a sua parte nítida ou desfocada, as passagens falhadas dos limites ou as sobreposições evitáveis; enfim, todos os actos que terão levado ao momento de superação ou ao fracasso da criação. Através de uma análise apurada, consegue-se entrever os vincos dessas ligações (as imagens ar-

rancadas por terminar, as partes amarradas depois de recuperadas e todos os sons antes de se voltarem a colar) e a audição da obra musical exige a percepção das complexidades especiais envolvidas e relacionadas no todo sonoro escutado, que no Jazz surge sempre inacabado porque disponível para ser tocado de novo com uma interpretação diferente. Esta totalidade transforma-se num objecto musical com significado, através dos processos de percepção, síntese e descodificação dos elementos que a compõe. A obra aparece sob várias formas de disfunção: a complexidade, a sincopação e os polirritmos do Jazz requerem portanto, exigentes processos de leitura, assim como a capacidade de estabelecer relações entre os ritmos. Os

elementos indispensáveis da música são os tons claramente distintos e a sua organização rítmica. Quando as melodias perdem as suas qualidades tonais, adquirem um carácter não musical e tornam-se desagradáveis ao ouvido, embora assimiláveis como arte e mantendo intactas as suas qualidades; no entanto exigem um forte sentido de compreensão que pressupõe um processo extremamente complexo de conciliação de muitos níveis de percepção no cérebro auditivo.

the projection of the work as a successful achievement, reflects an image of the all the underlying parts, such as anomalies, the poor fit among the fragments, their in-focus or out-of-focus parts, the inability to go beyond the limitations or the avoidable overlapping – in other words, all the actions that have been taken at the moment of succeeding or failing in the face of the challenge of creation. In a closer analysis, we can see the creases in these bonds (the images pulled up and yet to be finished, the parts which got wrinkled after being refit, and how all the sounds were before they were put back up), and the listening to the musical piece requires the perception of the special complexities involving and related to the whole of the sound being heard, which in jazz emerges as always being incomplete because it is ready to be played again with a totally different interpretive style. This totality is transformed into a musical object with meaning through the processes of perception, synthesis and de-codification of the elements which comprise the totality. The piece of work appears under various forms of dysfunction: the complexity, syncopation and poly-rhythms of jazz require rigorous readings as well as the ability to establish relationships among the rhythms. The indispensable elements of music are the clearly distinct tones and their rhythmic organization. When the melodies lose their tonal qualities, they acquire a non-musical aspect and become unpleasant to the ear although assimilable as art and holding on to its qualities; however, they require a strong sense of comprehension which presupposes an extremely complex process of conciliation of many levels of perception within the auditory part of the brain.

BIG BAND DA ESMAE

SÁBADO 21

DIRIGIDA POR GEORGE COLLIGAN



© Dennis Rasmussen

Após uma semana de workshop, os alunos da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto sobem ao palco do Pequeno Auditório do Centro Cultural Vila Flor para formarem uma big band conduzida por George Colligan e apresentarem um concerto concebido para o Guimarães Jazz 2009. Nos festivais realizados entre 1998 e 2003 desenvolveram-se vários projectos de Big Band, que incluíam uma orquestra formada por músicos portugueses e europeus. Este grupo alargado de instrumentistas preparava, durante três dias de intensivos ensaios, um programa musical delineado exclusivamente para o Festival. A orquestra era dirigida por um compositor/director convidado, internacionalmente reconhecido. Esta experiência foi muito útil porque deu aos vários elementos da organização do Guimarães Jazz a possibilidade de prepararem várias produções para o acontecimento, podendo testar a sua capacidade de resposta perante os projectos desenvolvidos, assim como a competência da sua concretização no conjunto das rotinas necessárias à produção de espectáculos. Em 2005 sentiu-se a necessidade de introduzir algumas mudanças no processo e, mantendo a ideia original, iniciou-se a preparação de um novo projecto para Big Band, utilizando-se então a Big Band da ESMAE (Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo). Esta orquestra composta por jovens músicos em formação cumpre uma intensa semana de ensaios, na preparação de um concerto integrado no programa do Festival.

Following their one-week workshop, the students of ESMAE – the School for Music and the Performing Arts in Oporto will take to the stage of the Small Auditorium of the Vila Flor Cultural Centre to form a big band led by George Colligan and perform a concert especially composed for Guimarães Jazz 2009. Many 'Big Band' projects took place in the Guimarães Jazz Festivals which took place between 1998 and 2003, including an orchestra made up of a mix of Portuguese and other European musicians. This broad-based group participated in intensive rehearsals for three days, preparing a musical program made up especially for the Festival, with the maestro being an internationally recognized composer/conductor invited for the event. This experience has been quite rewarding since it has given the organization of Guimarães Jazz the opportunity to mount various productions for the event, enabling it to test its response time for the projects being developed as well as the skills necessary for pulling together the set of routines and timetables required for the production of such shows. In 2005, the need to make some changes in the process was felt, and yet keeping with the original idea, a new Big Band project was set in motion, using the then ESMAE Big Band from the School for Music and the Performing Arts in Oporto. This orchestra is made up of young student musicians who take part in an intense week of rehearsals in preparation for a concert which is incorporated into the program for the Festival.

12

MÚSICA IMAGÉTICA

As contingências atrás referidas colocam ao Jazz dificuldades de acessibilidade, mas funcionam ao mesmo tempo enquanto condição potenciadora do alargamento das suas características musicais, expandindo a sua energia criativa. Esta música pode ser considerada um bloco sonoro que se desfaz, refazendo-se numa sucessão de cenas e de planos em colisão. Estes factores dão-lhe uma dinâmica muito própria e injectam nas suas movimentações graus de liberdade e de superação muito peculiares, permitindo múltiplos pontos de vista sobre o mesmo objecto. Neste sentido, a música surge como uma filmagem do mesmo cenário, recortada em vários frames que reproduzem a imagem capturada através de diversas câmaras de filmar. Na sua execução adoptam-se diferentes técnicas de captação, através de movimentos rápidos e acelerações, contrastando com projecções e compondo planos largos e planos fechados, dispostos numa instabilidade providencial. A utilização destas técnicas transforma o Jazz numa **música imagética** e assim se compreende a relação cúmplice que se foi estabelecendo entre o cinema e o Jazz. Este processo é capaz de provocar novas ideias de harmonia nas suas elaborações, sem qualquer preocupação de ordem nem organização. As harmonizações alcançadas são consequência de um longo trabalho de síntese e de procura de sentido. No Jazz parece estar implícito um grau de discrepância que nos coloca como suas vítimas preferenciais, sujeitando-nos a um desajustamento entre a música e os seus contextos, desajustamento este provocado pelo desejo de empreender e de fazer a nossa própria construção imaginosa. Em todos estes processos persiste um problema de ligação com a realidade, a partir do qual se organizam as movimentações criativas, acabando por ser a representação do tempo actual – um tempo plano, não sujeito a qualquer sequência temporal e cronológica que estabelece um processo mental subordinado a uma lógica, hoje em crise, de causa-efeito. Esse facto deixa atrás de si rastros do esforço de integração, pontos de costura grosseiros porque impossibilitados de realizarem a ligação plena das partes. O Jazz está sujeito a muitas modificações, alterações de circunstâncias que o

12. IMAGE-ORIENTED MUSIC

The previously-referred to contingencies place difficulties of accessibility onto jazz, but at the same time they function as a condition allowing for the potential for broadening its musical characteristics, expanding its creative energy. This music can be considered a sound block which comes undone yet re-makes itself in a succession of scenes and planes of collision. These factors bestow on it a dynamic all its own and inject degrees of freedom and very unusual overtaking into their movements, allowing for multiple points of view on the same object. In this way, the music emerges as a filming of the same scenario, cut into various frames which reproduce the captured image through several cameras. In its execution, different techniques of portrayal are adopted through rapid movements and accelerations, contrasting with projections and composing broad planes and closed planes which are given to chance instability. The use of these techniques turns jazz into an **image-oriented music** and thus the partnership relationship which has been established between the cinema and jazz can be understood. This process is able to stir up new ideas of harmony in these depictions without concern for order or organization. The harmonizations achieved are the result of the long task of synthesis and search for meaning. In jazz, a degree of discrepancy which places us as its preferential victims seems to be implicit, subjecting us to feel that the music and its contexts are out of kilter, with this un-adjustment caused by the desire to undertake and perform our own image construction. In all these processes, there persists the problem of bonding with reality from which creative movements are organized, ending up being a representation of the current time – a time plane not subject to any time sequence and chronology which establish-

conduzem primeiro a uma destruição e posteriormente a uma reconstrução. Este mecanismo surge como anomalia e como invasão estranha de outras referências musicais. O grau de descomprometimento alcançado no Jazz confirma a existência de um desfasamento, de uma reacção atrapalhada de quem não se engana e não percebe que está certo, como se todas as respostas surgissem cedo de mais e não batessem certo com as perguntas feitas depois. Este fenómeno devolve ao Jazz um estado de natureza, uma aproximação ao elemento primordial da música, uma certeza próxima de uma verdade artística rara e cada vez mais singular. Ficamos algo surpreendidos com esta imensa falta de sincronização que atinge a sonoridade e não lhe retira identidade, como se se tratasse de uma escrita irregular sobre cada improvisação, inultrapassável pelas qualidades intrínsecas apresentadas. Sabe-se da existência de muitas insuficiências, porque sustentadas em consensos frágeis, que relativizam as avaliações da audição e a atribuição de significados à música escutada. No confronto com o Jazz, as nossas limitações são múltiplas e de vários tipos – de ordem interna e externa, e até mesmo, nos casos mais extremos, com origem biológica e genética. A *amusia*, por exemplo, é a incapacidade de entender a música, uma espécie de surdez que retira às melodias a sua qualidade musical, mas conhecem-se ainda outras formas de surdez, raramente totais, relacionadas com o ritmo, o tom e o timbre. Pode falar-se assim da existência de indivíduos *amusiais*, mas é indiscutível o facto de a musicalidade se encontrar inscrita no *genoma* humano, com raízes evolutivas remotas, situadas para além da língua falada. Apesar de todas estas limitações e da dependência de inúmeros factores, o acto de escuta da música corresponde ainda a uma capacidade e a uma possibilidade individual, susceptível posteriormente de ser integrado em contextos mais vastos de experiência colectiva, mediante processos de consensualização. Isto implica um esforço no sentido da superação de obstáculos e dificuldades que, num espaço único e livre de narrativa e de criação, nos permite a construção e a afirmação da identidade.

es a mental process subordinate to a cause-effect logic, which is today in crisis. This fact leaves behind it the traces of the effort to integrate and the awkward stitches of the failed attempt to completely sew together the parts. Jazz is subject to many modifications and changes in circumstances which first lead it to destruction and then to reconstruction. This mechanism emerges as an anomaly and a strange invasion of other musical references. The degree of release from compromise achieved by jazz confirms the existence of a de-phasing, of a clumsy action of someone who is not wrong and who does not understand that he is right, as if all answers were to come out too early and not go well with the questions asked afterwards. This phenomenon returns jazz to a state of nature, an approximation of the primordial element of music, a certainty near the rare and increasingly singular artistic truth. We are somewhat surprised by this great lack of synchronization which reaches the sonority and yet takes away nothing of its identity, as if it were a question of irregular writing about each improvisation, impossible for the intrinsic qualities shown to overcome. We know about the existence of many insufficiencies sustained in fragile consensus which serves to relativize the assessment of hearing and the assignment of meaning to the music being heard. In the confrontation with jazz, our limitations are many and of various types – of both an internal and external order, and even in the most extreme cases, of a biological and genetic one. For example, amusia is the inability to hear music, a type of deafness that removes all musical qualities from melodies, yet there are other known forms of deafness, rarely total deafness, which deal with rhythm, tone and timber. We can speak of the existence of amusical individuals, but it cannot be debated that musicality is inscribed in the human genome, with remote evolutionary roots situated beyond those of spoken language. De-

UMA ARTE MÍNIMA CAPAZ DE ALCANÇAR UMA TOTALIDADE

É impressionante o facto de estarmos dependentes do funcionamento de um aparelho auditivo natural, (o ouvido) extremamente complexo, capaz de distinguir mil e quatrocentos tons discrimináveis. Quando ouvimos música, temos a percepção dos seus múltiplos atributos e entre eles incluímos o tom, o registo, o timbre, o volume, o andamento, o ritmo e o contorno.

A percepção nunca se situa totalmente no presente porque se alimenta também das experiências passadas. Todos possuímos memórias detalhadas de como as coisas pareciam e soavam anteriormente e estas memórias misturam-se em cada nova percepção. Cada acto perceptivo é um acto de criação e cada acto de memória é, em certa medida, um acto de imaginação. Desta forma, em cada audição convocamos uma experiência e um conhecimento e estabelecemos processos de adaptabilidade das nossas potencialidades intelectuais. Há neste contexto, uma manifestação da natureza física e táctil dos sons escutados, algo que possibilita uma espécie de terceira dimensão na música, sugerindo-nos o volume, a superfície, a profundidade do campo e da textura. Por isso surgem tantas vezes situações que ligam o som à visão e a imagem do artista cego tem uma ressonância quase mítica na história da música, como se os deuses tivessem oferecido às pessoas incapacitadas prendas alternativas de musicalidade em compensação do sentido retirado. Os músicos cegos têm um papel especial em muitas culturas. No mundo do Jazz, dos blues e do gospel apareceram importantes músicos cegos que juntavam *blind* aos seus nomes, ostentando o cognome como título honorífico.

Outra situação interessante encontra-se na associação da música às cores. Desde sempre o homem procurou estabelecer uma relação entre estes dois elementos. Existem inúmeros relatos sobre músicos para quem a música funcionava como sugestão de efeitos de cor. Admita-se então que, para alguns músicos parece existir uma espécie de música colorida, situada para além das sonoridades. A cor é um elemento essencial da sensibilidade e do pensamento musical pois, não só as tonalidades têm cores distintas, como também os temas

spite all these limitations and the dependency on innumerable factors, the act of listening to music still corresponds to an individual ability and possibility which can later be integrated into broader contexts of the collective experience via processes of consensualization. This implies an effort with respect to overcoming the obstacles and difficulties which, in a space unique and free of narrative and creative, allows for the construction and affirmation of identity.

13. A LESSER ART ABLE TO ACHIEVE A TOTALITY

It is rather impressive the fact that we are dependent on the functioning of a natural apparatus for hearing (the ear), one that is extremely complex and able to differentiate among 1,400 distinguishable sounds. When we hear music, we perceive its multiple features among which are tone, register, timber, volume, pace, rhythm and contour. Perception is never totally situated in the present because it is also fed from past experiences. We all possess detailed memories of how things in the past seem and sound, and these memories blend in with each new perception. Each act of perception is an act of creation, and each act of memory is, to a certain extent, an act of imagination. Thus, with each act of hearing, we call forth an experience and knowledge, and we establish processes of the adaptability of our intellectual potentialities. There is, in this context, a manifestation of the physical and tactile nature of the sounds being heard, something which makes a type of third dimension of music possible, suggesting to us the aspects of volume, surface, depth of field and texture. This is why so often situations emerge that link sound with vision, and why the image of a blind artist has a near-mythic resonance in the history of music, as if the

gods had offered to an incapacitated person the alternative gifts of musicality in compensation for what had been taken away. Blind musicians have a very special role to play in many cultures. In the world of jazz, blues and gospel, there are important blind musicians who add the word "blind" to their names, making this nickname an honorific title. Another interesting situation can be found in the association of music with color. Man has always sought to establish a relationship between these two elements. There are countless reports about musicians for whom music operates as the suggestion of the effects of color. One must admit then that for some musicians a type of colored music located beyond sonority seems to exist. Color is an essential for musical sensibility and thought because not only do tonalities have distinct colors but musical themes, patterns, ideas and environments also acquire chromatic qualities. As was mentioned previously with respect to the cinema, jazz can be considered a type of language which is disseminated and allows itself to be contaminated, one which surpasses and overflows its limits, constantly invading other musical types and closely-associated art forms whether it be on the visual or verbal plane – it is a lesser art able to reach a totality. Through a generalist view it is possible to understand how all these processes to permanently overcome frontiers are transformed into events which have occurred under the sign of some benign collision. From here, no type of conflict or violence is born, but rather the fruitful transformation of music into a machine of chances for creation from any stimulus launched forth by the conscience – the pyrotechnics of creative possibilities. Jazz builds bridges between the shorelines, establishes different speeds for the same composition, and introduces a degree of flexibility which easily changes course and direction whereas the ti-

Dave Douglas, a musician of note in the jazz world today, takes to the stage of the CCFV's Grand Auditorium with the Blood Sweat Drum'n Bass Big Band for the Guimarães Jazz closing concert in a show especially composed for this year's festival and including a crop of young Danish musicians under the direction of Jim McNeely – a pianist and orchestra conductor of international renown. This concert represents a new type of performance for Dave Douglas, the soloist playing with the Blood Sweat Drum'n Bass Big Band, under the direction of Jim McNeely. A two-time Grammy Award nominee, Dave Douglas is undeniably the most prolific and original trumpet player of his generation, as well as an excellent composer, reaping the accolades from the older and more conservative ranks in addition to those from the more modern-leaning and contemporary types. Born in New Jersey in 1963, Douglas studied first in Boston, at the Berklee School of Music and then later at the New England Conservatory. He then moved to New York in 1984 where he enrolled at New York University and studied under Carmine Caruso. He rapidly gained stature in the United States and internationally, receiving acclaim as a trumpet player, composer and "artist of the year" in *DownBeat* and *Jazz Times* magazines. He began his solo career in 1993 with "Parallel Worlds" on the Soul Note label, and in 2005 he started his own recording label, Greenleaf Music, the same year he was awarded a Guggenheim Fellowship. Dave Douglas is the current Artistic Director of the Workshop in Jazz and of Creative Music at the Banff Center in Canada; he is also co-founder and director of the Festival of New Trumpet Music, which this year celebrates its 7th anniversary. Beyond his performing in his own musical groups, Dave Douglas is a member of the John Zorn

Dave Douglas, um dos músicos de referência do jazz actual, sobe ao palco do Grande Auditório do CCFV com a Blood Sweat Drum'n Bass Big Band para encerrar o Guimarães Jazz e apresentar um espectáculo concebido para a edição deste ano que conta com a participação de uma grande formação de jovens músicos dinamarqueses e com a direcção musical de Jim McNeely – um pianista e director de orquestra internacionalmente reconhecido. Este concerto apresenta o novo projecto de Dave Douglas para big band com a direcção de Jim McNeely e a música da Blood Sweat Drum'n Bass Big Band, tendo Dave Douglas como músico solista.

Nomeado duas vezes para os prémios Grammy, Dave Douglas é indiscutivelmente o mais prolífico e original trompetista da sua geração, assim como um excelente compositor, colhendo elogios tanto dos sectores mais antigos e conservadores, bem como dos mais actuais e contemporâneos. Nasceu em New Jersey, em 1963, e estudou em Boston, primeiro na Berklee School of Music e depois no New England Conservatory. Mudou-se para Nova Iorque em 1984, onde se inscreveu na New York University e estudou com Carmine Caruso. Rapidamente ganhou estatuto, tanto a nível nacional como internacional, sendo aclamado como trompetista, compositor e "artista do ano" pelas revistas *Downbeat* e *Jazz Times*. Começou a sua carreira a solo em 1993, com "Parallel Worlds" na etiqueta Soul Note, e em 2005 lançou a sua própria editora - a Greenleaf Music - tendo sido no mesmo ano premiado com um Guggenheim Fellowship. Dave Douglas é actualmente director artístico do Workshop in Jazz e do Creative Music no Banff Center, Canadá, e co-fundador e director do Festival of New Trumpet Music, que este ano comemora 7 anos. Para além dos seus próprios grupos musicais, Dave Douglas integra ainda o John Zorn Masada Quartet e trabalha com Anthony Braxton, Don Byron, Joe Lovano, Miguel Zenon, Uri Caine, Bill Frisell, Cibo Matto, Mark Dresser, Han Bennink e Misha Mengelberg. O seu estilo é caracterizado pela utilização de uma estética muito pessoal que reflecte um enorme campo de influências diversas, indo de Igor Stravinsky a Stevie Wonder e a John Coltrane.

Masada Quartet and has worked with Anthony Braxton, Don Byron, Joe Lovano, Miguel Zenon, Uri Caine, Bill Frisell, Cibo Matto, Mark Dresser, Han Bennink and Misha Mengelberg. His style is characterized by the use of a very personal aesthetic which reflects an enormous field of diverse influences, ranging from Igor Stravinsky to Stevie Wonder and John Coltrane. As a composer, Dave Douglas adapts and synthesizes rarely used musical forms, picking up disparate and contrasting sound elements. As a trumpet player, his technique is wide-ranging, yet the most expressive aspect is his integration of a special and personal approach that is used in compositions where improvised concepts are present. These have been the mark of his more recent work. The Blood Sweat Drum'n Bass Big Band is an experimental big band which has been developing their work along the field of redefining musical performance for large groups. Dave Douglas will perform his some of his original compositions and will perform as guest soloist playing songs from the big band repertoire. This concert seeks to surpass the boundaries of this musical format, adding to new visions and experiences.

The Blood Sweat Drum'n Bass Big Band performed for the first time at the Aarhus Festival Week 2001 in Denmark and performed again in 2002 at the 75th anniversary of Aarhus and the Aarhus International Jazz Festival. Today, it has become an independent musical institution, receiving support from the Danish city of Aarhus. This is a big band which has played to many appreciative audiences, especially at the Roskilde Festival in Denmark where it delighted more than 10,000 people. Throughout 2008, the Blood Sweat Drum'n Bass Big Band worked regularly with trumpet player Palle Mikkelborg, the multi-instrumentalist Jørgen Munkeby,

DAVE DOUGLAS AND BLOOD SWEAT DRUM'N BASS BIG BAND

SÁBADO 21

1ª PARTE A SINGLE SKY, DAVE DOUGLAS WITH
BLOOD SWEAT DRUMS AND BASS BIG BAND
WITH JIM MCNEELY DIRECTION
2ª PARTE BLOOD SWEAT DRUMS AND BASS
BIG BAND WITH DAVE DOUGLAS

musicais, os padrões, as ideias e os ambientes adquirem qualidades cromáticas. Pode considerar-se o Jazz, no mesmo sentido do já dito acerca da sua relação com o cinema, uma espécie de linguagem que se dissemina e se deixa contaminar, que ultrapassa e transborda os seus limites, invadindo constantemente outras músicas e as artes vizinhas, quer no plano visual quer no verbal – uma arte mínima capaz de alcançar uma totalidade. Através de uma visão generalista é possível entender-se que todos estes processos de galgar permanentemente as fronteiras, se transformam em acontecimentos ocorridos sob o signo de uma colisão benigna. Não nasce daqui qualquer tipo de conflito ou violência, mas a transformação frutuosa da música numa máquina de hipóteses criadoras a partir de um qualquer estímulo lançado na consciência – uma pirotecnia de possibilidades criativas. O Jazz constrói pontes entre margens, estabelece velocidades diferentes para uma mesma composição, introduz um grau de flexibilidade que muda facilmente de rumo e de direcção, enquanto os títulos e os nomes dos seus genéricos passam ao ralenti. As multi-velocidades encontradas e associadas neste processo têm por base o choque e o embate dos contrários, estabelecendo-se num método de criação prolífico das soluções desenvolvidas. No Jazz detectam-se as suaves ou agressivas transições de estilo, de género e de tipo. Curiosamente estas transições tornam-se os momentos mais necessários para individualização e identificação das suas formas. Esta desintegração estilística assenta no facto de o Jazz ser essencialmente uma música urbana, uma sonoridade múltipla e pluralista, adaptada aos cidadãos das grandes metrópoles, como forma totalmente inacabada e dinâmica. No interior do seu contexto alargado, as referências musicais a sonoridades adjacentes não são totalmente inocentes; elas relacionam-se como se houvesse um mundo paralelo, oscilando entre o real e o imaginário. Uma vez aparece-nos como lugar ficcional, outras como parque criativo, outras ainda como o mundo interior de cada músico na descrição do seu modo de pensar, contaminado por um conjunto de situações de vida, por vezes determinantes nos resultados alcançados. A tradução de todas estas questões numa música que sintetiza e estiliza todas as experiências sensoriais e perceptivas, sem uma distância exagerada de muitas das suas vivências genuinamente experimentadas, atrai o público. O público acredita que o músico exprime, através do instrumento, as suas sucessivas dimensões como ser humano e sensibiliza-se com o facto de o artista ter concretizado a superação das suas limitações.

titles and names in the closing credits pass by quite slowly. The multi-speeds found and associated with this process are based upon the shock and crash of opposites, becoming stabilized in a method of prolific creation of the developed solutions. In jazz, smooth or aggressive transitions of style, genre and type are detected. Curiously, these transitions make moments more necessary for the individualization and identification of its forms. This stylistic disintegration is set upon the fact that jazz is essentially an urban music form, a sound that is multiple and pluralistic, adapted to the people living in large cities as a totally unfinished and dynamic form. Inside its wider context, the musical references and adjacent sounds are not totally innocent; they relate with and to each other as if there were a parallel world oscillating between the real and the imaginary. At times, it appears to us as a fictional place, at other times, as a creative parkland, and at still others, as the internal world of each musician in the description of his/her way of thinking, contaminated by a set of life situations, sometimes key in bringing about the results achieved. The translation of all these questions in music which synthesizes and stylizes all the sensory and perceptive experiences, without there being an exaggerated distance many of their genuinely-felt experiences, attracts the public. The public believes that the musician, through his/her instrument, is expressing successive dimensions as a human being, and they are aware of the fact that the artist has achieved something: the artist has overcome his/her limitations.

14

MÚSICA CINÉTICA

A música pode promover uma ligação social entre os vários intervenientes no processo de escrita, execução de um instrumento e audição. O que começa por ser uma coleção avulsa de indivíduos sem qualquer relação entre si, pode transformar-se num grupo coeso, perseguindo o mesmo objectivo. Um concerto é um momento partilhado pela audiência e pelo intérprete, numa relação profunda de construção e comunicação das várias experiências vividas e através dele estabelece-se uma sintonia entre todos os participantes, integrados numa unidade descoberta – um grupo formado aleatoriamente. Na expressão criativa de toda a sua energia aglutinadora, a música adquire condições de visibilidade para a sua exuberância física, os seus jogos e a sua inventividade, assumindo uma nova dimensão artística. Em concerto a música surge como elemento essencial de fusão dos indivíduos, um todo comum reunido em comunhão ritualística, desempenhando uma função tradicionalmente atribuída à palavra. Ambas são parte de um mesmo momento e a música e a linguagem possuem origens comuns; por isso a recitação depende frequentemente do ritmo musical e neste ponto torna-se difícil decidir qual destas duas tem predominância sobre a outra. Nesse sentido percebe-se que a ligação entre a palavra e a música se configura como um processo natural – tradicionalmente (nas culturas orais) a música desempenha um papel importante na poesia, na narrativa, na liturgia e na oração. Havendo sempre uma expectativa mínima acerca do que se vai ouvir num concerto, relacionamo-nos naturalmente com a música oferecida, seja ela puramente instrumental ou acompanhada pela palavra. Verifica-se em ambos os casos uma sensação de espontaneidade e de ausência de ruptura ou conflito, na sintonia criada entre a audiência e o intérprete. Isto acontece porque existe uma simbiose entre a música e a palavra, não prejudicada pela ausência de uma ou de outra. Assim, considera-se o concerto um ritual de sublimação da ideia segundo a qual a música é um meio de comunicação tão poderoso como a palavra. Em todas as culturas existem formas musicais que exploram um ritmo regular ou uma pulsação periódica, permitindo a coordenação temporal entre os executantes e

os ouvintes, de maneira a suscitar uma resposta sincronizada por parte de quem escuta. Esta ligação parece ser tão universal entre os humanos que se manifesta, de forma espontânea, um momento muito precoce da nossa existência. Deste modo, a imaginação da música ou do ritmo pode ser uma percepção tão poderosa como a sua audição. A marcação automática e inconsciente do tempo mental e a sua expressão corporal deixam entrever uma ligação profunda entre as áreas do cérebro, provocando activações sensoriais e motoras. Enquanto música, o Jazz faz uma apologia evidente das potencialidades do ritmo, visto como uma forma especial de combinação entre o movimento e o som. A função primordial da música é estabelecer uma ligação entre todos os indivíduos e reuni-los. Este vínculo de união realiza-se através da interiorização do ritmo, (processo que transforma os ouvintes em participantes e torna a sua audição um momento activo e sincronizado) motivo pelo qual se torna muito difícil a cada pessoa ficar indiferente e resistir ao seu impacto de arrastamento. O poder quase irresistível do ritmo pode ser sentido em muitos outros contextos. Durante a marcha, serve para conduzir e coordenar os movimentos, assim como para suscitar um estado emocional colectivo de tipo ocasionalmente marcial. O ritmo tem assim uma fantástica capacidade de mover pessoas, de lhes atribuir uma determinada função cultural, social e económica, juntando-as em grupos e produzindo um sentimento de colectividade, de comunidade e de integração social. Este poder de representar emoções, acontecimentos exteriores ou histórias através do gesto e da postura, do movimento e do som, torna o ritmo uma pedra fundamental na qual se alicerça a cultura humana, na ausência de uma linguagem significante. Ele aparece nestas circunstâncias como mistério, uma hábil apreensão do tempo e neste sentido, estimula a tentativa de o dominar e compreender, provocando reacções corporais às quais voluntariamente nos submetemos e sobre as quais não exercemos qualquer tipo de controlo. Estas relações definem e desvendam as nossas silhuetas enigmáticas e excitadas. O ritmo entra em nós pela porta da sensibilidade mais íntima, revelando sensações entre angústias e medos e apresenta-nos, em grande plano, a personagem principal da nossa intimidade, preparando o homem para novas formas de organização, talvez mais sujeitas aos apelos físicos e aos movimentos dos sons. Também nos transmite a envolvimento dessa tempestade interior, permitindo libertarmo-nos dos nossos demónios e dependências mais obsessivas. Ele liberta-nos de forma imediata, irracional e intempestiva, criando um movimento para o corpo, um impulso capaz de induzir alguma calma e serenidade. No Jazz existe claramente uma imensa exploração do ritmo enquanto dispositivo de libertação, não como instrumento de uma relação de poder e através dele atinge-se um certo grau de sintonia e de equilíbrio numa **música cinética**, surgida como consequência imaginosa de sucessivos confrontos e colisões.

between the audience and the performer. This happens because there exists a symbiosis between the music and the spoken word that remains unharmed if one or the other is absent. Thus, the concert is considered to be a ritual of sublimation of the idea according to which the music is a means of communication as powerful as the word. In all cultures, there are musical forms which explore a regular rhythm or periodic pulsating, allowing for the temporal coordination between the performers and the listeners such that a synchronized response from the listener is evoked. This bond seems to be so universal among human beings that it manifests itself in a spontaneous way, as a rather forward moment in our existence. In this way, the imagination of music or of rhythm can be a perception as powerful as the hearing of it. The automatic and unconscious marking of mental time and its expression in the body are such that we feel a deep bond in different areas of the brain which cause sensory and motor responses. As a musical form, jazz makes a clear apology of rhythm’s potentialities, seen as a special way of combing movement and sound. The primordial function of music is to establish a bond between all the individuals and bring them back together. This linking-union takes place through the internalization of rhythm (a process which turns the listeners into participants and makes their listening an active and synchronized moment), the reason it becomes very difficult for each person to be indifferent and resist the impact of being pulled away. The almost irresistible power of rhythm can be felt in many other contexts. While marching, it serves to perform and coordinate movements as well as to stir up a collection emotional state of the martial type. Rhythm has a fantastic capacity for moving people, bestowing them with a certain cultural, social and econom-

Como compositor. Dave Douglas adapta e sintetiza formas musicais pouco usadas, utilizando elementos sonoros dispares e contrastantes. Como trompetista, possui uma técnica de execução abrangente, mas o aspecto mais expressivo nele existente é a integração de uma abordagem peculiar e pessoal usada na composição cujos conceitos improvisados têm marcado os seus trabalhos mais recentes.

A Blood Sweat Drum'n Bass Big Band é uma big band experimental, que desenvolve um interessante trabalho de redefinição musical do campo de actuação mais ou menos atribuído a grandes grupos de instrumentos. Dave Douglas executará composições da sua autoria e participará como solista convidado na execução de temas do repertório desta grande orquestra. Com este concerto pretende-se expandir ainda mais os horizontes conferidos a este formato musical, incrementando novas visões e novas experiências. A Blood Sweat Drum'n Bass Big Band actuou pela primeira vez no Aarhus Festival Week 2001 na Dinamarca, voltando a tocar em 2002, no 75º aniversário de Aarhus e no Aarhus International Jazz Festival. Hoje, tornou-se numa instituição musical independente, apoiada pela cidade dinamarquesa de Aarhus. Trata-se de uma big band que vem fazendo um conjunto de apresentações muito bem sucedidas, especialmente no festival de Roskilde - Dinamarca, onde tocou para uma entusiástica audiência composta por mais de 10.000 pessoas. Ao longo de 2008, a Blood Sweet Drum'n Bass Big Band trabalhou regularmente com o trompetista Palle Mikkelborg, o multi-instrumentalista Jørgen Munkeby e o músico ligado ao universo da electrónica Sofus Forsberg, sempre acompanhados pelas cantoras Gunhild Overegseth e Turid Guldin. Este grupo publicou um interessante trabalho com a colaboração do trompetista Arve Henriksen, conseguindo alcançar níveis apurados de interação entre a música composta e as qualidades sonoras desenvolvidas pelo trompete solista. A big band trabalha sob regime aberto de influências e de estruturação musical, abrangendo géneros e tipos musicais e incentivando novos processos de reconstrução sonora e rítmica.

and with the electronic universe of Sofus Forsberg, always accompanied by singers Gunhild Overegseth and Turid Guldin. This group has put out some interesting work in collaboration with trumpet player Arve Henriksen in which they have reached refined levels of interaction between the musical content and the sound qualities put forth by the trumpet soloist. This big band likes to work with openness to musical influences and structuring, reaching musical genres and types and providing incentives to the new processes of sound and rhythmic reconstruction.

=====
davedouglas.com (Dave Douglas)
bloodsweatdrumnbass.com
www.myspace.com/bloodsweatdrumnbass
(Blood Sweat Drum'n Bass Big Band)
=====

=====
Dave Douglas Trompete Jim McNeely Piano e Direcção
Blood Sweat Drum'n Bass Big Band
Jens "Chappe" Jensen Condução
Ole Visby Saxofone Soprano Julie Kjør Saxofone Alto
Jacob Danielsen Saxofone Tenor
Harald Langsådalen Saxofone Barítono
Nikolai Schneider Saxofone Tenor
Søren "Phille" Jensen Trompete
Jakob Buchanan Trompete Bent Hjort Trompete
René Damsbak Trompete Jens Overby Trombone
Jens Kristian Bang Trombone Kirstine Kjærulff Ravn Trombone
A anunciar Trombone Baixo Kasper Falkenberg Guitarra
Sofus Forsberg Electronics Kasper Bjerg Teclados
Aske Bode Teclados
Sisse Foged "Moster Phonque" Hyllested Contrabaixo
Rune Werner Contrabaixo
Esben Laub von Lillienkskjold Bateria
Jais Poulsen Bateria Magnus Jochumsen Percussáo
Gunhild Overegseth Voz Turid Guldin Voz
=====

=====
AS CONFUSÕES, ASSIM COMO A CAPACIDADE DE PERCEBERMOS O PRODUTO ARTÍSTICO, ADVÊM DE UMA RUPTURA NA QUAL A NOSSA INTELIGÊNCIA, POR MUITO LÚCIDA QUE SEJA, NÃO SE APERCEBE DE TODOS OS ELEMENTOS IMPRESSOS NA OBRA DE ARTE.
=====

=====

CONFUSION, AS WELL AS THE ABILITY TO PERCEIVE OF THE ARTISTIC PRODUCT, COMES FROM THE RUPTURE IN WHICH OUR INTELLIGENCE, FOR AS LUCID AS IT MAY BE, IS NOT AWARE OF ALL THE ELEMENTS IMPRESSED UPON A WORK OF ART.

15

UM MOMENTO FEITO FENÓMENO SUBJECTIVO

Ampliemos o campo da nossa percepção ao espaço fornecido pelos símbolos. Enquanto os animais agem median-te a utilização de estímulos condicionados e instintos primários, nós os homens temos outras e mais alargadas possibilidades de actuação, quando utilizamos e intensificamos os processos simbólicos e metafóricos. Os estímulos naturais primários deixam de ter um estatuto privilegiado e acabam por se esbater numa profílica rede de estímulos derivados, inventados pela inteligência humana de segunda, terceira ou enésima geração. O Jazz é um elemento compreensivo de ampliação, capaz de proporcionar esse tipo de trabalho transformador, obrigando-nos a realizar uma espécie de produção imaterial sobre o adquirido. Ele forma um conjunto de acções complexas onde se conjugam inúmeros factores que vão da inteligência, informação e comunicação às relações e afectos. Enviando-nos constantemente sinais, faz surgir um potencial criador em cada indivíduo, tornando-o um receptor capaz de experimentar novas sensações na tentativa de interpretar e estruturar todos os estímulos recebidos. Revivemos entre as lembranças das coisas sentidas no decorrer da vida e a imaginação que nos acompanha desde o nascimento. Os sentimentos são experiências intelectuais, zonas cifradas de aquisição do saber que, por possuírem uma natureza críptica, nos fazem sentir senhores de coisas inexplicavelmente agradáveis e exaltantes, impedindo-nos por vezes de identificar a música escutada. Uma situação de compreensão musical é sempre uma experiência vivida num contacto com a criação e a situação gerada pela percepção da clareza do seu significado, configura-se como algo completamente distinto. As confusões, assim como a capacidade de percebermos o produto artístico, advêm de uma ruptura na qual a nos-sa inteligência, por muito lúcida que seja, não se apercebe de todos os elementos impressos na obra de arte. A tomada de consciência desta impossibilidade remete-nos para um estado de grande volatilidade, – um momento feito fenómeno subjectivo, um estado incapaz de isolar e de identificar cada uma das partes, imprimindo ao processo de gostar da música um sentimento

=====

ic function and able to bring together groups and produce a feeling of collectivity, community and social interaction. This power represent emotions, external events of histories through gesture and posture, movement and sound, make rhythm a cornerstone upon which human culture is founded when a signifying language is absent. It appears in circumstances like a mystery or a skillful apprehension of time, and in this way it stimulates the attempt to try and dominate and understand it, causing reactions in the body to which we voluntarily submit ourselves and over which we have no control whatsoever. These relationships define and unveil our enigmatic and excited silhouettes. Rhythm penetrates us by entering the most intimate door of sensibility, revealing sensations between anguish and fear, introducing us to, on a broad plane, the main character of our own intimacy, preparing people for new ways to organize, perhaps more subject to the calls of our physical body and the movements of sounds. It also sends us the transmission of the enfolding internal tempest, allowing us to free ourselves from our demons and most obsessive dependencies. It frees us with immediate effect, irrational and inopportune, creating a movement for the body, an impulse able to instill some calm and serenity. In jazz there clearly exists an immense exploration of rhythm as a mechanism for freeing oneself, yet not one serving as an instrument of a power relationship; it is one through which we reach a certain degree of syntony and balance within kinetic music, which emerges as an image-based consequence of successive confrontations and collisions.

sempre artificial de solidificação, no fragmentado entendimento da sua estrutura real. O Jazz pode provocar algum incómodo, uma situação desagradável de confronto com o desejo perceber. É sempre difícil explicar as razões pelas quais gostamos do Jazz porque não sabemos as suas origens, nem o tipo de elementos sensibilizadores da imaginação. Isto torna o Jazz uma música que apela à busca de um sentido para o vazio generalizado emergente – um buraco causado pela falta de objecto de análise suficientemente claro donde vêm muitas das elaborações sonoras e artísticas. A compreensão é sempre um fenómeno transversal, aplicável e necessário a todas as formas de arte percebidas através de uma causalidade circular difícil de entender, porque nos habituamos a utilizar um pensamento de tipo linear e rectilíneo. Esta forma de pensar através da qual se tende a aceitar que por detrás de cada causa existe um determinado efeito, conduz à reciprocidade de influências e neste contexto, o efeito torna-se causa ou o seu contrário. Enquanto realidade de um mundo sonoro aparece-nos de forma intensa e apresenta-se num acontecimento híbrido, no qual o princípio se torna fim e vice-versa. O Jazz permite viver essa realidade segundo uma capacidade própria. Cada um vive a vida de acordo com a sua experiência, sabendo inventar e depois sobreviver no interior do mundo assim imaginado. A dificuldade de se sentir as diferentes tendências do Jazz compõe os desejos e as vontades experimentados, obrigando-nos a perceber de forma aberta e plural este fenómeno, cada vez mais semelhante a um todo artístico em movimentação no contexto das demais criações humanas, através das quais vamos percebendo o que é necessário adquirir em relação aos sucessivos elementos de referência e de compreensão.

15. A MOMENT WHICH BECOMES A SUBJECTIVE PHENOMENON

Let us magnify the field of our perception toward the space which symbols provide. Whereas animals react according to the stimuli limited by their base instincts, we human beings have other and broader possibilities for action as when we use and intensify our symbolic and metaphorical processes. Natural, primary stimuli no longer have much of a privileged status, and they end up fading away in a prolific network of derived stimuli invented by a second, third or nth generation human intelligence. Jazz is a comprehensive element of amplification, able to provide for this type of transforming endeavor, and yet one which obliges us to undertake a type of immaterial production of what is acquired. It forms a set of complex actions where innumerable factors blend together, which go from intelligence, information and communication to relationships and affection. Constantly sending us signals, it causes a creative potential to emerge in each individual making him/her a receptor able to try out new sensations in the attempt to interpret and put all the received structures into a structure. We are reliving the remembrances of things deeply felt along our lives and the imagination which has accompanied us since birth. Feelings are intellectual experiences, encoded zones of knowledge-acquisition which, because they have a cryptic nature, make us feel that we are lords of unexplainably delightful and exciting things, impeding us at times from identifying the music we are listening to. A situation of musical understanding is always an experience lived out in some contact with a creation and situation generated by the perception of the clarity of its meaning, configuring itself as something completely distinct. Confusion, as well as

16

TREINO QUE EXERCITA O DESEJO DE LIBERDADE

No Jazz, como em todas as formas de aprendizagem, criam-se situações de confronto entre os conhecimentos adquiridos e os dados e informações transmitidos através da experiência de um primeiro contacto com o novo. Somos obrigados a preparar uma estrutura narrativa implicada na organização da totalidade desses momentos – um processo único de individualização indissociável da relação com a música escutada. Os suportes existentes nas diversas tecnologias hoje disponíveis provocaram uma mudança de paradigma no acto de ouvir: se por um lado são um elemento indispensável de estudo e de compreensão das várias formas de estruturação simbólica da música, por outro verifica-se uma banalização da relação estabelecida. Esta relação é prejudicada pela perda da solenidade do momento em que com ela contactamos e da reciprocidade existente neste movimento de associação de histórias e memórias pessoais à música. Esse processo individual não acontece apenas do lado do ouvinte; também nos músicos a produção de subjectividade nasce da necessidade de se defenderem contra os seus medos íntimos - eles tocam para se ouvirem, mas também para esconjurarem os seus receios. A música contém relatos autobiográficos dos seus criadores e intérpretes, permanentemente inscritos na história de quem a escuta. Alguns destes relatos são sobreposições absolutas de perspicácia e de talento individual, num contexto onde a ameaça e o perigo provocam um senti-

ENQUANTO PARADOXALMENTE, OS MODERNISTAS QUERIAM PROTEGER OU RESSUSCITAR OS CORPOS SOCIAIS TRADICIONAIS, OS PÓS-MODERNOS ACEITAM E CELEBRAM A DISSOLUÇÃO E A FRAGMENTAÇÃO DAS IDENTIDADES (O POVO) E DAS UNIFORMIDADES COLECTIVAS (AS MASSAS).

— —
WHEREAS, PARADOXICALLY, MODERNISTS WANT TO PROTECT OR REVIVE THESE TRADITIONAL SOCIAL BODIES, THE POST-MODERNISTS ACCEPT AND CELEBRATE THE DISSOLUTION AND FRAGMENTATION OF IDENTITIES (THE PEOPLE) AND COLLECTIVE UNIFORMITIES (THE MASSES).

mento desagradável e generalizado de reclusão e onde a música surge como processo subliminar da organização de estratégias de fuga e libertação em relação às inúmeras situações de tensão e de inquietude. De certa forma, estas tensões terão contribuído para a sua origem. A procura de uma narrativa permite enfrentar o medo que corrompe as relações e os sentimentos como uma doença carecida de explicação urgente, bem como as angústias vindas do espaço obscuro não dominado, o qual pode transformar-se numa armadilha mortal para o artista, submetendo-o e escravizando-o. O Jazz encontrou uma emoção poderosamente contagiosa, capaz de agir socialmente e de libertar novos desequilíbrios na velha relação entre tradição e vanguarda, através das rupturas por si provocadas. Uma das vantagens da vida em grupo é o facto de as respostas colectivas serem constantemente postas em causa e por isso sofrerem evoluções permanentes, transformando a arte em sinais sociais de alarme para os outros membros do grupo, levando-os a reagir. Segundo a psicologia das multidões, as massas são na sua essência muito influenciáveis. A mesma psicologia descreve o carácter absoluto dos juízos, os processos de relativização e consensualização altamente destrutivos, assim como a rapidez dos contágios emocionais nos quais se dá a debilitação ou a perda do sentido crítico. O desaparecimento do sentido de responsabilidade individual, a substituição ou exagero no cálculo do poder da força adversária, a passagem repentinamente do horror ao entusiasmo e das aclamações às ameaças de morte, são momentos de perda de um controlo cujo poder se manifesta e fragiliza cada vez mais, criando uma nova forma de soberania. Não podendo eliminar as paixões, devemos tentar compreendê-las, entrar nelas e fazer com que se transformem em afectos. Se formos capazes de encontrar as suas causas e consequências, poderemos corrigir alguns desajustes de avaliação, reduzindo a tirania dos afectos sem os anularmos completamente. O Jazz

transforma em energia natural todo o prazer de o experimentar. Esta disposição permite educar e controlar todos os momentos de superação artística, simbolicamente expressos numa actividade construtiva, surgida sob forma de treino que exercita o desejo de liberdade.

circular causality because we are accustomed to using a linear or rectilinear type of thought. This type of thinking, through which the tendency is to accept that behind each cause there exists a certain effect, leads us to the reciprocity of influences and in this context, the effect becomes the cause or its opposite. As the reality of a sound world, it appears to us in an intense way and presents itself in a hybrid event in which the beginning becomes the end and vice-versa. Jazz allows us to live out this reality according to a capacity of its own. Each person lives out his/her life in accordance with his/her experience, knowing how to invent and then survive inside the world he/she has thus imagined. The difficulty of feeling the different tendencies in jazz is comprised of the desire and the will which is duly experienced, which obliges us to understand this phenomenon in an open and plural way, one increasingly similar to an artistic whole in movement in the context of other human creations through which we gradually understand what is necessary to acquire in relation to the successive elements of reference and comprehension.

17

UMA IDEIA DE SER SEM LIMITES

Podemos estabelecer duas formas de relação com a música – uma essencialmente emocional e outra essencialmente intelectual. É possível ter em conta uma ou outra destas duas dimensões, segundo a qualidade daquilo que escutamos, segundo o nosso estado de espírito e segundo as circunstâncias. Toda a música exige de cada um de nós diferentes formas de atenção. Se em algumas situações nos sujeita a um estado intenso de emoção, noutras obriga-nos a uma extrema atenção intelectual, fazendo-nos perceber a sua beleza enquanto qualidade mais severa e impessoal. Temos assim necessidade de estabelecer um equilíbrio entre estas duas formas de abordagem: se dermos excessiva relevância à parte intelectual, corremos o risco de nos tornarmos demasiado frios e cerebrais; se por outro lado, cairmos numa sentimentalização exagerada, tornamo-nos reféns das nossas emoções e perdemos capacidade de compreensão. Este equilíbrio pressupõe uma conjugação de diversos factores: a correcção técnica e todos os pormenores da interpretação, a influência da emoção e o facto de ficarmos dependentes do virtuosismo árido dos seus autores.

Alguns indivíduos não possuem porém, a plenitude das capacidades perceptivas ou cognitivas passíveis de levarem a uma apreciação totalmente eficaz da música, não impedindo esse facto o prazer sentido na audição das melodias, ainda que desafiadas. Noutras pessoas verifica-se o oposto: podem ter um bom ouvido, podem ser sensíveis às várias subtilidades de cada estrutura musical sem terem de se preocupar com estes aspectos, nem os considerarem uma parte importante das suas vidas. Neste sentido a musicalidade pode ser inata, mas a sensibilidade emocional pode ser aprendida e influenciada por factores pessoais e biológicos. A música é uma arte única entre todas as artes, sendo completamente abstracta e profundamente emocional. Não tem poder de representar em concreto seja o que for, nem de projectar qualquer realidade exterior. No entanto, tem uma capacidade única de comunicação dos múltiplos estados interiores e sentimentais. Tudo isto torna a música um imenso paradoxo, uma

16. TRAINING WHICH EXERCISES THE DESIRE FOR FREEDOM

In jazz, as in all forms of learning, situations of confrontation are created between already acquired knowledge and the data or information passed along via the experience of our first contact with the new. We are obliged to prepare an implied narrative structure in the organization of the totality of these moments – a unique process of individualization which cannot be disassociated from the relationship with the music being heard. Supports which exist in various technologies available today have brought about a change in the paradigm in the act of listening: if on the one hand they are an indispensable element of study and of understanding the various forms of symbolic structuring of music, then on the other hand a banalization of the relationship established can be seen. This relationship is prejudiced by the loss of solemnity of the moment in which we come into contact with it and the reciprocity which exists in this movement of associating histories and personal memories to the music. This individual process does not take place just for the listener; for the musician as well, subjectivity is born of their need to defend themselves against their own intimate fears – they play to be heard, but they also play to curse their fears. The music contains autobiographical accounts from their creators and performers, permanently inscribed upon the history of the people who hear the music. Some of these accounts are the absolute overlapping of individual discernment and talent in a context where the threat and danger trigger an unpleasant and generalized feeling of withdrawal and where the music emerges as a process to sublimate the organization of strategies for escape and freedom with regard to the innumerable situations of tension and un-

actividade estranhamente misteriosa, porque é capaz de criar em nós sentimentos contraditórios de satisfação e de melancolia, de dor e de luto, ao mesmo tempo que nos consola e alivia. O Jazz é uma espécie de música do conhecimento, uma sabedoria do espanto, susceptível de nos afectar e transportar para uma dimensão universal e apura-

da do sentir. É uma música da imaginação, por mais ortodoxos que os seus praticantes possam ser. A mediação entre dois mundos compostos pela inteligibilidade do som e a expressão física dessa audição é eficazmente realizada por esta música livre de preconceitos no seu estado culminante, sendo capaz de comunicar uma ideia de ser sem limites.

ACTIVIDADES PARALELAS

DE 12 A 21

**JAM SESSIONS DIAS 12, 13 E 14 NO CCVF, ÀS 24H00
DIA 15, ÀS 24H00 E DIAS 16 E 17, ÀS 22H00,
NO SÃO MAMEDE | CENTRO DE ARTES E ESPECTÁCULOS
DIAS 19, 20 E 21 NA ASS. CULTURAL CONVÍVIO, ÀS 24H00
OFICINAS DE JAZZ COM GEORGE COLLIGAN QUINTET
DIAS 16, 17, 19, 20 DAS 14H30 ÀS 17H30**

Oficinas de Jazz • Data limite de inscrição 11 de Novembro • Nº máximo de participantes 15 por turma
Inscrição gratuita (sujeita ao pagamento de uma caução no valor de 25 eur que será devolvida no final das oficinas*)

As inscrições poderão ser efectuadas no Centro Cultural Vila Flor ou no site www.ccvf.pt através do preenchimento do formulário disponível online. O pagamento da caução poderá ser efectuado em numerário no Centro Cultural Vila Flor ou através de cheque enviado por correio à ordem de "A Oficina, CIPRL", até à data limite de inscrição.

ease. To a certain extent, these tensions will have contributed to their origin. The search for a narrative allows us to face the fear which corrupts relationships and feelings like a disease lacking an immediate explanation or the anguish coming from the untamed darkness which can turn into a mortal trap for the artist, submitting and enslaving him/her. Jazz has encountered a powerfully contagious emotion able to act socially and liberate new imbalances in the old relationship between tradition and the avant-garde via the ruptures which it causes itself. One of the advantages of group life is the fact that collective responses are constantly up for discussion and thus they undergo permanent evolution, transforming art into social alarm signals for other members of the group, thus causing them to react. According to the psychology which studies crowds, the masses are, in essence, quite susceptible to influence. The same vein of psychology describes the absolute character of judges and the highly destructive processes of relativization and consensualization as well as the speed with which an emotional contagion can spread, leading to the weakening or loss of one's critical or analytical sense. The disappearance of the feeling of individual responsibility, the underestimation or exaggeration of figuring out the strength of power in one's adversary, the sudden passage from horror to enthusiasm, and the shouts in favor of death threats are moments of loss of control whose power is increasingly manifest and made more fragile, creating a new type of sovereignty. Unable to eliminate passions, we should try to understand them better, delve into them and get them to turn into affections. If we are able to find their causes and consequences, we could then correct any maladjustments in their evaluation, thus reducing the tyranny of the affections without cancelling them out altogether. Jazz transforms all the pleasure of experiment-

ing with it into natural energy. This disposition enables us to instruct and control all the moments of artistic achievement symbolically expressed as a constructive activity which has emerged as a type of training which exercises the desire for freedom.

17. AN IDEA OF BEING WITHOUT LIMITS

We can establish two ways of relating with music – an essentially emotional one and an essentially intellectual one. It is possible to bear one or the other of the two dimensions in mind, according to the quality of what we are listening to and according to our state of mind and the circumstances. All music requires that each one of us have different forms of paying attention. If some situations subject us to an intense emotional state, others impose an extreme intellectual focus on us, making us understand its beauty as the harshest and most impersonal of qualities. We thus need to establish a balance between these two ways of approaching it: if we accord excessive relevance to the intellectual side, we run the risk of becoming too cold or cerebral; if on the other hand we become overly sentimentalized, we become hostages of our own emotions and we lose the ability to comprehend. This equilibrium presupposes a juncture of various factors: technical correction and all the details of performance, the influence of emotion and the fact that we are dependent upon the arid virtuosity of the performers.

Some individuals, however, do not possess the bounty of perceptive or cognitive capacity to enable them to appreciate music in a totally effective way; nevertheless, this fact does not preclude any feeling of pleasure in hearing the melodies, however out of tune they may be. In other people, the opposite is

As Jam Sessions são concertos fora de horas que se estendem pela noite dentro, cumprindo um importante papel na informação e na divulgação ao revelarem a informalidade do jazz e da improvisação e ao permitir que o público menos conhecedor desta música a possa ouvir pela primeira vez, num ambiente mais directo e próximo dos músicos. Incentivando ao divertimento, as jam sessions traduzem-se em momentos espontâneos de improvisação conferindo ao festival instantes únicos de festa e de ritualização colectiva.

As oficinas de jazz, assim como as jam sessions, são dirigidas pelos músicos residentes que se deslocam propositadamente dos Estados Unidos, fixando-se em Guimarães durante duas semanas, e são responsáveis pela organização de várias actividades formativas destinadas a jovens instrumentistas. Este ano, as Oficinas de Jazz são orientadas por George Colligan (piano), Josh Ginsburg (contrabaixo), EJ Strickland (bateria), Michael Blake e Jaleel Shaw (saxofone).

The Jam Sessions are after-hours concerts which go to the wee hours of the morning and which play a key role in informing the public and showing the informal nature of jazz and improvisation by allowing people who might be less familiar with this music to hear it for the first time, and in an atmosphere that is more direct and up-close with the performers.

The jazz workshops, as well as the jam sessions, are led by the musicians in residence, coming primarily from the United States and staying in Guimarães for two weeks. These mentors will be responsible for organizing several performance-enhancing activities for young musicians. This year, the Jazz Workshops will be led by George Colligan (piano), Josh Ginsburg (bass), EJ Strickland (drums), Michael Blake and Jaleel Shaw (saxophone).

seen: they may have a good ear and are sensitive to the various subtleties of each musical structure without having to be worried about these aspects or to consider them an important part of their lives. In this sense, musicality may be innate, but the emotional sensitivity can be learned and influenced by personal and biological factors. Music is unique among all the forms of art in its being abstract and profoundly emotional. It does not have the power to represent anything concrete, nor can it project any outside reality. However, it is uniquely able to communicate our many and varied internal emotional states. All of this makes music an enormous paradox, a strangely mysterious activity since it can spark inside us the contradictory feeling of satisfaction and melancholy, pain and mourning, while at the same consoling us or comforting us. Jazz is a type of music of knowledge, a wisdom of amazement able to affect us and transport us to a universal and perfected dimension of feeling. It is a music of imagination, however orthodox its practitioners may be. The mediation between two worlds made up of the intelligibility of sound and the physical expression of listening to this music is effectively realized by this music which is free of prejudices in its culminating state, one that is able to communicate an idea of being without limits.

GRANDE AUDITÓRIO

Z	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33
X	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
V	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33
U	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
T	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33
S	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
R	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33
Q	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
P	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33
O	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
N	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33
M	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31

L	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33
K	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
J	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33
I	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
H	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33
G	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29 31
F	30 28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31 33
E	28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29
D	28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29 31
C	28 26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27 29
B	26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15 17	19 21 23 25 27 29
A	26 24 22 20 18 16	14 12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11 13 15	17 19 21 23 25 27

AC	20 18 16 14 12 10 8 6 4 2 1 2 5 7 9 11 13 15 17 19 21
AB	20 18 16 14 12 10 8 6 4 2 1 2 5 7 9 11 13 15 17 19
AA	20 18 16 14 12 10 8 6 4 2 1 2 5 7 9 11 13 15 17 19 21

PEQUENO AUDITÓRIO

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

**Comissão Organizadora
Guimarães Jazz 2009**

Direcção Artística
Ivo Martins

**Câmara Municipal
de Guimarães**
Francisca Abreu
José Nobre

Associação Cultural Convívio
José João Torrinha
Eduardo Meira
Adelino Insua

A Oficina
José Bastos

Produção Executiva
Guimarães Jazz 2009

A Oficina
Direcção
José Bastos
Assistente de Direcção
Anabela Portilha
Assistente de Programação
Fátima Alçada
Serviço Educativo
Elisabete Paiva
Direcção de Produção
Tiago Andrade
Produção
Paulo Covas,
Ricardo Freitas
Assistência de Produção
Andreia Abreu,
Andreia Novais,
Carlos Rego,
Hugo Dias,
Pedro Silva,
Sofia Leite,
Susana Pinheiro
Direcção de Cena
Helena Ribeiro (estagiária)
Luz

Andreia Azevedo (coordenadora),
André Garcia,
Ricardo Santos
Som
Pedro Lima (coordenador),
Audiovisuais
Emanuel Valpaços,
Sérgio Sá
Direcção de Instalações
Anibal Rocha

Apoio e Manutenção
Amélia Pereira,
Anabela Novais,
Conceição Leite,
Conceição Oliveira,
Jacinto Cunha,
José Gonçalves,
Júlia Oliveira
Comunicação e Marketing
Marta Ferreira
Design Gráfico interno
Susana Sousa
Contabilidade e Recursos Humanos
Helena Pereira de Castro
(coordenadora)
Ana Carneiro,
Liliana Pina,
Marta Bragança
Serviço Administrativo
Susana Costa,
Rui Salazar
Área Expositiva
Carla Marques (recepção),
Rui Cordeiro
Técnica de Património
Catarina Pereira
Informática
Bruno Oliveira
Tradução
Scott M. Culp
Som de Frente
João Paulo Nogueira
Fotografia
João Peixoto
Paulo Pacheco
Afinador de Piano
Artur Sá
Backline
Vimúsica
Textos
Ivo Martins
Design Gráfico
Atelier Martino&Jaña
+ Claudia Santos

ORGANIZAÇÃO

Câmara Municipal de Guimarães   

APÓIOS

APÓIO À DIVULGAÇÃO
     

GUIMARÃES JAZZ 2009

Centro Cultural Vila Flor
Av. D. Afonso Henriques, 701
4810 431 Guimarães
Telefone 253 424 700
geral@ccvf.pt • www.ccvf.pt