

JAZZ 20

GUIMARÃES JAZZ
20 ANOS



CENTRO CULTURAL VILA FLOR
GUIMARÃES



GUIMARÃES 2012
CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA

ATIVIDADES PARALELAS

TERÇA-FEIRA 08 21H30

"GUIMARÃES JAZZ 20 ANOS"

LANÇAMENTO DO LIVRO
FÓRUM FNAC - GUIMARÃES

TERÇA-FEIRA 08 21H30

CAFÉ FALADO

TEMA: EDIÇÕES
FÓRUM FNAC - GUIMARÃES

QUARTA 09 E 16* 14H30

À CONVERSA COM O JAZZ

CAFÉ CONCERTO CCVF E *CONVÍVIO - ASS. CULTURAL

QUINTA 10 A SÁBADO 12 24H00

JAM SESSIONS

RALPH ALESSI AND THIS AGAINST THAT WITH TONY MALABY,
ANDY MILNE, DREW GRESS AND MARK FERBER

€ 2,50 EUR
CAFÉ CONCERTO DO CCVF

DOMINGO 13 A QUARTA 16 AO JANTAR

JAM SESSIONS

SÃO MAMEDE CAE, THE STEAKHOUSE,
RESTAURANTES GRUPO MIGAS

14, 15, 17 E 18 DAS 14H30 ÀS 17H30

OFICINAS DE JAZZ*

RALPH ALESSI AND THIS AGAINST THAT WITH TONY MALABY,
ANDY MILNE, DREW GRESS AND MARK FERBER

RALPH ALESSI TROMPETE TONY MALABY
SAXOFONE ANDY MILNE PIANO DREW GRESS
CONTRABAIXO MARK FERBER BATERIA

CENTRO CULTURAL VILA FLOR

TERÇA-FEIRA 15 21H30

CAFÉ FALADO

TEMA: FORMAÇÃO
CAFÉ ÓSCAR

QUINTA 17 A SÁBADO 19 24H00

JAM SESSIONS

RALPH ALESSI AND THIS AGAINST THAT WITH
TONY MALABY, ANDY MILNE, DREW GRESS AND MARK FERBER
CONVÍVIO - ASS. CULTURAL

* Data limite de inscrição 07 de Novembro | Nº máximo de participantes 15 por turma \ Inscrição gratuita (sujeita ao pagamento de uma caução no valor de €25 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. | *As inscrições só serão consideradas válidas após efectuado o pagamento da respectiva caução, sendo aceites por ordem de pagamento até ao limite dos lugares disponíveis. O pagamento da caução poderá ser feito em numerário no CCVF ou através de cheque enviado por correio à ordem de "A Oficina, CIPRL", até à data limite de inscrição, sendo o valor reembolsado no final das oficinas ou em caso de desistência até 72h antes da sua realização.

ASSINATURA GUIMARÃES JAZZ 2011 € 90,00
A assinatura pode ser adquirida no CCVF ou em www.ccvf.pt

PREÇOS C/DESCONTO

Cartão Municipal de Idoso, Reformados e Maiores de 65 anos, Cartão Jovem Municipal; Cartão Jovem, Menores de 30 anos e Estudantes; Deficientes e Acompanhante, Cartão Municipal de Pessoas com Deficiência, Sócios do Convívio - Associação Cultural, Cartão CCVF_desconto 50%

Maiores de 12

QUINTA-FEIRA 10 22H00

THE ROY HAYNES FOUNTAIN OF YOUTH BAND

€ 20,00 EUR / € 17,50 EUR C/DESCONTO
GRANDE AUDITÓRIO

Roy Haynes bateria
David Wong contrabaixo
Martin Bejerano piano
Jaleel Shaw saxofone alto

SEXTA-FEIRA 11 22H00

THE SWALLOW QUINTET

€ 20,00 EUR / € 17,50 EUR C/DESCONTO
GRANDE AUDITÓRIO

Steve Swallow baixo eléctrico e composição
Carla Bley órgão
Chris Cheek saxofone tenor
Steve Cardenas guitarra
Jorge Rossy bateria

SÁBADO 12 22H00

CEDAR WALTON TRIO

€ 20,00 EUR / € 17,50 EUR C/DESCONTO
GRANDE AUDITÓRIO

Cedar Walton piano
David Williams contrabaixo
Willie Jones III bateria

DOMINGO 13 22H00

PROJECTO TOAP/ GUIMARÃES JAZZ 2011 AKIKO PAVOLKA BERNARDO MOREIRA JOCHEN RUECKERT NATE RADLEY ÓSCAR GRAÇA

€ 5,00 EUR (PREÇO ÚNICO)
GRANDE AUDITÓRIO

Akiko Pavolka voz, fender rhodes
Bernardo Moreira contrabaixo
Jochen Rueckert bateria
Nate Radley guitarra
Óscar Graça piano

QUARTA-FEIRA 16 22H00

RALPH ALESSI AND THIS AGAINST THAT WITH TONY MALABY, ANDY MÍLNE, DREW GRESS, AND MARK FERBER

€ 7,50 EUR / € 5,00 EUR C/DESCONTO
GRANDE AUDITÓRIO

Ralph Alessi trompete
Tony Malaby saxofone tenor
Andy Milne piano
Drew Gress contrabaixo
Mark Ferber bateria

QUINTA-FEIRA 17 22H00

MCCOY TYNER TRIO WITH SPECIAL GUESTS JOSÉ JAMES & CHRIS POTTER

€ 20,00 EUR / € 17,50 EUR C/DESCONTO
GRANDE AUDITÓRIO

McCoy Tyner piano
José James voz
Chris Potter saxofone
Joe Farnsworth bateria
Gerald Cannon contrabaixo

SEXTA-FEIRA 18 22H00

HENRY THREADGILL & ZOOID

€ 20,00 EUR / € 17,50 EUR C/DESCONTO
GRANDE AUDITÓRIO

Henry Threadgill saxofone alto,
flautas, arranjos e composição
Christopher Hoffman violoncelo
Jose Davila trombone e tuba
Liberty Ellman guitarra
Stomu Takeishi contrabaixo
Elliot Kavee bateria

SÁBADO 19 18H00

RALPH ALESSI DIRIGE BIG BAND ESMAE

ENTRADA GRATUITA
(ATÉ AO LIMITE DA LOTAÇÃO DA SALA)
PEQUENO AUDITÓRIO

Ralph Alessi trompete
Tony Malaby saxofone tenor
Andy Milne piano
Drew Gress contrabaixo
Mark Ferber bateria

SÁBADO 19 22H00

WILLIAM PARKER "ESSENCE OF ELLINGTON"

€ 20,00 EUR / € 17,50 EUR C/DESCONTO
GRANDE AUDITÓRIO

William Parker "Essence Of Ellington" apresenta
"The Urgency For Peace" dedicado a Duke Ellington
e Billy Strayhorn

William Parker contrabaixo, composição e arranjos
Rob Brown saxofone alto
Darius Jones saxofone alto
Sabir Mateen clarinete e saxofone tenor
Darryl Foster saxofone tenor e soprano
Steve Swell trombone
Roy Campbell trompete
Dave Sewelson saxofone baritono
Dave Burrell piano
John Betsch bateria

SÁBADO 19 (MADRUGADA)

FESTA DE ENCERRAMENTO DO GUIMARÃES JAZZ 2011

€ 10,00
SÃO MAMEDE CAE

MARK DE CLIVE-LOWE FEATURING
BEMBE SEGUE 02H00
JAZZANOVA DJ SET 04H00

GUIMARÃES JAZZ

A DIALOGUE IN TIME
20 YEARS

20 ANOS

DIÁLOGO NO TEMPO

NO ANO EM QUE SE COMEMORA O VIGÉSIMO ANIVERSÁRIO DO GUIMARÃES JAZZ, QUISEMOS APRESENTAR UM TEXTO SEGUNDO UM MODELO DE ESCRITA DIFERENTE DO HABITUAL. AO UTILIZARMOS O DIÁLOGO COMO FORMA DE ESTRUTURAÇÃO, PROCURÁMOS POTENCIAR UMA SUBJECTIVIDADE CRIADA POR DUAS PESSOAS, QUANDO CONFRONTADAS E, A PARTIR DESTES CAMPO DE ACTUAÇÃO BILATERAL, DESENVOLVEMOS UM CONJUNTO DE IDEIAS QUE ULTRAPASSAM OS ASSUNTOS FREQUENTEMENTE RELACIONADOS COM O FESTIVAL. A TIPOLOGIA TEXTUAL ESCOLHIDA PROPORCIONA OUTRAS PERGUNTAS, FORMANDO-SE ASSIM UM UNIVERSO MAIS AMPLO E MAIS DIALÉCTICO DE RELACIONAMENTO QUE NOS INTERESSOU EXPERIMENTAR. ESTE DOCUMENTO, NO QUAL PARTICIPARAM IVO MARTINS E MANUEL JOÃO NETO, ESTÁ DIVIDIDO EM TRÊS PARTES, NAS QUAIS SE ABORDAM VÁRIAS TEMÁTICAS RELACIONADAS COM O GUIMARÃES JAZZ: A SUA ORGANIZAÇÃO, O SEU FUTURO, O SEU PÚBLICO, OS MÚSICOS, OS AGENTES, OS CONCERTOS, OS VÁRIOS TIPOS DE INFLUÊNCIAS NO MEIO ARTÍSTICO, OS COMPROMISSOS ESTABELECIDOS E UM CONJUNTO DE PROBLEMÁTICAS DE ÂMBITO MAIS GENERALISTA ACERCA DA FUNÇÃO SOCIAL E ARTÍSTICA EM QUE UM ACONTECIMENTO DESTES GÉNERO OBRIGA NECESSARIAMENTE A PONDERAR.

IN THE YEAR IN WHICH WE CELEBRATE THE TWENTIETH ANNIVERSARY OF GUIMARÃES JAZZ, WE DECIDED TO PRESENT OUR USUAL WRITTEN TEXTS AND COMMENTARIES IN A DIFFERENT WAY FROM WHAT WAS DONE PREVIOUSLY. BY STRUCTURING THE TEXT IN THE FORM OF A DIALOGUE, WE ARE SEEKING TO FOCUS ON THE SUBJECTIVITY CREATED BY TWO PEOPLE INTERACTING, AND IN THIS CONVERSATIONAL BACK-AND-FORTH WE ARE ABLE TO DEVELOP A SET OF IDEAS WHICH GO BEYOND THE TOPICS FREQUENTLY ASSOCIATED WITH THE FESTIVAL. THE FORMAT WHICH WE HAVE CHOSEN ALLOWS FOR OTHER TYPES OF QUESTIONS AND IN SO DOING WE HAVE CREATED A BROADER AND MORE DIALECTIC-BASED UNIVERSE OF RELATIONSHIPS FOR THOSE SUBJECTS WHICH WE MOST WANTED TO EXPLORE. THE TEXT IS DIVIDED INTO THREE PARTS, EACH OF WHICH TOUCHES ON A THEME RELATING TO GUIMARÃES JAZZ: THE FESTIVAL, ITS ORGANIZATION, ITS FUTURE, THE AUDIENCE, THE MUSICIANS, THE AGENTS, THE CONCERTS, THE VARIOUS TYPES OF INFLUENCES FELT WITHIN THE ARTISTIC WORLD, COMPROMISES AND COMMITMENTS THAT WERE ESTABLISHED AND THE GENERAL PROBLEMS ASSOCIATED WITH THE SOCIAL AND ARTISTIC OPERATIONS WHICH AN EVENT OF THIS MAGNITUDE NECESSARILY CAUSES US TO SIT AND PONDER. PARTICIPATING IN THIS QUESTION-AND-ANSWER SESSION ARE IVO MARTINS AND MANUEL JOÃO NETO.

1

NOMADISMO E LINHAS DE ORIENTAÇÃO

IN THE PUBLISHED TEXTS WHICH DOCUMENT THE HISTORY OF GUIMARÃES JAZZ, YOU HAVE INSISTED ON THE FACT THAT THE TOP GOAL FOR A PROGRAMMER OF AN EVENT SUCH AS THIS IS THE DISSEMINATION OF JAZZ MUSIC. TWENTY YEARS HAVE PASSED SINCE THE FIRST EDITION OF THE FESTIVAL, AND THE CULTURAL CONTEXT, THE AUDIENCE ITSELF AND THE CONDITIONS UNDERLYING ACCESS TO THE MUSIC HAVE ALL CHANGED RADICALLY SINCE THEN. TO WHAT EXTENT DOES THIS GOAL REMAIN CURRENT, RELEVANT AND ABLE TO BE MADE A REALITY IN THE LIGHT OF TODAY'S NEW MATRICES OF PRODUCTION, MEDIA HANDLING AND THE CONSUMPTION OF MUSIC?

This objective continues to be the one we are striving to reach, yet we do know that circumstances have changed, that today music channels on television provide more access to jazz, there are more festivals, more concerts... Nevertheless, it is still difficult to tackle this 'deficit situation' with an excess of information, flood of noise, and the various focus points or sources of stimulation pulling at us. In the past, people were split into factions or fan groups and spread out all over; nowadays, they are less apt to commit and, in a certain way, are "wandering nomads" enticed by the individualized experience of the moment. The public is receptive and wishes to experience new things – it doesn't want to be pinned down to some fixed and unmoving point on a map formed by the various types of consumers or aficionados of jazz. We must adapt to this new playing field and understand that there today we are less rigid and more agile: to hear Mozart or pop music together in the same space or under like circumstances has become part of the commonplace. Cultural objects now exist all upon the same footing and do not undergo the same force of ordering or hierarchy which might alter their intrinsic artistic value. The most evocative aspect of culture which calls to us is that of eclecticism, with this topic bringing along with it the concept of tolerance and showing greater faithfulness to the spirit of our time, one in which nothing is stamped with the mark of being illegitimate. No one believes in the value judgments defined by and imposed on us by those individuals who establish parameters and conventions based exclusively on what constitutes high-brow and low-brow culture. Things today are more confusing as the boundary between high culture and low culture has become muddled and the underlying rules of what makes up these two large groups are rarely applicable. We move about in the mist of cultural events in the attempt to act with seriousness and maintain the same dialogue because it is only in our own consistency that we can believe in the character and integrity of that which we construct and bring

NOS TEXTOS QUE DOCUMENTAM O GUIMARÃES JAZZ, INSISTES NO FACTO DE O GRANDE OBJECTIVO DO PROGRAMADOR DE UM EVENTO COMO ESTE SER A DIVULGAÇÃO DO JAZZ. PASSADOS VINTE ANOS DESDE A PRIMEIRA EDIÇÃO DO FESTIVAL, O CONTEXTO CULTURAL, OS HÁBITOS DO PÚBLICO E AS CONDIÇÕES DE ACESSO À MÚSICA TRANSFORMARAM-SE RADICALMENTE. ATÉ QUE PONTO SE MANTÉM ESTE OBJECTIVO ACTUAL, PERTINENTE E CAPAZ DE SER REACTUALIZADO EM FUNÇÃO DE UMA NOVA MATRIZ DE PRODUÇÃO, MEDIAÇÃO E CONSUMO DE MÚSICA?

Esse continua a ser o objectivo a alcançar, embora tenhamos consciência de que as circunstâncias mudaram, de haver hoje mais canais de acesso ao jazz, mais festivais, mais concertos... No entanto, é tão difícil lidar com o défice como com o excesso de informação, de ruído, de focos de atenção, de estímulos. No passado as pessoas organizavam-se em facções e grupos militantes, estando menos dispersas; hoje são mais descomprometidas e, em certo sentido, adoptaram uma postura nómada, em movimento permanente, impulsivadas por estímulos pontuais e individualizados. O público quer receber e experimentar, não quer situar-se num ponto fixo e inamovível do mapa, formado pelos vários tipos de consumidores ou interessados no jazz. Temos de nos adaptar a este novo "campo" de actuação, de perceber que hoje há mais leveza e menos rigidez: ouvir Mozart e música popular no mesmo sítio e nas mesmas circunstâncias, entrou nos hábitos do quotidiano. As coisas culturais existem em regimes de paridade, sem esforço de ordenação ou hierarquização, susceptível de modificar ou alterar o seu intrínseco valor artístico. A característica da cultura que nos envolve é o eclectismo. Este tópico arrasta consigo uma ideia de tolerância, mostrando uma maior conformidade com o espírito do nosso tempo – *a priori* nada se encontra ferido de ilegitimidade. Ninguém acredita nas valorações impostas, definidas por indivíduos que estabelecem parâmetros e convenções baseadas exclusivamente nos conceitos de alta e baixa cultura. Tudo está mais confuso, as diferenças entre a alta e a baixa cultura esbateram-se e as regras de articulação entre estes dois grandes grupos não são hoje aplicáveis. Movimentamo-nos entre uma amálgama de acontecimentos culturais, na tentativa de agir com seriedade, mantendo o mesmo discurso, porque só a nossa constância poderá fazer acreditar no carácter e na integridade das construções realizadas. Apenas o tempo nos pode fornecer as condições necessárias à concretização de um trabalho sério de sobrevivência que

ORIGINÁRIO DE BOSTON, EUA (N. 1926), ROY HAYNES É, APÓS QUASE 70 ANOS DE ACTIVIDADE, UM DOS MAIS INFLUENTES E HISTÓRICOS BATERISTAS DE JAZZ VIVOS.

to fruition. Only time can offer us the proper tools to determine whether a certain event or action intended to have a serious and long-lasting effect will indeed legitimize and give value to the Festival, especially when considering the context of constant uncertainty and change as well as the inherent risks to the development of any such undertaking. With every passing day, the potential for grabbing the attention of the public becomes more diverse and fluid. All types of information, offers and demands can be expressed and satisfied. We must direct the message toward that infinite range of possible receptors, avoiding any mono-logic in the content.

IS THE FESTIVAL STILL THE BEST STRATEGY FOR ACHIEVING THIS OBJECTIVE OF DISSEMINATING JAZZ MUSIC?

As a way for getting jazz out to the public, yes, this is precisely the right format of a festival which, to our minds, represents the greatest potential as an event. Via the public's regular attendance at concerts, people come to appreciate the various styles of jazz and understand how it is open to countless artistic expressions, how it can uncover certain emotions sparked by the music, how it can help us understand the artists and their context better and feel the depth of the performance's intent and the aesthetic foundations bolstered by a careful reading of the Program Notes of Guimarães Jazz and the biographies and stories they contain. This collection of information helps us to better appreciate the artists' work, and it is fed on the bits taken from critics and journalists. When a jazz festival does not function well as an effective vehicle to disseminate the very music it seeks to put out to the public, it fails to achieve any type of distinction since it has lost the slightest maneuvering room, and in being unable to take hold of the public's attention it fails to establish even the most meager good reputation. In other words, what fails to be recognized as worthwhile, even slightly, can never enjoy any level of consideration, nor can it assume any modicum of historical importance. The great seminal founding moment for jazz in Portugal was the event "Cascais Jazz," a pioneer in establishing the paradigm which has now become a historical tradition, and one which has been acclaimed for its excellence as being a vehicle to present jazz performances to a wider audience in Portugal.

A WHILE AGO YOU REFERRED TO THE FACT THAT PEOPLE DO NOT ACCEPT SUBJECTIVE VALUE JUDGMENTS FROM AUTHORITY FIGURES WHO TAKE CULTURAL OBJECTS AND ARTISTIC EXPRESSIONS AND LEGITIMIZE THEM SYMBOLICALLY BY ASCRIBING HIERARCHICAL PLACEMENTS TO THEM. THIS CONCEPT SEEMS TO CONTRADICT THE GENERAL TREND LATELY TO UNDERVALUE THE ROLE OF THE MEDIATOR, IN THIS CASE A PROGRAM DIRECTOR OR CURATOR. TO A CERTAIN EXTENT, GIVEN THE GENERAL ATMOSPHERE OF TURBULENCE AND EXCESS OF INFORMATION OUT THERE, THIS PHENOMENON MAKES SENSE – THE MEDIATOR APPEARS AS A BAROMETER, SOMEONE WHO PUTS FORTH THE GUIDELINES THAT WILL EMERGE FROM THE CHAOS AND MAKE ORDER OF THE PRESENT SITUATION THINKING ALONG THE LINES OF A PARTICULAR NARRATIVE OF HISTORY. AS A PROGRAMMING DIRECTOR, YOU INEVITABLY ASSUME THIS ROLE BUT YOU SEEM TO BE AFFECTED BY A CERTAIN TYPE OF TENSION OR DISCOMFORT.

QUINTA-FEIRA 10
THE ROY HAYNES
 FOUNTAIN OF YOUTH BAND

ROY HAYNES
BATERIA

DAVID WONG
CONTRABAIXO

MARTIN BEJERANO
PIANO

JALEEL SHAW
SAXOFONE ALTO

Originário de Boston, EUA (n. 1926), Roy Haynes é, após quase 70 anos de actividade, um dos mais influentes e históricos bateristas de jazz vivos. Tendo começado a tocar numa formação da sua cidade de nascença, é, no entanto, em Nova Iorque, para onde se mudou em 1945 motivado pelo convite para integrar a banda de Luis Russell (o responsável por muitos dos arranjos de Louis Armstrong entre 1929 e 1933), que a sua carreira irá conhecer o seu momento decisivo. Nesta cidade, Roy Haynes familiariza-se com o bebop e começa a tocar, como músico de sessão com os mais importantes *jazzmen* dessa altura: Lester Young, Bud Powell, Miles Davis, Charlie Parker, Sarah Vaughan, Monk, Eric Dolphy, Stan Getz, John Coltrane, entre outros. A partir dos anos 50, e em paralelo com a sua actividade como *sideman*, Roy Haynes lidera inúmeras formações em nome próprio. Já em final dos anos 60 começa a tornar-se mais intensa a sua colaboração com Chick Corea e, mais recentemente, é importante destacar a sua relação com o guitarrista Pat Metheny (da qual resultou o álbum "Te Vou", considerado um dos melhores discos de jazz de 1996). A sua carreira a solo (da qual poderemos talvez destacar os álbuns "Out of the Afternoon", "When it's Haynes it Roars", "Praise" e "Birds of a feather", um álbum de tributo a Charlie Parker) irá, ao longo do tempo, progredir sempre numa tentativa de evolução da sua própria linguagem musical, explorando, para além do swing do bebop mais clássico, o jazz de fusão, e integrando músicos mais novos que viriam depois a destacar-se no contexto do jazz mais contemporâneo, como Kenny Garrett, David Sanchez e Kenny Clarke, algo que indicia a actualidade da sua música e a vontade contínua de experimentação e criação deste histórico baterista de jazz. A "Fountain of Youth Band" com que Roy Haynes se apresenta no concerto inaugural da edição de 2011 do Guimarães Jazz é, nesse sentido, significativa desta disponibilidade para o cruzamento intergeracional, algo que se comprova pelo facto de nele se cruzarem o passado vivo do jazz e jovens músicos instrumentistas que são os representantes do presente desta música (o pianista Martin Bejerano, o contrabaixista David Wong e o saxofone alto Jaleel Shaw).

Originally from Boston (b. 1926), Roy Haynes, in almost 70 years on the jazz scene, has become one of the most influential and history-making jazz drummers alive today. Although he began playing in groups in his hometown, it was in New York, however, where his career took off, moving there in 1945 to accept the invitation to join up in a band with Luis Russell, the man responsible for many of Louis Armstrong's arrangements from 1929 to 1933. In New York, Roy Haynes became more familiar with be-bop and began to play as a sessions musician with some of the most prominent jazz figures of the era: Lester Young, Bud Powell, Miles Davis, Charlie Parker, Sarah Vaughan, Monk, Eric Dolphy, Stan Getz, and John Coltrane, among others. Starting in the 1950s, and together with his work as a sideman, Roy Haynes led numerous groups under his own name. Toward the end of the 1960s, he began a period of intense collaboration with Chick Corea, and more recently, he has been working a lot with Pat Metheny, one result of which was the album "Te Vou", considered one of the best jazz recordings of 1996. To speak of Haynes' solo career, of which we should mention the albums "Out of the Afternoon", "When it's Haynes it Roars", "Praise" and "Birds of a feather", (a tribute album to Charlie Parker), over the years he has always sought the evolution of his own musical language by exploring fusion jazz in addition to swing and more classic be-bop and by collaborating with younger musicians who have made names for themselves in contemporary jazz, such as Kenny Garrett, David Sanchez and Kenny Clarke, something which marks the current-ness of the music and the continuous desire of this history-making musician to experiment and to create. The Fountain of Youth Band with Roy Haynes is the opening concert of Guimarães Jazz 2011, made more relevant still given its inter-generational profile in which we see the intersection of the jazz's living past with the youthfulness of the up-and-coming performers who will also take to the stage, pianist Martin Bejerano, bass player David Wong and saxophonist Jaleel Shaw.



SEXTA-FEIRA 11
THE
=SWALLOW=
Quintet

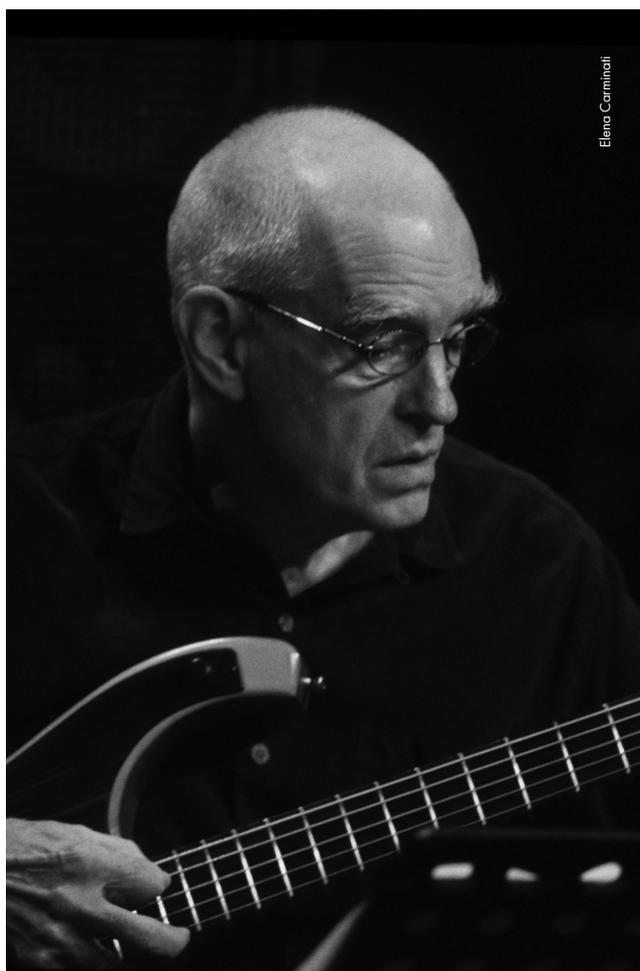
STEVE SWALLOW
BAIXO ELÉCTRICO / COMPOSIÇÃO

CARLA BLEY
ÓRGÃO

CHRIS CHEEK
SAXOFONE TENOR

STEVE CARDENAS
GUITARRA

JORGE ROSSY
BATERIA



In this very particular context of the conception, production and dissemination of the performances, I believe that pedagogy and knowledge can be neither pre-guided nor pre-programmed. I merely try to offer a grouping of musical moments to the public without handling them so that they produce a predetermined reaction. I am interested in stimulating the concept free choice among the performances in the festival, and I want the public to make choices that are different from mine. This interaction implies a separation of the shows' production aspect and our receiving of the symbolic product in what is communicated to us in the music that is performed. I believe that we should keep the public's opinion open to the forms of aesthetic emotion and artistic sensibility of jazz without subjecting it to the criteria of commercialization and the pitfalls of mass communication. Currently, the concept of culture has begun a fantasy-based rhetoric of the management of image and opinion to the detriment of critical discussion, argumentation and debates based on logic....

Steve Swallow (Nova Iorque, 1940) é, actualmente, reconhecido como um dos representantes mais influentes do baixo eléctrico no contexto do jazz, devendo-se a ele, em grande medida, o facto de ele hoje se encontrar plenamente emancipado. A sua carreira inicia-se, no entanto, após um período de estudo de composição em Yale, como contrabaixista, ao lado de Paul Bley (integrando o Paul Bley Trio) e Carla Bley, com os quais irá iniciar, em 1960, uma relação de muitas décadas de cumplicidade que se mantém até aos dias de hoje. Nessa altura, Swallow actua como sideman (de músicos como João Gilberto, Sheila Jordan, Chic Corea e Benny Goodman) e integra o George Russell's Sextet (que incluía Eric Dolphy e Thad Jones). Mais tarde, junta-se ao Art Farmer Quartet e ao Stan Getz Quartet, que irá deixar para iniciar uma colaboração de mais de 20 anos com Gary Burton (da qual destacamos a gravação em dueto para a ECM do álbum "Hotel Hello") e abandonar definitivamente o contrabaixo para se dedicar ao baixo eléctrico. A partir desta altura, a carreira de Steve Swallow será marcada essencialmente pela sua relação artística com Carla Bley, gravando inúmeros discos em dueto, como "Carla" (1987), "Duets" (1988) e "Go together" (1993) e "Are we there yet?" (1999) ou integrando os mais diversos grupos de Bley. Deste período devemos, no entanto, também referir a colaboração com John Scofield e com Pat Metheny (resultando dela, nomeadamente, a gravação de "I can see your house from here") e, mais recentemente, a criação do Steve Swallow Quintet e do Trio 2000 (com Chris Potter e Paul Motian, com quem gravou o álbum "Deconstructed"). A par dos seus projectos pessoais (que resultaram, na última década, na gravação de alguns álbuns como "L' Histoire du Clochard: the Bum's Tale e So There", gravado com o poeta Robert Creeley) e da sua colaboração com Carla Bley, este baixista mantém também trabalhos pontuais, como instrumentista ou como produtor, ao lado de músicos como Henri Texier, Lee Konitz, Bobby Previte, Steve Kuhn, Michael Gibbs, Dave Liebman e Ohad Talmor, tendo também recentemente reunido o Jimmy Giuffre 3, um grupo de free jazz e improvisação dos anos 60 liderado pelo recentemente falecido clarinetista/saxofonista Jimmy Giuffre. No Guimarães Jazz deste ano, Steve Swallow apresentar-se-á em quinteto, com a presença tutelar e incontornável de Carla Bley (órgão) e de músicos de grande nível Chris Cheek (saxofone tenor), Steve Cardenas (guitarra) e Jorge Rossy (bateria).

Steve Swallow, born in New York in 1940, is currently recognized on the jazz scene as being one of the most influential performers of the electric bass, with credit given to him in great part for the fact that the instrument has become fully emancipated. His career began, after a period of study in composition at Yale University, as bass player alongside Paul Bley (as part of the Paul Bley Trio) and Carla Bley in 1960, and their decades-long relationship continues to this day. At that time, Swallow performed as sideman with musicians such as João Gilberto, Sheila Jordan, Chic Corea and Benny Goodman, and was part of George Russell's Sextet (which included Eric Dolphy and Thad Jones). Later, he joined up with the Art Farmer Quartet and the Stan Getz Quartet, which he left to begin a period of more than 20 years of collaboration with Gary Burton, of which we highlight a duet recording for ECM on the album "Hotel Hello", then leaving the upright bass for good to dedicate himself to the electric bass. From that moment, Steve Swallow's career became marked essentially by his artistic relationship with Carla Bley, creating a number of duet recordings with her such as "Carla" (1987), "Duets" (1988) and "Go together" (1993) and "Are we there yet?" (1999), and by participating in a variety of groups with Bley. From this period we should mention Swallow's collaborations with John Scofield and Pat Metheny (resulting namely in the recording of "I can see your house from here") and more recently the forming of the Steve Swallow Quintet and the Trio 2000 with Chris Potter and Paul Motian, with whom the album "Deconstructed" was recorded. In addition to his personal projects (which in the last decade have resulted in the recording of albums such as "L' Histoire du Clochard: the Bum's Tale and So There", recorded with the poet Robert Creeley) and his collaborations with Carla Bley, also works on occasion as guest performer or as a producer, with the likes of Henri Texier, Lee Konitz, Bobby Previte, Steve Kuhn, Michael Gibbs, Dave Liebman and Ohad Talmor, and has also reunited with the Jimmy Giuffre 3, a free jazz and improvisation group from the 1960s led by the recently deceased clarinetist/saxophonist Jimmy Giuffre. At Guimarães Jazz this year, Steve Swallow will present his quintet, with the unmistakable presence of Carla Bley (organ) and the outstanding musicians Chris Cheek (tenor saxophone), Steve Cardenas (guitar) and Jorge Rossy (drums).

certifique e legitime o festival no contexto da incerteza e da alteração permanentes, assim como dos riscos inerentes ao desenvolvimento de um tal propósito. A cada dia que passa, as possibilidades de captar a atenção diversificam-se e fluidificam-se. Todas as informações, todas as ofertas, todas as procuras, podem exprimir-se. Devemos orientar as mensagens para uma gama indefinida de possíveis receptores, não monológica no seu conteúdo.

O FESTIVAL É AINDA A ESTRATÉGIA ADEQUADA PARA SE CUMPRIR ESSE OBJECTIVO DE DIVULGAÇÃO DE UMA MÚSICA?

Como modelo de divulgação do jazz, é precisamente o formato de festival que, para nós, apresenta um maior potencial como forma de evento. Através da frequência regular dos concertos aprende-se a apreciar os vários estilos do jazz, a compreender as suas múltiplas hipóteses artísticas, a descobrir as emoções despertadas pela música, a conhecer melhor os artistas e o contexto, a sentir as intenções e os fundamentos estéticos, apoiados na leitura do jornal do Guimarães Jazz e nas diversas indicações biográficas e historicistas nele contidas. Este conjunto de informações facilita a apreciação do trabalho dos artistas, alimentando-se da crítica e dos meios de comunicação. Quando um festival de jazz não é um excelente mecanismo de difusão, jamais poderá tornar-se conhecido pois o acontecimento não tem margem para se propagar como tal – não sendo capaz de captar as atenções, não cria reputação. Assim, o que não é conhecido nunca poderá gozar de qualquer tipo de consideração, nem adquirir a menor importância histórica. O grande momento fundador do jazz em Portugal é o Cascais Jazz, pioneiro na introdução de um paradigma tornado tradição histórica, que se afirmou como veículo de excelência na propagação desta música.

MENCIONASTE HÁ POUCO O FACTO DE AS PESSOAS NÃO ACEITAREM JÁ VALORAÇÕES SUBJECTIVAS E DE AUTORIDADE QUE HIERARQUIZAM E LEGITIMAM SIMBOLICAMENTE OS OBJECTOS CULTURAIS E AS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS. ESSA IDEIA PARECE CONTRARIAR A TENDÊNCIA GERAL RECENTE DE SOBREVOLAR O ESTATUTO DO MEDIADOR (PROGRAMADOR OU CURADOR). DE ALGUMA FORMA, POR ENTRE A TURBULÊNCIA GERAL E O EXCESSO DE INFORMAÇÃO, ESTE FENÓMENO PARECE FAZER ALGUM SENTIDO: O MEDIADOR SURGE COMO UM BARÓMETRO, ALGUÉM QUE SUGERE UMA ORIENTAÇÃO A EMERGIR DO CAOS E ARRUMA O PRESENTE, PENSANDO NUMA PARTICULAR NARRATIVA DA HISTÓRIA. ENQUANTO PROGRAMADOR, ASSUMES INEVITAVELMENTE ESSE PAPEL, MAS PARECES ATRAVESSADO POR ALGUMA TENSÃO E UM CERTO DESCONFORTO.

Neste contexto muito particular da concepção, produção e divulgação de espectáculos não acredito na pedagogia nem na sabedoria guiada e pré-programada. Apenas tento colocar um conjunto de momentos musicais à disposição das pessoas, não as condicionando a reacções pré-determinadas. Interessa-me estimular a livre escolha nas propostas do festival e que a liberdade do público seja diferente da minha. A interacção implica a separação entre a produção do espectáculo e a recepção dos bens simbólicos, comunicados pela música apresentada. Creio que devemos preservar uma opinião pública aberta às formas de emoção estética e sensibilidade artística do jazz, não submetida a critérios de comercialização e de comunicação de massas. Actualmente, a cultura entrou numa retórica fantasiosa de gestão de imagem e de opinião, em detrimento das discussões críticas, das argumentações e dos debates lógicos...

RECONHECES NA TUA ACTIVIDADE DE PROGRAMAÇÃO UMA DIMENSÃO POLÍTICA?

Admito tal leitura, mas procuro evitar essa postura, embora saiba que a minha actividade pode ter conteúdos e significados políticos - entendendo-se a palavra política num sentido diferente, reconfigurada segundo noções de intervenção no espaço público, distintas das formas ideológicas clássicas. Antigamente, a política era conduzida por indivíduos e grupos que queriam impor uma liberdade colectiva aos outros. As pessoas teriam a liberdade idealizada por estes grupos que as submetiam a comportamentos e a formas

DO YOU RECOGNIZE THAT THERE MIGHT BE A POLITICAL DIMENSION TO YOUR ACTIVITIES AS PROGRAMMING DIRECTOR?

I admit that you can read it that way, but I personally try to avoid adopting that type of posture although my actions certainly can contain political meaning and content. Rather I perceive the word 'political' in a

STEVE SWALLOW (NOVA IORQUE, 1940) É, ACTUALMENTE, RECONHECIDO COMO UM DOS REPRESENTANTES MAIS INFLUENTES DO BAIXO ELÉCTRICO NO CONTEXTO DO JAZZ, DEVENDO-SE A ELE, EM GRANDE MEDIDA, O FACTO DE ELE HOJE SE ENCONTRAR PLENAMENTE EMANCIPADO.

different way, reconfiguring it with respect to notions of intervening with the public space that diverge from classical ideological forms. In the past, politics was driven by individuals and groups which wanted to impose collective rights onto others. People would have freedoms based on ideas formed by these groups who subjected the people to certain types of behaviors and formatted ways of thinking, depriving the people of any expression of their own individual and subjective idiosyncrasies. This principle was conveyed through "universalist" visions of the world that these ideological

collectives wished to change, resulting in the successive elimination of diversity and transforming social reality into a set of homogeneous and flat behaviors. Yet stepping off from the notion of a public arena, the idea is to creation a forum made up of a community of beings who come together as equals and who are able to produce and reproduce opinion through the clash of ideas. Bearing this concept in mind, this active public should build "dialogue spaces" which does not reduce the role of the audience to that of the passive consumer. As for me, I prefer not to intervene in a visible way where other people are expressing their opinions; I only want them to make decisions using their own freedom of choice and not mine.

OF COURSE, THE PROGRAMMING OF THE FESTIVAL MANIFESTS THIS PREDISPOSITION TO DIALOGUE. HOWEVER, YOU ARE CERTAINLY AWARE OF THE LIMITS OF THIS DIALOGUE AND HOW NARROW THEY ARE AND IF ANY PROGRAMMING WHICH ASSUMES DEFINED ARTISTIC CRITERIA (AS GUIMARÃES JAZZ SEEMS TO HAVE) MIGHT RUN THE RISK OF ALIENATING POSSIBLE PARTICIPANTS IN THE DIALOGUE PRECISELY BECAUSE IT CODIFIES ITS DISCOURSE BY TAKING A CERTAIN DIRECTION. FOR EXAMPLE, THERE IS A CERTAIN SECTOR OF THE PUBLIC WHICH BEGAN FOLLOWING THE FESTIVAL FROM THE OUTSET, BECOMING MORE MUSICALLY SAVVY AND LEARNING OVER THE YEARS, BUT WHICH NOW FEELS TO SOME EXTENT ABANDONED BY THE FESTIVAL SINCE SOME DIRECTIONS TAKEN IN RECENT YEARS SEEM TO HAVE LEFT MORE EXPLORATORY MUSIC BY THE WAYSIDE.

This is one of the possible aspects of the festival, and I do not take this as a criticism. Let's not forget what we are analyzing – not the concerts themselves but the group of stages or phases we have gone through, the permanent re-creation of the festival in the light of how we went about finding alternative solutions for what we are doing, and therein lies the singular importance of the role of the public. The objective of our guidelines and directions is to transform the concert into a process for knowledge and intellectual maturity which any person can assimilate, and on multiple levels as required, thus converting itself into a new form of commitment and cooperation. Any type of choice, in and of itself, will spark doubts in relation to the success of an event and cause a series of dilemmas associated with the unstable foundations of experience acquired over the years. The internal debate over what the festival will become and how to develop the various projects will be the

main task for all of us over the short-term. What is important is that we question ourselves. We must promote a certain degree of integration and reconstruction of the situations we have learned from, and in so doing, find a strategy for the future – this is the challenge we face. It is possible to balance the different facets of the festival, bringing things on the periphery up to a higher level and into the flow with the center. We could also consider creating other points of attraction within the festival directed at different audiences (perhaps younger or more knowledgeable) from those who attend the larger concerts, coming up with more unusual, abstract, conceptual and experimental projects. It is vital that the festival adapt to the changes around us since in the rest of the outside world, change takes place at an enormous speed – and to assure survival you need to change.



THE RELATIONSHIP OF CLOSENESS AND UNDERSTANDING WITH THE PUBLIC HAS NATURALLY BEEN THREATENED BY THE GROWTH OF THE FESTIVAL, AND THIS FACTOR CAN COMPROMISE ITS FLEXIBILITY AND OPENNESS TO CHANGE.

The artistic and cultural demands which have made Guimarães Jazz a complex organizational machine have also made it more difficult to develop spontaneous personal and affective relationships among the organizers, musicians and the public. This might well be seen as change that needs to be made as we imagine other types of musical performances and other relationships of closeness at the various festival venues. Perhaps these changes will not necessarily touch on the type of music being selected for the program because informal commitments about the programming structure have already been made with audiences and at the present time this would be difficult to alter or give up right away. Whoever goes out in search of jazz will not go away empty-handed. Individual choices, being the consequence of each person's free will, are simultaneously made possible and restricted by the social and artistic structures on which our imagination is based, as well as by the social and cultural processes whose result is one's level of creativity. Guimarães Jazz has already attained a certain level of perfection, complexity and technical sophistication which has allowed its fame to spread and its organizational performance to develop dramatically. Nevertheless, this seemingly perfect position does not rule out future problems if limits are put on the practices used by festival in the last 20 years: conversations, increased team work, the acquiring of knowledge and skills, better performance, internal debates, questioning and essential reflections on the festival's reconfiguration and the ability to adapt to one's surroundings.

de pensar formatadas, privando-as da expressão das suas idiossincrasias individuais e subjectivas. Este princípio era veiculado através de visões "universalistas" do mundo que estes colectivos ideológicos queriam alterar. Daqui resultaram anulações sucessivas da diversidade, transformando a realidade social num conjunto de comportamentos homogéneos e planos. A partir da ideia de esfera pública, pretende-se criar um fórum constituído por uma comunidade de seres que se reúnam como iguais e sejam capazes de produzir e reproduzir uma opinião, através do confronto de ideias. Tendo em consideração este conceito, o público activo deve construir «espaços dialógicos» que não reduzam a função das audiências a um consumismo passivo. No meu caso, não quero intervir de forma ostensiva onde os outros elaboram as suas opiniões; pretendo apenas que eles façam as suas escolhas, utilizando a sua própria liberdade e não a minha.

COM EFEITO, A PROGRAMAÇÃO DO FESTIVAL MANIFESTA ESSA PREDISPOSIÇÃO DIALÓGICA. NO ENTANTO, TENS CERTAMENTE A NOÇÃO DE QUE OS LIMITES DESSE DIÁLOGO SÃO, AINDA ASSIM, ESTREITOS: SE UMA PROGRAMAÇÃO TEM UM CRITÉRIO ARTÍSTICO DEFINIDO (COMO O GUIMARÃES JAZZ PARECE TER), CORRE O RISCO DE EXCLUIR POSSÍVEIS PARTICIPANTES NESSE DIÁLOGO, PRECISAMENTE PORQUE VAI CODIFICANDO O SEU DISCURSO NUMA DETERMINADA DIRECÇÃO. POR EXEMPLO: EXISTE UM PÚBLICO ESPECÍFICO QUE ACOMPANHOU E SE FORMOU MUSICALMENTE NO PRINCÍPIO DO GUIMARÃES JAZZ E, ACTUALMENTE, SE CONSIDERA, DE CERTA FORMA, ABANDONADO PELO FESTIVAL, POR NOS ALINHAMENTOS DOS ÚLTIMOS ANOS TER DEIXADO DE EXISTIR UM TIPO DE MÚSICA MAIS EXPLORATÓRIA.

Esse é um aspecto possível da evolução do festival e não o sinto como uma crítica. Não esqueçamos o objecto da nossa análise: não os concertos em si, mas o conjunto de etapas percorridas, a recriação permanente do festival, conforme fomos detectando outras soluções, com a concordância das pessoas que apreciam os resultados desse trabalho - daí a importância singular do papel do público. O objectivo de cada alinhamento será transformar um concerto num processo de conhecimento e de amadurecimento intelectual, assimilável por qualquer pessoa, sob múltiplos níveis de exigência, a ser convertido em novas formas de compromisso e de cooperação. Todas as escolhas geram, por si só, dúvidas em relação ao sucesso do acontecimento e provocam uma sucessão de dilemas, associados aos fundamentos instáveis da experiência adquirida ao longo dos anos. O debate interno sobre o devir do festival e os vários modos de desenvolver outros projectos será, a curto prazo, o principal trabalho para todos nós. É importante questionarmo-nos. Temos de promover um certo grau de integração e de reconstrução das situações apreendidas, encontrando uma estratégia para o futuro – esse é o desafio a enfrentar. É possível equilibrar as diferentes facetas do festival, elevando as suas zonas periféricas ao nível das principais, fazendo-as assim confluir com o seu centro. Também poderíamos pensar em criar outros focos de atracção dentro do festival, direccionados para um público diferente (mais jovem ou mais conhecedor) do que aflui aos grandes concertos, concebendo projectos mais marginais, abstractos, conceptuais e experimentalistas. É necessário que o festival se altere, se adapte às mudanças do meio porque, lá fora, as coisas modificam-se a uma grande velocidade – para conservar é preciso mudar.

A RELAÇÃO DE PROXIMIDADE E ENTENDIMENTO COM O PÚBLICO É, NATURALMENTE, AMEAÇADA PELO CRESCIMENTO DO FESTIVAL E ESTE FACTOR PODE COMPROMETER A SUA FLEXIBILIDADE E ABERTURA À MUDANÇA.

As exigências artísticas e culturais que tornaram o Guimarães Jazz uma máquina organizativa complexa, dificultam as relações pessoais e afectivas, criadas de modo espontâneo, entre os organizadores, os músicos e o público. Isto poderá ser visto como uma modificação óbvia a compensar, imaginando-se outros tipos de actuação musical, outras relações de proximidade nos vários espaços do festival. Talvez estas transformações não passem necessariamente pelo género de música a programar, porque foram sendo estabelecidos compromissos informais de estruturação programática com as audiências, tornando-se, neste momento, difícil de os abandonar ou alterar de imediato. Quem procura o jazz nunca encontra um espaço vazio. As escolhas das pessoas, consequência das suas vontades, são simultaneamente possibilitadas e restringidas pelas estruturas sociais e artísticas nas quais a sua imaginação se apoia, assim como pelos processos sociais e culturais cujo resultado é a criatividade de cada um. O Guimarães Jazz já atingiu um grau de aperfeiçoamento, complexidade e tecnicidade que lhe permitem uma projecção e uma performance organizativa muito apuradas; no entanto, esta aparente perfeição

SÁBADO 12

Cedar Walton

- TRIO -

CEGAR WALTON PIANO
CONTRABAIXO DAVID WILLIAMS
WILLIE JONES III BATERIA

CEGAR WALTON É UM PIANISTA NORTE-AMERICANO COM UMA VASTA E IMPRESSIVA DISCOGRAFIA, TANTO AO LADO DE GRANDES NOMES DO JAZZ COMO ENQUANTO FRONTMAN DE DIVERSOS GRUPOS, E UM DOS MAIS DISTINTOS REPRESENTANTES DO ESTILO HARD BOP.

Nascido em Dallas, em 1934, Cedar Walton é um pianista norte-americano com uma vasta e impressionante discografia, tanto ao lado de grandes nomes do jazz como enquanto *frontman* de diversos grupos, e um dos mais distintos representantes do estilo hard bop. A sua carreira tem verdadeiramente o seu início em Nova Iorque, nos anos 50, altura em que começa a trabalhar, entre outros, com J. J. Johnson e Kenny Dorham, que acompanha em concertos ao vivo e com quem grava as suas primeiras edições discográficas. De seguida, as suas colaborações musicais mais próximas são com Art Farmer/Benny Golson Jazztet e, posteriormente, com Art Blakey and the Jazz Messengers (com Freddie Hubbard e Wayne Shorter), período no qual Cedar Walton começa a sua actividade como compositor. A sua estreia enquanto líder de uma formação dá-se em 1966, com o álbum "Cedar", pela editora Prestige, estando neste período a sua actividade centrada em trios, acompanhado por músicos como o contrabaixista Sam Jones e os bateristas Louis Hayes e Billy Higgins. Da sua actividade posterior é importante salientar também o trio que este pianista formou com o contrabaixista Ron Carter e o atrás mencionado Billy Higgins, bem como a sua participação nos grupos Timeless All-Stars, um sexteto que incluía, entre outros, Bobby Hutcherson e Curtis Fuller, e a The Trumpet Summit Band. É de realçar o esforço que Walton fez para documentar convenientemente em gravações a sua versátil, prolífica e multifacetada actividade, razão pela qual a sua discografia é extensa e prestigiada, tendo editado em editoras tão importantes como a Timeless, a Steeplechase e a Discovery. Hoje, o estatuto deste pianista é inquestionável e muitas das suas composições tornaram-se já parte do repertório de *standards* (casos de canções como "Mosaic", "Bolivia", "Clockwise" e "Firm Roots"). Neste concerto, Cedar Walton apresentar-se-á, tal como em grande parte da sua longa carreira, num formato clássico de trio piano/contrabaixo/bateria, um dos mais explorados e mais significativos da história do jazz, ao lado de uma secção rítmica composta pelos músicos David Williams (contrabaixo) e Willie Jones III (bateria).

Born in Dallas, Texas in 1934, Cedar Walton is a pianist with a vast and impressive discography, featuring performances alongside the great names of jazz as well as work as a frontman in different groups, and has become one of the most distinctive representatives of hard style bop. His career began in earnest in New York in the 1950s at a time when he started to work with J. J. Johnson and Kenny Dorham, among others, working with them in live performances and making his first recordings with them. Next, his closest musical collaborations were with the Art Farmer/Benny Golson Jazztet and later with Art Blakey and the Jazz Messengers (with Freddie Hubbard and Wayne Shorter), the period when Cedar Walton began composing. His first appearance as a leader took place in 1966 with the album "Cedar" on the Prestige label, and this period of career was marked by work primarily in trios, accompanied by musicians such as bass player Sam Jones and drummers Louis Hayes and Billy Higgins. From his later work it is important to note that this pianist teamed up with bass player Ron Carter and the aforementioned Billy Higgins, as well as his participation in groups such as the Timeless Stars (a sextet which included, among others, Bobby Hutcherson and Chris Fuller) and the Trumpet Summit Band. Walton's versatile, prolific and multi-faceted career is highlighted in his vast number of recordings, displaying a broad and widely-acclaimed discography with prestigious labels such as Timeless, Steeplechase and Discovery. The eminence of this pianist is unquestionable, with many of his compositions having become part of the repertoire of standards, as in the songs "Mosaic", "Bolivia", "Clockwise" and "Firm Roots". In this concert, Cedar Walton will perform, as he has for the greatest part of his long career, in the classic format of piano/bass/drum trio, one of the most performed and significant in the history of jazz. For this performance, Cedar Walton is joined by David Williams on bass and Willie Jones III on percussion.

não exclui problemas futuros, se este estágio de desenvolvimento limitar os procedimentos usados pelo festival nos últimos vinte anos: discussões, aumento do trabalho em equipa,

aquisição de conhecimentos e novas capacidades, níveis de empenho mais elevados, debates internos, questionamento e reflexões essenciais à sua reconfiguração e capacidade de adaptação ao meio envolvente. Todos os modelos se esgotam e devemos, como disse, estar sempre atentos e manter um espírito aberto às alterações, salvaguardando o saber fazer, entretanto adquirido e preparando-nos para fazermos melhoramentos e inflexões, redefinições de direcção necessárias à preservação da identidade, ameaçada por uma estrutura pesada e complexa.

AS PESSOAS SENTEM QUE O FESTIVAL SE INSTITUCIONALIZOU E ISSO PODERÁ TER PROVOCADO MODIFICAÇÕES NA PROGRAMAÇÃO, ACOMPANHADAS PELAS MUTAÇÕES DO PÚBLICO, ALGO POSITIVO E/OU NEGATIVO.

Não se justifica propormos uma ruptura de paradigma com a programação, começando a apresentar uma música diferente, baseada nas correntes menos comprometidas com as formas mais clássicas da improvisação. O festival procurou, desde o início, estabelecer compromissos com o seu público, relações de cumplicidade difíceis de alcançar e nem todos os tipos de jazz se enquadram no espírito que subjaz a este acordo implícito. Fixarmos a programação do Guimarães Jazz exclusivamente nas correntes mais *free* ou experimentalistas, corresponderia a um desvio arbitrário e inconsequente: o festival deixaria de ser o que é e as pessoas não se sentiriam totalmente satisfeitas com a mudança - no essencial, muito se perderia sem justificação plausível. As mudanças não devem ser legitimadas pelas próprias alterações, tem de haver mais qualquer coisa que se prenda à necessidade do festival dar respostas, de ser sensível às expectativas das diferentes audiências. Quando organizamos um

festival orientado para um estilo específico, ficamos reféns das limitações óbvias desse género musical e da imagem por ele projectada. As pessoas sentem, sobretudo, que o festival mudou. Há nele uma dimensão simbólica de ritualização, algo que se experimentou e consolidou no

tempo - uma seriedade nos seus critérios e pressupostos, uma componente mediática muito forte ligada à sua imagem, à impressão e à mensagem comunicadas para o exterior. Devemos ter consciência de que trabalhar para um auditório de 300 lugares é diferente de programar concertos para um auditório com 800 lugares. Isto obriga a mudanças de abordagem e a uma nova forma de olhar o evento. Há duas coisas de difícil conciliação - qualidade e muito público, sobretudo num sistema baseado no entretenimento fácil e na concorrência, inúmeras vezes, desleal. Além disso, é preciso respeitar as convenções estabelecidas na recepção da arte ou da música. Tudo seria perfeito se os frequentadores habituais dos concertos fossem profundos conhecedores de jazz, pois assim atingir-se-iam níveis altíssimos de entendimento e de comunicação e os músicos seriam mais bem compreendidos e valorizados. Dotando as audiências de uma série de linhas simbólicas de orientação, só possíveis no frente-a-frente entre o músico e a assistência, teríamos um conjunto de opiniões participativas em cada concerto. O público tem, na sua diversidade, várias velocidades e experiências muito distintas, sendo necessário encontrar compromissos e convenções transversais mais generalistas, sem se abdicar da integridade nem da qualidade da oferta musical.

It is true that all models become worn out and we should, as I have said, always be attentive and maintain a spirit that is open to all types of change, safeguarding the notion of acquired knowledge, preparing us to make the improvements, follow the bends and make the redefinitions of direction all necessary for the preservation of identity which is so much under threat by a weighty and complex structure.

SOME PEOPLE THINK THAT THE FESTIVAL HAS BECOME INSTITUTIONALIZED AND THIS HAS BROUGHT ABOUT CHANGES IN THE PROGRAMMING, AND WHEN COUPLED WITH THE CHANGES IN AUDIENCES, DO YOU SEE THIS AS SOMETHING POSITIVE OR NEGATIVE?

There's no reason for us to break with our paradigm in programming and to start presenting a different type of music based on those musical currents less tied to the more classical styles of improvisation. From the outset, the festival has sought to establish a sense of commitment with the public, and these relationships of closeness are difficult to achieve with not all types of jazz fitting into the spirit which is an underlying facet of this implicit agreement. To relegate the programming of Guimarães Jazz exclusively to the freer and more experimental undercurrents in music would correspond to an arbitrary and inconsequential detour in which the festival would no longer be what it is and people would feel totally dissatisfied with the transformation. Essentially, much would be lost without any plausible justification. Changes cannot give legitimacy to themselves; there has to be something which impels the festival to be responsive and sensitive to the expectations of different audiences. When we organize a festival around a specific style, we become hostages to the obvious limitations implied by this musical genre and the image it projects. Above all, people feel that the festival has changed. There is a symbolic and ritualistic dimension in this, something which has been experienced and strengthened over time – a seriousness in its criteria and presuppositions, a very strong media-based component associated with its image, the impression and the message it communicates to the outside world. We must be aware that planning for an auditorium which seats 300 is nothing like programming performances for a concert hall which seats 800. This requires that we change our approach and adopt a new way of looking at the event. Yet there are two things that are difficult to reconcile – quality and a full house – especially when viewed against a system based on “easy entertainment” and “the competition,” which more often than not, is unfair competition. Beyond that, what is left is respect for the established conventions for how art or music is received. Everything would be perfect if those who regularly frequented the concerts were the utmost in jazz aficionados who enjoy the highest levels of musical perception and communication, one where musicians are by obligation appreciated and worshipped. Providing audiences with merely symbolic guidelines only possible in the face-to-face encounter between the musician and the audience, we would have the simple clustering of opinions about each concert. Given its diversity, the public operates at various speeds and has rather different experiences, and this makes it necessary that we find the most general transversal compromises and conventions without giving up on either the integrity or quality of the music on offer.

THE PERFECT AND SYMMETRICAL BALANCE BETWEEN THESE EXISTING DIFFERENCES IN THE PUBLIC APPEARS TO BE DIFFICULT TO ACHIEVE. DOES THIS IMPLY THAT YOU TAKE FEWER RISKS IN THE PROGRAMMING, OR IN OTHER WORDS, DO YOU OPT FOR MUSICAL PERFORMANCES OR TYPES OR APPROACHES THAT ARE MORE CONSENSUAL?

No, it implies that we should have a sharper and more proportional understanding of the contexts. You cannot take fewer risks; at the very least you are taking a different type of risk because without the audiences the festival would lose its reason for being. That is why there is someone who, with the support of broad team of people behind him collaborating, assesses and calculates the likelihood of a certain artist being invited to perform at the festival within the logical framework of the event. The universe of choices before us is limited because so many musicians have already come to play in Guimarães, because there are scheduling conflicts or budget constraints, etc.. The programming calls for management of sensitivities and expectations, a chain of subjective impressions which involves many factors. The easiest thing might well be to randomly choose the best performances and schedule them for whichever day is free on the calendar. The Programming Director is there to develop relationships, to create sequences and similarities between concerts, and to organize a free and balanced line-up which is able to fulfill hopes and expectations, thus anticipating people's desires and preferences.

••
DOMINGO 13

PROJECTO TOAP

GUIMARÃES JAZZ 2011

••

AKIKO PAVOLKA VOZ / FENDER RHODES
BERNARDO MOREIRA CONTRABAIXO
JOCHEN RUECKERT BATERIA
NATE RADLEY GUITARRA
OSCAR GRAÇA PIANO

••

Este projecto de colaboração entre a editora Tone of a Pitch e o Guimarães Jazz terá, este ano, a sua sexta edição, dando continuidade àquela que é uma das criações originais deste festival e que já promoveu encontros e suscitou relações artísticas entre inúmeros músicos representativos do jazz português e internacional, como Bernardo Sasseti, Ohad Talmor, Matt Pavolka, Mário Laginha, Julian Arguelles ou Dan Weiss. Para este concerto propomos o encontro entre dois músicos portugueses em fases distintas das suas carreiras (Óscar Graça, um pianista novo e emergente da cena nacional, e Bernardo Moreira, um dos nomes mais consagrados do jazz português) com três representantes do jazz nova-iorquino (Akiko Pavolka, Nate Radley e Jochen Rueckert). Pavolka mantém ligações estreitas com Portugal por via da sua vinculação à editora TOAP, e colabora regularmente com Radley na sua Banda House of Illusion, pelo que é de esperar uma cumplicidade estreita. Deste colectivo é legítimo também que possa proporcionar um encontro heterogéneo de sonoridades diversas, fruto das influências da música japonesa de Pavolka, do percurso pouco ortodoxo de Rueckert, protagonista de uma exploração sonora que vai do jazz ao punk e à electrónica contemporânea.

Akiko Pavolka é uma compositora, multi-instrumentista e vocalista japonesa baseada em Nova Iorque. Após um primeiro envolvimento em bandas rock no Japão e um período de estudos no Berklee College of Music, iniciou uma carreira exclusivamente focada no jazz, tendo desde aí editado vários discos em nome próprio (dos quais podemos destacar “Trus Aqua”, de 2009, gravado com o grupo House of Illusion, pela editora portuguesa Tone of a Pitch) e em colaboração com outros músicos, como Mizuyo Komiya, Alan Ferber e Matt Pavolka.

Nate Radley é um guitarrista e compositor emergente na cena nova-iorquina e alguém que tem acumulado colaborações com alguns dos mais importantes nomes do jazz contemporâneo, entre os quais Maria Schneider, Mark Turner e Chris Potter. Mantém projectos colaborativos com as bandas House of Illusion de Akiko Pavolka e a Alan Ferber Nonet, para além do seu próprio grupo (Bad Touch). Editou em 2010 o seu primeiro trabalho como líder de formação.

Óscar Graça (n.1980, Aveiro) é um pianista em ascensão no panorama jazzístico português. Começou a tocar jazz regularmente em 1996 e completou uma sólida formação musical, que incluiu uma passagem pelo Berklee College of Music. Mantém actualmente um projecto a solo (o'mg) e colaborações com músicos como João Lencastre, Marcos Cavaleiro, Demian Cabaud, Jeff Davis, David Binney e Aki Ishiguro.

Bernardo Moreira é um dos mais conhecidos e respeitados contrabaixistas do jazz português e alguém com uma carreira sólida mantida ao lado dos maiores músicos portugueses desta música, como Mário Laginha, Bernardo Sasseti, Alexandre Frazão, entre outros. Do seu já longo e assinalável percurso, devemos também destacar as colaborações com músicos como Enrico Rava, Julian Arguelles, Chris Turner, Chris Cheek e Matt Renzi, para além dos lendários Wayne Shorter, Kenny Wheeler, Art Farmer, Curtis Fuller, Freddie Hubbard e Benny Golson.

Jochen Rueckert (n. 1975) é um baterista alemão a residir actualmente em Nova Iorque com um trabalho relevante enquanto *sideman* de alguns dos maiores do jazz contemporâneo, como Marc Copland, Kurt Rosenwinkel, Mark Turner, John Abercrombie e Pat Metheny. A sua actividade não está, no entanto, exclusivamente centrada no jazz, mantendo também uma banda punk e colaborações com músicos da cena electrónica, entre os quais Burndt Friedman.

HOW DO THE PROGRAMMING CHOICES OF OTHER FESTIVALS, IN PORTUGAL AND ABROAD, INTERFERE WITH THIS PROCESS? IN WHAT WAY AND TO WHAT DEPTH OR EXTENT?

It is obvious that we should take into consideration what is going elsewhere, looking at the choices of other competing festivals and those jazz offerings proposed by a variety of institutions. A festival defines its identity in counterpoint to that which exists around it, with this relationship allowing the event to place itself and find itself within its own space. We owe a debt of gratitude to the other festivals. We might well decide, for example, to invite the more daring concerts or the lesser-known performances with more experimental aesthetics for the sake of the future development of Guimarães Jazz and as a way to reestablish relationships with the audiences which have stopped attending the festival. When we speak about "alternative programming," we are referring to what currently exists at other festivals and in other contexts on the jazz scene in Portugal, and at this point, as I have mentioned before, it is a good thing that we conceive of the structure of our festival in contrast with what is going on at similar events. While on the subject, I cannot help but to refer to those other jazz events programming which turned out to be involuntarily hostile to Guimarães Jazz. It is bewildering to me how

This year's project between the recording label Tone of a Pitch and Guimarães Jazz represents the sixth edition of their collaboration, thus showing the continuity of one of the original creations of this festival valued for promoting greater encounters and artistic relationships amongst countless Portuguese and international jazz artists, such as Bernardo Sasseti, Ohad Talmor, Matt Pavolka, Mário Laginha, Julian Arguelles and Dan Weiss. For this concert, we propose the bringing together of two Portuguese musicians, each one in a very distinct phase of his career - Oscar Graça, an up-and-coming young pianist on the national stage, and Bernardo Moreira, one of the most prominent names on the Portuguese jazz scene - and three representatives of jazz in New York, Akiko Pavolka, Nate Radley and Jochen Rueckert. Pavolka is closely tied to Portugal via her connection with TOAP, and she regularly performs with Radley in their band, House of Illusion, showing the tight-knit bonds of collaboration. From this group audiences should expect a wide range of diverse sounds, given Pavolka's Japanese musical influences and Rueckert's unorthodox background, which touches on the exploration of sound from jazz to punk to contemporary electronic music. Akiko Pavolka is a Japanese composer, multi-instrumentalist and vocalist now based in New York. After her experience with rock bands in Japan and a period of study at Berkeley College of Music, she dedicated her career exclusively to jazz and has made various recordings on her own, of which we note "Trus Aqua" in 2009 made with the group House of Illusion on the Tone of a Pitch label. She has performed with other musicians such as Mizuyo Komiya, Alan Ferber and Matt Pavolka.

Nate Radley is an emerging guitarist and composer on the New York scene and a musician who has begun working with some of the most important names in contemporary jazz, such as Maria Schneider, Mark Turner and Chris Potter. He has stayed part of group projects such as Akiko Pavolka's band House of Illusion and that of Alan Ferber Nonet, in addition to his own band, Bad Touch. In 2010, he released his first recording as group leader.

Oscar Graça (b.1980 in Aveiro) is an up-and-coming pianist on the jazz scene in Portugal. He began playing regularly in 1996 and has a strong academic background in music, including a stint at the Berkeley College of Music. He is currently working on a solo project, o'mg, and has performed with musicians such as João Lencastre, Marcos Cavaleiro, Demian Cabaud, Jeff Davis, David Binney and Aki Ishiguro.

Bernardo Moreira is one of the most well-known and respected bass players on the Portuguese jazz scene and an artist whose solid career is marked by performances alongside some of the greatest Portuguese musicians in the field, such as Mário Laginha, Bernardo Sasseti, and Alexandre Frazão, among others. Over his long and remarkable career, we should also note his performances with Enrico Rava, Julian Arguelles, Chris Turner, Chris Cheek and Matt Renzi, in addition to the legendary Wayne Shorter, Kenny Wheeler, Art Farmer, Curtis Fuller, Freddie Hubbard and Benny Golson.

Jochen Rueckert (b. 1975) is a German percussionist currently living in New York whose work as a sideman features some of the greatest names in contemporary jazz, such as Marc Copland, Kurt Rosenwinkel, Mark Turner, John Abercrombie and Pat Metheny. His career is not exclusively focused on jazz however, as he also has a punk band and performs with musicians on the electronic scene, such as Burndt Friedman.

prominent institutions in this area - ones which have financial means and power yet only sporadically put on events and do so without any visible goals and choose disorderly musical line-ups which adhere to incomprehensible logic - snub any other festival which publishes its goals in writing and justifies them. The lack of structure and the infrequency of these events work to their disadvantage since they do not follow any concept of commitment, any project, or any set of objectives, nor do they present any text or explanatory documents which define their underpinnings, their criteria or the goals they wish to attain. Without any previously defined objectives or any final expectations, any true assessment becomes impossible - it is all a success (or it is all a failure).

O PERFEITO E SIMÉTRICO EQUILÍBRIO ENTRE ESSAS DIFERENÇAS EXISTENTES NO PÚBLICO PARECE DIFÍCIL DE Atingir. ISSO IMPLICA CORRER MENOS RISCOS NA PROGRAMAÇÃO, ISTO É, OPTAR POR PROJECTOS OU TIPOS DE ABORDAGENS MUSICAIS MAIS CONSENSUAIS?

Não, implica apenas ter uma compreensão proporcional e apurada das circunstâncias e dos contextos. Não se correm menos riscos, quando muito corre-se outro tipo de riscos porque, sem o seu público, o festival não teria razão de ser. Por esse motivo há alguém que, apoiado numa alargada equipa de trabalho, avalia e ajusta as possibilidades de determinado artista figurar no programa do festival, às lógicas do acontecimento. O universo das escolhas é limitado porque muitos músicos já passaram por Guimarães, porque há dificuldades de agenda, constrangimentos orçamentais, etc.. A programação exige uma gestão de sensibilidades e expectativas, uma cadeia de impressões subjectivas e envolve muitos factores. O mais fácil seria escolher aleatoriamente bons projectos e agendá-los para os dias do calendário que nos são atribuídos. O programador serve para relacionar, criar seqüências e semelhanças entre os concertos, organizar um alinhamento livre e equilibrado, capaz de cumprir ansiedades e expectativas, antecipando os desejos e preferências das pessoas.

A RESTANTE PROGRAMAÇÃO, NACIONAL E INTERNACIONAL, NO DOMÍNIO DO JAZZ INTERFERE TAMBÉM NESSE PROCESSO? DE QUE FORMA E EM QUE MEDIDA?

É inevitável considerarmos e equacionarmos toda a concorrência, as escolhas de outros festivais e as programações de jazz propostas pelas diversas instituições. Um festival define a sua identidade também em contraposição ao que existe e esta relação permite-lhe situar-se e descobrir-se no seu espaço. Devemos muito a todos os outros festivais. Poderíamos pensar, por exemplo, em programar concertos mais arriscados, projectos menos conhecidos e com abordagens estéticas mais experimentais, como uma possibilidade de desenvolvimento futuro do Guimarães Jazz, de forma a restabelecermos relações com esse público que se afastou do festival. Quando falamos de programação alternativa referimo-nos às que já existem actualmente noutros festivais e noutros contextos do panorama jazzístico português, e daí ser oportuno, como disse, concebermos a nossa estrutura de festival por oposição aos outros eventos similares. Não posso, a este respeito, deixar de evocar acções de programação de jazz, involuntariamente hostis ao Guimarães Jazz. Quando instituições fortes a intervirem nesta área, com meios e poder financeiro desenvolvem programas sem regularidade e sem qualquer tipo de objectivo visível, optando por alinhamentos desordenados e obedecendo a lógicas incompreensíveis, torna-se pernicioso para qualquer festival que publicita as suas metas por escrito, justificando-as. A falta de estruturação e a irregularidade de algumas programações actuam de forma negativa, por não obedecerem a uma vinculação declarada, a um projecto ou a um conjunto de objectivos e por não apresentarem textos nem documentos explicativos que definam os pressupostos, os critérios e os fins a alcançar. Não havendo objectivos previamente definidos nem finalidades esperadas, a avaliação final torna-se impossível - tudo é sucesso (ou fracasso).

Por respeito ao público e aos meios de comunicação social que nos apoiam, todos os anos é publicado um conjunto de textos, explicando as nossas intenções e fins a atingir. Isso permite-nos estabelecer compromissos com a audiência do festival e defende-nos de interpretações e de análises futuras, algo que não vejo acontecer noutros

festivais, nem noutras instituições, - domínios de responsabilidade anónima - dedicadas à programação de jazz, muitas vezes sem rosto ou discurso identificativos.

Out of respect for the public and the media which supports us, every year we publish a series of texts explaining our intentions and what we aim to achieve. This allows us to become more committed to the festival audiences and is our defense in the face of future interpretations and analyses, this being something I do not see happening at other festivals nor at other institutions - the domain of the unknown, those who go about the business of programming jazz events yet who remain faceless and who offer mute identifying discourse.

QUARTA-FEIRA 16

Ralph Alessi

AND

THIS AGAINST THAT

WITH

TROMPETE RALPH ALESSI

TONY MALABY SAXOFONE TENOR

PIANO ANDY MILNE

DREW GRESS CONTRABAIXO

BATERIA MARK FERBER

2

A EXUBERÂNCIA DAS FORMAS

CAN A JAZZ FESTIVAL THESE DAYS BE MORE THAN JUST A SUMMATION OR A SNIPPET OF THE PAST? CAN OR SHOULD AN EVENT OF THIS MAGNITUDE BE RESPONSIBLE FOR DIAGNOSING THE PRESENT AND ANTICIPATING THE FUTURE OF THIS MUSIC AND THE POTENTIAL FOR ITS EXPLORATION?

A jazz festival is always a thematic event limited by the cultural framework to which it is necessarily linked. With jazz being the common bond, it would be impossible to conceive of the present festival without a return to the past, just as it would be unthinkable to envision the future devoid of a past. The past plays an important role as the source of legitimacy. There is deep ambivalence in assuming the posture of negating tradition because at the same time we are refusing it, we are nevertheless considering it to be an essential reference element in the structuring and historical reading of the music. The future does not exist as an objective entity; predictions are always an open hypothesis. In cosmopolitan societies and in informed organizations the solutions to problems are no longer seen as a foregone conclusion or applied as something taken for granted – they are continually reevaluated and subject to review. Distancing from tradition is advantageous since it implies that all instituted and accepted formats are automatically put to the test and must explain themselves in expressions of critical questioning.

Ralph Alessi, natural de San Francisco, EUA, é um trompetista amplamente reconhecido no contexto do jazz mais contemporâneo, com um estilo que é frequentemente descrito pela sua versatilidade de abordagens e linguagens (do pós-bop ao neo-classicismo), como representativo do “jazz pós-moderno e progressivo”. A par da sua actividade como músico, Alessi é também respeitado enquanto pedagogo dedicado, sendo o fundador e director da School for Improvisational Music e desempenhando actualmente funções de professor na Universidade de Nova Iorque. Após ter completado os seus estudos (foi aluno de Charlie Haden na CalArts), este trompetista inicia a sua carreira como músico na cena da *down-town* nova-iorquina e tocando com nomes como Steve Coleman, Don Byron, Ravi Coltrane, Uri Caine, Fred Hersch e Jason Moran. Gravou vários discos, entre os quais o seu álbum de estreia que dá o nome ao quinteto que se apresenta nesta edição do Guimarães Jazz, “This Against That” (2007). Em 2010 editou “Cognitive Dissonance”, aclamado pela revista de jazz *Downbeat*, e, já este ano, o álbum “Wiry Strong”, pela editora portuguesa Clean Feed.

Tony Malaby (n. 1964) é um saxofone tenor com uma actividade musical diversificada e de difícil classificação, oscilando entre o jazz mais avant-garde e incursões pelo pós-bop mais *mainstream*. A sua carreira começa como *sideman* do organista Joey DeFrancesco e desenvolve-se posteriormente com a sua inclusão na banda de Marty Ehrlich, que integrava também o contrabaixista Michael Formanek e o baterista Tom Rainey, dois músicos com quem Malaby tem mantido uma profícua colaboração. Da sua actividade a solo, iniciada em meados dos anos 90, devemos destacar o seu trabalho, “Sabino”, editado pela Arabesque em 2000.

O pianista Andy Milne, natural do Canadá, é um dos mais entusiasmantes músicos surgidos do colectivo M-Base fundado por Steve Coleman. Após ter completado os seus estudos na Universidade de York e no Banff Centre for Fine Arts, Milne juntou-se ao grupo de Coleman, os Five Elements, onde permaneceu até 1997. Desde aí, tem desenvolvido uma carreira como líder do seu grupo, o Cosmic Dapp Theory, com o qual editou o álbum “New Age of Aquarius”. A par do seu trabalho em nome próprio, este pianista tem colaborado com músicos como Ravi Coltrane e Carla Cook, para além de Ralph Alessi.

Drew Gress é um dos mais relevantes contrabaixistas do jazz contemporâneo e um músico com uma carreira singular e em permanente experimentação. O final dos anos 90 é um momento em que o seu trabalho começa a ter uma visibilidade e um reconhecimento significativos, com a edição, em 1998, do álbum “Heyday”, pela Soul Note, gravado com a banda Jagged Sky, da qual foi fundador, e a colaboração com Tim Berne e Tom Rainey no trio de improvisação Paraphrase. Para além destes, Gress toca também em projectos tão diversos como os Chimera, de Erik Friedlander, o Fred Hersch Trio, o Don Byron Quartet e o grupo de cordas de Dave Douglas.

Oriundo de San Francisco, Mark Ferber é um baterista com uma intensa actividade musical e também professor no City College of New York e na School Improvisational Music de Ralph Alessi. Ferber estudou percussão clássica com Mitchell Peters e bateria com Billy Higgins e Joe Labarbera, tendo a partir daí desenvolvido uma carreira que inclui colaborações com grandes nomes do jazz actual, como Lee Konitz, Dave Liebman, Don Byron, Steve Swallow e Fred Hersch, e edições discográficas em editoras como a Soul Note e a Steeplechase Records.

All things considered, it is impossible to dispense with memory since memory allows us to put the pieces of this scattered and fragmented world together and make it into something coherent. Looking back in retrospect aids in the conceiving of new ways to push forward; however, if our objective is to simply pander to the easy and quick late-comer and dissuade any critical encounter between the event and the audience, then the task of tracing out an interesting future for Guimarães Jazz might well become an uphill battle.

AS A MUSICAL GENRE, IS IT POSSIBLE THAT JAZZ HAS REACHED A TERMINAL POINT IN WHICH ITS AESTHETICAL PROPERTIES HAVE CRYSTALLIZED? MIGHT JAZZ BE THE NOTHING BUT THE CONSTANT RE-APPROPRIATION AND REEVALUATION OF THE PAST? DOES IT HAVE ANY FUTURE LEFT OR DOES ITS FUTURE LIE IN A RENEWAL OF ITS ARTISTIC POTENTIAL?

Jazz will continue to be increasingly important in the context of the arts. The topic of how jazz can hold enough aesthetic interest to give it shape

UM FESTIVAL DE JAZZ PODE SER, HOJE, MAIS DO QUE SÓ UMA CITAÇÃO OU UMA SÚMULA DO PASSADO? UM EVENTO COM ESTE CARÁCTER PODE OU DEVE TER A RESPONSABILIDADE DE DIAGNOSTICAR O PRESENTE E ANTECIPAR O FUTURO DESTA MÚSICA E DAS POSSIBILIDADES DA SUA EXPLORAÇÃO?

San Francisco native Ralph Alessi is a widely-acclaimed trumpet player on the contemporary jazz scene with a style that is frequently hailed for its versatility in its approach and language, from post-bop to neo-classicism, and is truly a representative of post-modern and progressive jazz. On par with his career as a musician, Alessi is also highly regarded as a dedicated teacher, being not only the founder and director of the School for Improvisational Music but also a professor at New York University. After having concluded his studies (he was a student of Charlie Haden's at CalArts), Alessi began his career as a musician in the Downtown New York scene playing with names such as Steve Coleman, Don Byron, Ravi Coltrane, Uri Caine, Fred Hersch and Jason Moran. He has recorded a variety of albums including "This Against That" (2007), the first album coming from the quintet appearing at this year's Guimarães Jazz. In 2010, he released "Cognitive Dissonance", praised by the jazz magazine Downbeat, and this year marks the release of yet another album, "Wiry Strong", on the Portuguese label Clean Feed. Tony Malaby (b. 1964) is a tenor saxophone player with a very diverse yet difficult to describe background as it ranges from the most avant-garde jazz to incursions into more mainstream post-bop. His career began as a sideman for organist Joey DeFrancesco and later went on to include being part of the Marty Ehrlich's band, of which bass player Michael Formanek and drummer Tom Rainey were also a part, two artists with whom Malaby has maintained a long-standing musical relationship. Of his solo work, begun in the mid-1990s, we should note his recording of "Sabino" on the Arabesque label in the year 2000.

Canadian native pianist Andy Milne is one of the most enthusiastic musicians to emerge from the M-Base group founded by Steve Coleman. After having completed his studies at York University (Canada) and at the Banff Centre for Fine Arts, Milne joined Coleman's group, the Five Elements, where he stayed until 1997. From that point, he developed his career as leader of his group, the Cosmic Dapp Theory, with whom he released the album, "New Age of Aquarius". On par with his solo work, this talented musician has worked with artists such as Ravi Coltrane and Carla Cook, in addition to Ralph Alessi.

Drew Gress is one of the most relevant bass players in contemporary jazz and is a musician with a unique career based on constant experimentation. The late 1990s marked the period of increased visibility and significant recognition for Gress with the release of his 1998 album "Heyday" on Soul Note, recorded with the band Jagged Sky, which he founded, featuring the performances of Tim Berne and Tom Rainey in the improvisational trio, Paraphrase. In addition to those musicians, Gress also performs with a variety of groups, such as Erik Freidlander's Chimera, the Fred Hersch Trio, the Don Byron Quartet, and a string group with Dave Douglas. Also a native of San Francisco, Mark Ferber is a drummer with an intensive musical background and professor at the City College of New York and at Ralph Alessi's School Improvisational Music. Ferber studied classical percussion with Mitchell Peter and drums with Billy Higgins and Joe Labarbera, and from there went on to develop a career that has included performances with some of the great names of jazz, such as Lee Konitz, Dave Liebman, Don Byron, Steve Swallow and Fred Hersch. He has recorded with Soul Note and Steeplechase Records.

and get it to blend with other arts has been brought up in the past, and the question itself is no longer an issue that people are actively discussing. Jazz has reached a place of universal aesthetic value, on par with other musical art forms due to the fact that it has won over audiences interested in the artistic phenomenon which it entails. Today, a jazz musician may well apply for scholarships or become a professor at a Conservatory of Music or play in the same concert halls where venerable symphonic orchestras perform and expect the same level of appreciation and acceptance as the most respected composers and performers of other types of music. The future of this music is to be found elsewhere, in aspects related to the survival of the arts and jazz in a cultural medium that is subject to considerable uncertainty and increasing structural risks. We must address these questions in perspective and in a more general way. Society itself is having difficulties in carrying out its own restructuring in terms of the



RALPH ALESSI, NATURAL DE SAN FRANCISCO, EUA, É UM TROMPETISTA AMPLAMENTE RECONHECIDO NO CONTEXTO DO JAZZ MAIS CONTEMPORÂNEO (...)

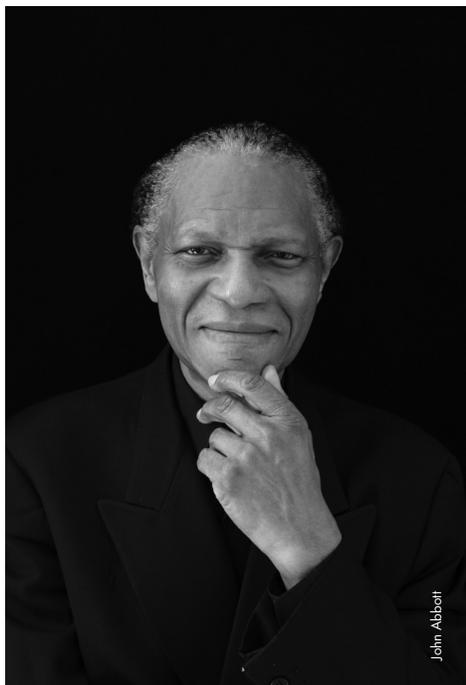
imaginá-lo em termos de futuro. O passado desempenha um papel importante, assumindo-se como fonte de legitimação. Persiste uma profunda ambivalência no acto de negar a tradição porque, ao mesmo tempo que a recusamos, consideramo-la um elemento essencial de referência, na estruturação e leitura histórica desta música. O futuro não existe como entidade objectiva, a sua previsão é sempre uma hipótese em aberto. Nas sociedades cosmopolitas e nas organizações informadas, as soluções dos problemas já não são consideradas como certas, nem aplicadas como óbvias: são continuamente reavaliadas e sujeitas a críticas. O distanciamento da tradição é proveitoso pois implica que todos os formatos instituídos e aceites sejam reflexivamente postos em causa e tenham de se explicar a si próprios, expondo-se a um questionamento crítico. Contudo, é impossível prescindir da memória porque ela nos permite juntar os pedaços deste mundo disperso e fragmentado e dar-lhes uma forma coerente. O olhar retrospectivo ajuda a imaginar novos mecanismos de actuação; no entanto, se o nosso objectivo for o de apenas suscitar fáceis e imediatas adesões, promovendo o encontro acrítico do acontecimento com as pessoas, a tarefa de se delinear um futuro interessante para o Guimarães Jazz, pode tornar-se um empreendimento de difícil concretização.

MCCOY TYNER

- TRIO -

with special guests José James & Chris Potter

MCCOY TYNER PIANO JOSÉ JAMES VOZ
CHRIS POTTER SAXOFONE JOE FARNSWORTH BATERIA
GERALD CANNON CONTRABAIXO



John Abbott

ENQUANTO GÉNERO MUSICAL, O JAZZ TERÁ CHEGADO A UM PONTO TERMINAL DE CRISTALIZAÇÃO DAS SUAS PROPRIEDADES ESTÉTICAS? O JAZZ NÃO PODERÁ SER OUTRA COISA SENÃO A CONSTANTE REAPROPRIAÇÃO E REAVALIAÇÃO DO PASSADO? NÃO TEM FUTURO, OU TEM UM FUTURO PENSÁVEL EM FUNÇÃO DE UMA RENOVAÇÃO DAS SUAS POTENCIALIDADES ARTÍSTICAS?

O jazz vai ser cada vez mais importante no contexto da arte. A questão relativa à possibilidade do jazz deter um interesse estético capaz de o dimensionar e de o fazer concorrer com as demais artes, foi colocada no passado e está neste momento ultrapassada. Actualmente o jazz possui um valor estético universal, igual a outras formas de arte musical pois conseguiu conquistar um público interessado no fenómeno artístico nele contido. Hoje, um músico de jazz pode concorrer a bolsas ou a um lugar de professor num conservatório, tocar nas mesmas salas onde se realizam espectáculos com orquestras sinfónicas e esperar que o seu trabalho tenha reconhecimento idêntico ao dos compositores ou intérpretes mais respeitados. O futuro desta música concentra-se noutros aspectos, relacionados com a sobrevivência da arte e do jazz, num meio cultural sujeito a uma grande incerteza e a um crescente risco estrutural. Temos de colocar estas questões em perspectiva e de forma mais geral. A própria sociedade tem dificuldade em se reestruturar em termos de futuro porque não há tempo nem espaço para se vislumbrar um horizonte minimamente estável e expectável, capaz de nos fornecer uma superfície regular de intervenção. A incerteza associada à modernidade recente já não pode ser gerida de acordo com padrões convencionais e institucionais que a tratam como assunto quantificável e mensurável. O desfazamento existente entre o conhecimento e o controlo é fonte de insegurança, uma ameaça fabricada extremamente complexa. Esta insegurança assenta na desconfiança relativamente ao planeamento do comum que é, neste momento, muito mais difícil realizar. Quando não há futuro também não há esperança, perdendo-se assim a energia necessária à estabilidade e à permanência de certas estruturas de cooperação, fundamentais ao apoio e difusão das artes. As coisas mudaram muito nestes últimos anos e vão continuar a mudar. Hoje, as pessoas constroem os seus próprios discursos com muito menos elementos auto-referenciais. Muitas coisas foram destruídas ou devastadas e a existência de um desvio simbólico numa sociedade cuja capacidade de experimentar já não está ligada à capacidade de enfrentar todos os problemas cara-a-cara com o outro, é uma realidade. Antigamente, o homem estruturava a sua vida num quadro de grandes narrativas, projectando as suas esperanças

Editado em 1963, "John Coltrane & Johnny Hartman" é, hoje em dia, considerado um álbum mítico da história do jazz e o único que em que Coltrane liderou um grupo com um vocalista. O seu alinhamento contém apenas versões de músicas de outros compositores (como Irving Berlin) e canções como "They say it's wonderful" ou "Lush life" tornaram-se, depois desta gravação, clássicos intemporais do jazz. Da formação que tocou os temas do álbum constava, para além de Coltrane e Hartman, o contrabaixista Jimmy Garrison, o baterista Elvin Jones e, finalmente, o pianista McCoy Tyner que, no concerto que se apresenta nesta edição do Guimarães Jazz, se propõe visitar e recriar uma obra fundadora do jazz da qual é o único sobrevivente, num gesto de retorno simbólico ao passado mitológico desta música. No palco, estarão a seu lado músicos de alto nível como Chris Potter (saxofone tenor), José James (voz), Joe Farnsworth (bateria) e Gerald Cannon (contrabaixo).

McCoy Tyner é, actualmente, considerado, a par com Bill Evans, o mais influente pianista de jazz dos últimos cinquenta anos. O seu estilo, virtuoso, sofisticado e fortemente percussivo/rítmico, integrando elementos de diversas paisagens e linguagens musicais, é reconhecido como um dos que mais contribuiu para a evolução da linguagem do piano nesta música. Nascido em 1938, na cidade de Filadélfia, Tyner começou a sua carreira muito cedo, com apenas 17 anos, e de forma absolutamente retumbante, como *sideman* de John Coltrane, tendo participado na gravação do álbum "My Favourite Things" (1960) e integrado a mítica formação The John Coltrane Quartet, ganhando desde aí um reconhecimento internacional na cena jazzística. Após cinco anos, Tyner abandona este grupo para se tornar compositor e *frontman* dos seus próprios projectos, editando em 1967 o álbum "The Real McCoy" (com uma formação superlativa que integrava Joe Henderson no saxofone, Ron Carter no contrabaixo e Elvin Jones no piano) e nos anos seguintes os muito celebrados "Expansions" (1968) e "Extensions" (1970). Seria, no entanto, com "Sahara" (1972), um trabalho que os sons e os ritmos das raízes da música africana, que o pianista veria reconhecida, pela crítica e pelo público, a ampla dimensão do seu talento. Desde os anos 80 que a actividade de Tyner se resume quase exclusivamente ao seu trio, com o contrabaixista Avery Sharpe e o baterista Aaron Scott, mantendo esporádicas colaborações pontuais de outros músicos, como aquela que envolveu Michael Brecker e que deu origem a "Infinity", um extraordinário disco editado pela mítica Impulse. Da sua actividade mais recentemente é justo mencionar o quarteto criado pelo pianista (que integra, entre outras figuras lendárias, o saxofonista Joe Lovano) e esse extraordinário ensemble que reuniu, para além da secção rítmica de McCoy Tyner (Ron Carter e Jack DeJohnette), quatro dos maiores guitarristas de jazz da actualidade (Bill Frisell, Marc Ribot, John Scofield e Dereck Trucks), num álbum de 2008 denominado "Guitars".

future because there is no moment and no place from which to catch a glimpse of any spot on the horizon even minimally stable or hopeful that can offer a regular surface on which we can work. The uncertainties associated with recent modern society can no longer be managed via the conventional and institutional patterns which have treated them from a quantifiable and measurable standpoint. The existing de-phasing occurring between knowledge and control is a source of insecurity and an extremely complex, fabricated threat. This insecurity is founded on distrust in relation to the 'planning of the common,' which is quite difficult to achieve at the present time. When there is no future, there is also no hope, resulting in the loss of the energy needed for the stability and permanence of certain structures of cooperation, which are fundamental for the support and the dissemination of the arts. Things have changed quite a lot in the last few years and will continue to change. Today, people construct their own discourses with many fewer self-referring elements. Many things have been destroyed or ravaged, and what is real now is the existence of a symbolic detour in a society whose capacity to be experimental is no longer linked to the ability to face problems by going head-to-head with other people. In the past, people structured their lives in the framework of grand narratives, projecting their hopes for change in the world and their utopias at various levels (religion, sociology, politics, economics). All

de mudança do mundo e as suas utopias a vários níveis (religioso, sociológico, político, económico). Todo o planeamento pressupõe a crença num futuro. Hoje em dia, não estão reunidas condições de permanência, nem de regularidade nas relações capazes de nos proporcionarem um meio saudável e constante para descobrirmos um sólido devir colectivo. Vivemos tão dentro do presente que perdemos uma das dimensões estruturantes do tempo e o passado encontra-se muito menos iluminado.

PELO TEU DISCURSO, PARECES DESVALORIZAR UMA EXPLICAÇÃO COMPREENSIVA DA ARTE PELO PARADIGMA DAS VANGUARDAS E DAS RUPTURAS, COMO SE ESTE ESQUEMA INTERPRETATIVO NÃO FOSSE, OU NÃO PUDESSE SER JÁ APLICÁVEL AO PRESENTE.

Entendo a história do jazz como percepção das suas inúmeras sedimentações através do tempo, desde os modelos praticados correntemente, (estruturas tradicionais de doze e trinta e dois compassos) até às estruturas mais livres, cuja extensão das frases e das sequências é um elemento sinalizador do nível de improvisação mais pura, resultando numa música produzida em tempo real e por isso mais espontânea e instantânea nas suas elaborações – fruto da contingência e tocada no momento em que acontece. Na música, criam-se constantemente novas formas de acção e interacção e a maneira como os músicos interpretam ou reagem ao mundo sonoro à sua disposição é reordenada. São, no fundo, novos métodos de

Released in 1963, the album "John Coltrane & Johnny Hartman" is considered to be a mythical recording in the history of jazz and the only one in which Coltrane was the leader of a group which included a vocalist. His line-up contained only versions of songs from other composers such as Irving Berlin, and songs such as "They Say It's Wonderful" or "Lush Life", making the recording one of the timeless classics of jazz. In addition to Coltrane and Hartman, the group on the album included bassist Jimmy Garrison, drummer Elvin Jones, and finally pianist McCoy Tyner, who in the concert on offer here at Guimarães Jazz, proposes that we revisit and recreate one of the founding works of jazz of which he is the last survivor, in a symbolic return gesture acknowledging the mythical past of this music. Alongside him on stage will be the upper crust of musicians, Chris Potter (tenor saxophone), José James (vocals), Joe Farnsworth (percussion) and Gerald Cannon (bass). McCoy Tyner, alongside Bill Evans, is considered to be the most influential jazz pianists of the last 50 years. His style – virtuoso, sophisticated, and intensely percussive and rhythmic, integrating elements from diverse landscapes and musical languages – is recognized as one of those who most contributed to the evolution of the piano's expressive language in this field of music. Born in 1938 in Philadelphia, Tyner began his career quite early at the age of 17 in an astounding way, as *sideman* for John Coltrane and participating in the recording of the album "My Favorite Things" in 1960 and part of the mythical group, the John Coltrane Quartet, which afforded him international recognition on the jazz scene. Five years later, Tyner left the group to become composer and *frontman* for his own projects, releasing the album "The Real McCoy" in 1967 (with an amazing group which included Joe Henderson on saxophone, Ron Carter on bass and Elvin Jones on piano) and in later years he enjoyed the accolades of "Expansions" (1968) and "Extensions" (1970). It would nevertheless be with the recording of "Sahara" (1972), a piece focusing of the sounds and rhythms of African music, that the artist would see the broadness of his talent praised by the critics and the public. In the 1980s, Tyner returned almost exclusively to trio work, with bass layer Avery Sharpe and drummer Aaron Scott, but still maintaining sporadic collaborations with other musicians, such as the project with Michael Brecker which led to the recording "Infinity", an extraordinary record made on the legendary Impulse label. Of his more recent work, one should mention the quartet created by Tyner (which includes saxophonist Joe Lovano among other legendary figures) and the extraordinary ensemble he has brought together which features, in addition to McCoy Tyner's rhythm section (Ron Carter and Jack DeJohnette), four of the best jazz guitarists around today – Bill Frisell, Marc Ribot, John Scofield and Derek Trucks, performing in the 2008 album entitled "Guitars".

planning presupposes a belief in the future. Nowadays, there is no permanence, no regularity in relationships able to provide us with a healthy and constant means for discovering a solid and collective future. We live so completely in the present that we have lost the structuring dimensions of time, and the past has become less illuminated.

FROM WHAT YOU ARE SAYING, YOU SEEM TO BE PUTTING LESS EMPHASIS ON A COMPREHENSIVE EXPLANATION OF THE ARTS FROM THE VIEWPOINT OF THE AVANT-GARDE AND RUPTURE PARADIGM, AS IF THIS INTERPRETIVE METHOD WERE NOT OR COULD NOT BE APPLICABLE TO THE PRESENT.

I understand the history of jazz to be the perception of its innumerable strata over time, from the models in practice today (the tradition 12-beat or 32-beat structures) to the freer ones whose range of phrasing and sequences is a sign of the purest improvisation and results in music that is produced in real-time and thus more spontaneous and instantaneous in how it is elaborated – the fruit of possibility and performed at the moment it takes place. In music, new forms of action and reaction are constantly being created, and the way musicians interpret or react to the sound world at their disposal is reordered. In fact, these are new methods for using and articulating information, acts which are inserted in a wider mechanism for cultural and artistic transmission. There is always the danger of oversimplification when a general label is placed to distinguish amongst genres or types of jazz, to which we should add the fact that the idea is out there, one connected to the progressive character of the modern era, that culture advances in phases

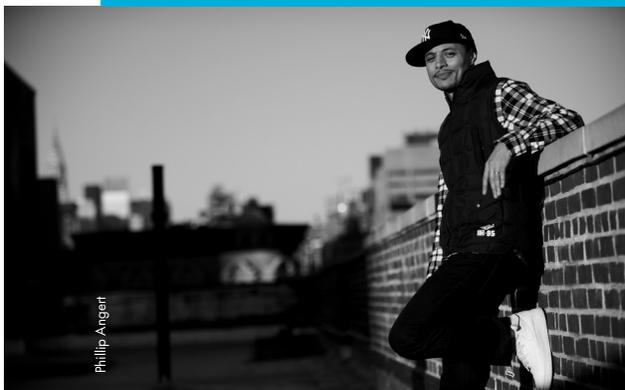


Tamas Tolibier

EDITADO EM 1963, "JOHN COLTRANE & JOHNNY HARTMAN" É, HOJE EM DIA, CONSIDERADO UM ÁLBUM MÍTICO DA HISTÓRIA DO JAZZ E O ÚNICO QUE EM QUE COLTRANE LIDEROU UM GRUPO COM UM VOCALISTA.

in a linear and sequential movement in an evolutionary process facilitated by the assimilation of works from a canon – and this is not true. Currently, there has been a rehabilitation of a thought and language of musical phenomena based on this worn out model of the avant-garde. "The New Thing" which many critics, musicians and programmers are seeking so anxiously that it borders on an obsession is a risky and ambivalent concept of signification and as a Programming Director, this subjective expression is not of interest to me. The Cult of the New is the flimsiest and broadest of all the propaganda, with their many arguments about differences and innovation which characterize the marketing and consumerism of today. People speak of how the act of creating has dried up, bringing 'the new thing' up to the fore. For older people, the work of art is conceived as a microcosm, leading us to believe that outside this there is a macrocosm (the universal criteria of beauty). At the present time, art is a pure manifestation of individuality, that is to say, it only represents a singular style and does not desire to be a mirror of the world. It creates the internal world in which the artist operates, a world where we are allowed to enter, but not where a common universe is being imposed on us to define the concept of beauty, rather a place where each artist has a plurality of private worlds and an almost infinite diversity of individual styles. In my opinion, the question becomes: how do you make contemporary culture out of this?

The festival has to make an effort to reflect the music being performed at present without any type of barriers or borders. At last year's festival, Charles Lloyd New Quartet and the New York Jazz Composers Orchestra presented music developed from different perspectives. The first group chose improvisation as the model whereas the second sought out the intersection of jazz with composition-based contemporary music



Philip Angert

utilizar e articular informação, actos inseridos num alargado mecanismo de transmissão cultural e artística. Há sempre um perigo simplificador, quando se colam etiquetas generalistas para distinguir determinados géneros ou tipos de jazz, ao qual acresce o facto de se passar a ideia, ligada ao carácter progressivo da era moderna, de que a cultura avança por fases num movimento linear e sequencial, num processo evolutivo

facilitado pela assimilação de obras canónicas – ora, isto não é verdade. Actualmente, constata-se a reabilitação de um pensamento e de uma linguagem dos fenómenos musicais

baseados nesse modelo esgotado das vanguardas. “O Novo” que muitos críticos, músicos e programadores procuram com uma ansiedade quase obsessiva é um conceito de significação arriscada e ambivalente e, enquanto programador, essa elaboração subjectiva não me interessa. O culto da novidade é o lado mais ligeiro e acessível de todas as propagandas e das muitas apologias da diferença e da inovação que caracterizam o marketing e o consumo actuais. Hoje fala-se de um esgotamento relativo à criação contemporânea, elevando-se o novo à condição de princípio. Para os antigos, a obra de arte é concebida como um microcosmos, levando a crer que fora dela existe um macrocosmos (critério universal do belo). No tempo presente, a arte é uma pura manifestação da individualidade, isto é, apenas representa um estilo singular, não querendo ser o espelho do mundo. Ela cria um mundo interior no qual o artista se move, um mundo onde nos é permitido entrar, não se nos impondo como universo comum, definidor do conceito de belo e em cada artista há uma pluralidade de mundos particulares, uma diversidade quase infinita de estilos individuais. No meu ponto de vista, a questão é: como fazer cultura na contemporaneidade?

O festival tem de se esforçar por reflectir a música feita hoje, sem qualquer tipo de barreiras ou fronteiras. Na edição do ano passado, o Charles Lloyd New Quartet e a New York Jazz Composers Orchestra apresentaram uma música desenvolvida a partir de diferentes perspectivas. O primeiro grupo apoiou-se na improvisação como modelo actante e o segundo vinculou-se a uma intersecção do jazz com a música contemporânea baseada na composição e sem o traço da individualidade solista, claramente detectada nos outros concertos. Também a Saxophone Summit, tocou uma interpretação absolutamente livre da suite Meditations de John Coltrane; estes três grupos revelam a tentativa de abordar confluências e intersecções, possibilidades abertas de integração e de síntese sob múltiplas influências e inspirações, algo próximo do conceito de “experimentalismo”: um modo inclusivo e integrador de lidar com um presente que, ao contrário do chamado “vanguardismo”, não se baseia no niilismo radical, nem na exclusão militante dos opostos.

O FREE NÃO CABE NESSE ESPECTRO DE “CONFLUÊNCIAS E INTERSECÇÕES” QUE O FESTIVAL PRETENDE ABORDAR?

O festival é um espaço aberto à diversidade e à divulgação da música, não havendo na sua concepção, lugar ao preconceito. Sendo um estilo igual aos demais, o free-jazz possui, para nós, a mesma importância que todas as outras fórmulas jazzísticas.

Nos nossos dias, o conceito de jazz tornou-se demasiado estreito para dar conta de todos os seus fenómenos - como sucede com variadíssimos conceitos complexos, a sua amplitude acaba por mascarar a realidade e, quando o tentamos definir, somos confrontados com inúmeras excepções, casos que apenas abarcam alguns dos seus critérios enunciados e não abrangem todos os atributos estabelecidos para a sua inequívoca classificação. Este problema leva a afirmar que para se produzir juízos de valor sobre o jazz é necessário encontrar um limiar mínimo de identificação, forçosamente arbitrário. Contudo, o free-jazz é, ao contrário do senso comum, mais convencional e pró-tradicional do que aparenta. As diferenças entre os vários tipos de jazz operam-se segundo convenções distintas das do jazz clássico considerado como cânone, libertando-se da cadência do fraseado e do ritmo forte, marcado por compassos definidos do swing, por exemplo. No fundo o jazz, o free-jazz e os outros tipos mais recentes desta música não têm a radicalidade que muitas vezes lhes é atribuída, quando comparados com outras experiências musicais do início do século XX, como as de Charles Ives, Harry Partch ou de John Cage. Estes músicos compunham o som no limite da sua executabilidade e possibilidade de difusão – usavam instrumentos preparados e inventados, partituras com anotações exteriores à própria linguagem musical, atingindo níveis de abstracção e graus de emoção muito fortes, coisas verdadeiramente inovadoras que aumentaram a amplitude da sua expressão artística. Gostaria de, a propósito, citar Nietzsche: “A arte é a mais elevada potência do falso, ela magnifica o “mundo enquanto erro”, santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior”. À primeira vista, ler-se-ia nestas frases a vontade de subversão relativamente à ideia de verdade, inscrita na gramática textual e na sintaxe aforística utilizada. Todavia, a subversão está longe de ser tão profunda como à partida se imagina, tratando-se de uma “verdadeira” concessão clássica a essa mesma ideia de verdade que aparentemente se pretende negar. Resumindo, nem sempre a exuberância da forma permite a interpretação imediata da substância do conteúdo.

COMO CARACTERIZARIAS ENTÃO O LUGAR E A RELEVÂNCIA DO JAZZ NO CONTEXTO DA HISTÓRIA DA ARTE E DA MÚSICA DO SÉCULO XX?

Há algumas mitologias associadas ao jazz e uma delas é a de que o jazz descobriu a improvisação. A improvisação era uma prática comum em compositores como Beethoven, simultaneamente intérpretes e compositores, quando interpretavam peças de outros autores. Por outras palavras, esta técnica de ampliação ou de melhoramento improvisado das composições existe na história da música, de forma autónoma, desde muito antes do aparecimento do jazz, embora o traço distintivo no jazz seja o facto de ter utilizado a improvisação enquanto acto de composição não-escrita, criado em tempo real e num quadro irregular e não-convencionado, tornando esta música muito maleável e submetida a permanentes reinvenções e reinterpretações – algo procedente de elevados índices de liberdade e exploração

without relying on the individuality of the soloist, as was clearly seen in other concerts. There was also the Saxophone Summit, which played an absolutely free interpretation of John Coltrane’s suite, Meditations. These three groups showed the attempt to come to a place of confluence and intersection, with the possibilities open for the integration and synthesis of a multitude of influences and inspiration, something close to the concept of “experimentation” – the inclusive and integrating mode of dealing with the present which, contrary to the so-called “avant-garde,” is not based on radical nihilism or the militant exclusion of the opposition.

DOESN'T FREE STYLE FALL INTO THE SPECTRUM OF “CONFLUENCES AND INTERSECTIONS” THAT THE FESTIVAL WANTS TO APPROACH?

The festival is a space that is open to diversity and the dissemination of music with there being no room for pre-conceived notions in any dealings with its conception. Being a style on the same footing as all the others, free jazz, to our mind, carries the same weight and importance as all other jazz formulas.

The concept of jazz has become too narrow these days to be aware of the phenomena occurring around it – as happens with almost all complex concepts, the scope ends up masking reality and when we try to define it we are confronted with innumerable exceptions, cases which only apply to certain stated criteria and not others, not encompassing all established features needed for a flawless classification. This problem compels us admit that in order to make value judgments on jazz there must be a minimum defining line for identification purposes that is forcibly arbitrary. However, free jazz is, contrary to what common sense would indicate, more conventional and pro-traditional than what it appears. The differences between various types of jazz operate according to specific conventions, different from those of classic jazz considered to be “the canon,” freed from the cadence of phrasing and strong rhythms marked by the clear beats of swing, for example. In the end, jazz, free jazz and other more recent versions of this music do not enjoy the “radical-ness” that is so often attributed to it when compared to other musical experiments from the beginning of the 20th century in the work of Charles Ives, Harry Partch or John Cage. These musicians stretched sound to the limit of its ability to be played or executed, using specially prepared or newly invented instruments and scores with unorthodox musical notations, thus attaining the highest levels of musical abstraction and producing intense emotion, things that are truly innovative and which increase the scope of their artistic expression I would like to quote Nietzsche’s second principle of art: “Art is the highest power to falsehood, it magnifies the ‘world as error,’ it sanctifies the lie, the will to deception is turned into a superior ideal.” At first glance, one could read in these sentences the will to subvert with respect to the idea of truth as written down in textual grammar and aphoristic syntax in use. However, the subversion is far from being as deep as was originally imagined as it becomes a question of a “true” classical concession to the very idea of truth which apparently is negated. In other words, the exuberance over the form does not always imply an immediate interpretation of the worth of the content and its substance.

SO HOW WOULD YOU CHARACTERIZE THE PLACE AND RELEVANCE OF JAZZ IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF ART AND MUSIC IN THE 20TH CENTURY?

There is a certain mythology associated with jazz, and one of the stories is that jazz discovery improvisation. Improvisation has been a common practice amongst composers such as Beethoven, who was both a performer and composer, even playing other composer’s works. In other words, the technique of expanding or improvised improvements of a certain composition has its precedents in Music History, occurring independently and many years prior to the appearance of jazz, although the unique jazz fingerprint is one of having used improvisation as a non-written act of composition created in real-time and within an irregular and non-conventional framework which makes the music more malleable and subject to continual reinventions and reinterpretations – something which comes from one enjoying greater freedom and unfettered exploration which is not reined in by other more erudite musical languages. In jazz, improvisation is expanding, with there being little distinction between what is written by the composer and what is improvised. The factor associated with the cultural roots diverging from those of European music and the intrinsic marginalization involved – meaning that jazz was played primarily by blacks and musicians playing ‘European instruments’ but who were forbidden from playing in concert halls – makes it a relevant aesthetic. The composer Edgard Varèse once said, “Jazz is not America, it is a product of blacks being used by Jews.” Many black musicians with classical training played a significant role in early days of jazz, thus rejecting the simplistic and racist idea that this music was a purely instinctive and non-literate form. What is impressive is the fact that a music such as this, so specific and so linked to a very localized and singular culture and values, has managed to reach such universal stature, even to the extent that it has become a language used by musicians from contexts totally alien from those in which jazz was born.

IN OTHER WORDS, JAZZ IS MORE IMPORTANT AS AN ARTISTIC AND SOCIAL PHENOMENON THAN AS AN AESTHETIC RUPTURE AND A LAUNCHING OF A NEW MUSICAL LANGUAGE?

Jazz is indelibly linked to the great sociological changes of the 20th century: the growth of the metropolis, the consumer society, the evolution of public transport and social media and broadcasting, new technology in the production of shows, technological advances, urban culture, great population movements and the mobility of people, the blending of world culture, the mass appeal and universality of the cinema as art, etc.. If we consider how atonalism appeared at the beginning of the 20th century with the first experiments in the use of dissonance, we can readily see that on the level of innovation within the spectrum of musical language, jazz is a late-comer. The same paradigm can be applied to other topics in the history of the arts: the cinema is a late-comer in relation to painting and the plastic arts in general. Even the first truly abstract painting dates from the beginning of the 20th century. Given their particular characteristics, photography, cinema and jazz appear as moments representing an era of advancement in technology and a change in the social, political and urban landscape, and this aids in the growth of their content and credibility despite their young age. The speed of their development, popularity and reinvention over little more than a century takes on greater relevance when compared to other art movements. Although it emerged under one format, jazz quickly was elevated to the status of universal, and from the beginning has dialogued with other types of music and to a certain extent has written its history in continuity with them. Nevertheless, we may not bestow the almost transcendental innovative and the avant-garde features which are normally given and which contribute to the mythology. Curiously, it is the Afro-American composers who took up the 'European material' and introduced the blues and jazz, which was of their invention. For this reason, aggrandizing the status of jazz and citing its best works and making comparisons with classical music is akin to refusing to afford any just due to jazz for its originality. It is necessary to have an ample notion of the history of the arts in order to avoid the excesses of the overglorification and near veneration of jazz – one must be mindful of the fact that quite a lot has already been discovered and almost everything has been experienced to the point that an assumption of relativity and realism in the way we perceive artistic expressions is required, without our attributing too much importance to the world or making too many definitive judgments about it. I am not very interested in partial or "specialized" vision of things; I like to be confronted with different points of view, the multiplicity of interpretations, and maybe in this way my perception of this music can be better understood – this is one of the most interesting things about modernity, although it has appeared later than those aspects of the avant-garde of the last century, not because of any fault of its own but due to the constraints of the epoch in question.

IN THE 'BEAT' NOVEL "GO," JOHN CLELLON HOLMES REMARKS ABOUT THE JAZZ APPEARING IN THE 1940S AND 50S: IN THIS MODERN JAZZ, THEY HEARD SOMETHING REBELLIOUS AND NAMELESS THAT SPOKE FOR THEM, AND THEIR LIVES FOUND SOMETHING IN IT FOR THE FIRST TIME, LIKE THEIR GOSPEL. IT WAS MORE THAN MUSIC; IT BECAME AN ATTITUDE TOWARD LIFE, A WAY OF WALKING, A LANGUAGE AND A HABIT... THIS IDEA APPEARS TO SYNTHESIZE YOUR PERSPECTIVE ON MUSIC THAT CAPTURES THE SPIRIT AND THE VOICE OF A TIME, THE REFLECTION OF A NEW WORLD (THE GREAT METROPOLIS AND THE EMERGENCE OF THE URBAN LANDSCAPE, THE POLITICAL MILITANCY OF CIVIL RIGHTS, THE DISCOVERY OF INDIVIDUAL LIBERTY, ARTISTIC EXPERIMENTATION BECOMING AN IMPERATIVE AND MELDING WITH THE EVERYDAY). DO YOU OBSERVE IN ANY OF OUR YOUNGER MUSICIANS A TYPE OF DE-PHASING BETWEEN THE MUSIC THEY PLAY AND ITS HISTORIC TIME FRAME, AS IF THEY MIGHT BE TRYING TO RESCUE A LOST TIME AND WORLD – ANY NOSTALGIC REVIVALISM?

There is sympathy toward the musician-type from the 1960s, which is impossible to be repeated or replicated as this era can never be fully brought back. The past was neither as good or as bad as we suppose it was. If we look back with overly nostalgic sentiments, we will never be able to deal well with the present reality and we will innocently come to the conclusion that our world is the best at everything. We can never go back, and the past will always be different from the present. Worse than any drippy nostalgia of the past is the forgetting of the past or making it a hollow place without history. We will never come across one single-voiced and evident world but rather a plurality of private worlds for each

descomprometida, não adoptados por outras linguagens musicais mais eruditas. No jazz a improvisação expande-se, deixando de existir a distinção entre o que é composto e o que é improvisado. Este factor associado às suas raízes culturais diferentes das músicas europeias e a uma marginalidade intrínseca, – era executada preferencialmente por negros e músicos que, tocando instrumentos europeus, não podiam actuar em salas de orquestra – faz do jazz uma estética relevante. O compositor Edgard Varèse dizia "o jazz não é a América, é um produto negro explorado por judeus". Muitos músicos negros com formação clássica desempenharam papéis significativos nos primórdios do jazz, desmentido assim a ideia simplista e racista de que esta música era uma forma puramente instintiva e iletrada. Impressionante é o facto de uma música destas, tão específica e vinculada a culturas e valores singulares e muito localizados, ter conseguido atingir um estatuto universal, ao ponto de ser uma linguagem usada por músicos vindos de contextos tão desfasados dos da sua origem.

PARA CONCLUIR, O JAZZ É MAIS IMPORTANTE ENQUANTO FENÓMENO ARTÍSTICO E SOCIAL DO QUE PROPRIAMENTE ENQUANTO RUPTURA ESTÉTICA E INAUGURAÇÃO DE UMA NOVA LINGUAGEM MUSICAL?!

O jazz está indelevelmente ligado às grandes mudanças sociológicas do século XX: a grande metrópole, a sociedade de consumo, a evolução dos transportes e dos meios de comunicação social, as novas técnicas de produção de espectáculos, os avanços tecnológicos, a cultura urbana, as grandes migrações e a mobilidade dos cidadãos, a "crioulização" global do mundo e das culturas, a massificação e consagração do cinema enquanto arte, etc.. Se pensarmos que o atonalismo surgiu no início desse século, tendo sido precedido pelas primeiras experiências com a utilização de dissonâncias, compreendemos como, ao nível da inovação dentro da linguagem musical, o jazz chega tarde. Há uma retracção no seu tempo histórico. O mesmo paradigma pode aplicar-se a outras matérias da história da arte: o cinema chega tarde em comparação com a pintura e as artes plásticas em geral – o primeiro quadro abstraccionista data do início do século. Dadas as suas características particulares, a fotografia, o cinema e o jazz surgem como abordagens representativas de um tempo e de uma época de avanços tecnológicos e mudança da paisagem social, política e urbana e isto acrescenta-lhes conteúdo e credibilidade, apesar da sua juventude. A velocidade do seu desenvolvimento, implantação e reinvenção, ao longo de pouco mais de um século, adquirem relevância, quando comparados às outras manifestações artísticas. Embora tenha surgido como um formato, o jazz elevou-se a uma dimensão universal – dialoga desde o seu início também com as outras músicas e, em certa medida, inscreve-se numa continuidade em relação a elas. Porém, não podemos atribuir-lhe as características de inovação e vanguarda quase transcendentais que normalmente se lhe atribuem, contribuindo para a sua particular mitologia. Curiosamente, serão os compositores afro-americanos a apropriarem-se do material europeu, introduzindo-o nos blues e no jazz por eles inventados. Por isso, tentar engrandecer o estatuto do músico de jazz, invocando-se a sua melhor obra e fazendo-se comparações com a música clássica, equivale a negar-lhe a sua legítima parte de originalidade. É necessário possuir-se uma noção ampla da história da arte para se evitarem os excessos e a glorificação quase sagrada do jazz – deve atender-se ao facto de já se ter descoberto muita coisa e de já se ter experimentado quase tudo, pelo que se exige uma relativização e um realismo no modo como entendemos os fenómenos artísticos, sem nos atribuirmos demasiada importância e sem fazermos julgamentos definitivos acerca do mundo. Não me interessam visões parcelares ou "especializadas" das coisas; gosto da confrontação de pontos de vista diferentes, da multiplicidade de interpretações e, talvez por aí se entenda a minha percepção desta música - é uma das mais interessantes da modernidade, embora se tenha manifestado tardiamente em relação às vanguardas do último século, não por incapacidade mas pelas suas condicionantes temporais.

NO LIVRO GO, DE JOHN CLELLON HOLMES, DIZ-SE ACERCA DO JAZZ, TER SURGIDO NA SEGUNDA METADE DA DÉCADA DE 40 E NOS ANOS 50: NESTE JAZZ MODERNO, ELAS OUVIAM QUALQUER COISA REBELDE E SEM NOME QUE FALAVA COM ELAS, E AS SUAS VIDAS ENCONTRARAM NELE, PELA PRIMEIRA VEZ, O SEU GOSPEL. ERA MAIS DO QUE UMA MÚSICA; TORNOU-SE UMA ATITUDE PERANTE A VIDA, UMA FORMA DE ANDAR, UMA LINGUAGEM E UM HÁBITO... ESTA IDEIA PARECE SINTETIZAR A TUA PERSPECTIVA DE MÚSICA QUE CAPTA O ESPÍRITO E A VOZ DE UM TEMPO, REFLEXO DE UM MUNDO NOVO (A GRANDE METRÓPOLE E A EMERGÊNCIA DA PAISAGEM URBANA, A MILITÂNCIA POLÍTICA DOS DIREITOS CIVIS, A DESCOBERTA DA LIBERDADE INDIVIDUAL, A EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA TORNADA IMPERATIVO E FUNDINDO-SE NO QUOTIDIANO). OBSERVAS NOS MÚSICOS MAIS NOVOS UM DESFASAMENTO ENTRE A MÚSICA QUE TOCAM E O SEU TEMPO HISTÓRICO, COMO SE TENTASSEM RESGATAR UM TEMPO E UM MUNDO PERDIDOS – UM REVIVALISMO NOSTÁLGICO?

Há uma vivência num músico dos anos 60, impossível de ser repetida ou replicada e esse tempo é irrecuperável. O passado não foi nem tão bom nem tão mau como supomos. Se olharmos para trás com um sentimento nostálgico nunca lidaremos bem com a realidade presente e julgaremos ingenuamente que o nosso mundo é melhor em tudo. Não podemos voltar atrás e o passado será diferente do presente. Pior que todas as visões saudosistas é esquecer o passado, fazer dele um vazio sem história. Nunca iremos encontrar um mundo unívoco e evidente, mas uma pluralidade de mundos particulares em cada artista, expressa num mosaico quase infinito de estilos individuais. A obra passou a ser definida pelo próprio artista como uma extensão de si próprio, um projecto pessoal particularmente elaborado, deixando para um plano secundário as questões da procura e da descoberta da verdade. O elemento distintivo da contemporaneidade não é certamente o facto de as obras revelarem menos talento que as do passado. A ambição da arte mudou. Eventualmente, numerosos artistas aspiram manter, através da sua obra, uma relação com a verdade, mas já não desejam descobrir o mundo, tendo de coexistir com miríades de artistas cujas pretensões serão muito diferentes das suas. Quando tal acontece na arte não se revelam valores universais ou critérios éticos referenciais, mas uma profunda intersubjectividade individual. Isso também se manifesta em coisas tão simples do nosso quotidiano como o urbanismo e a configuração das cidades, a ausência de espaços comuns onde se activem relações comunitárias e de proximidade, o convívio entre pessoas diferentes, a partilha de experiências. É difícil antever o que os músicos contemporâneos podem fazer com esta mudança. Verificamos nos discos de jazz editados este ano que há de tudo: do *swing* ao *free*, até às formas mais abstractas e conceptuais de interacção entre instrumentos tradicionais, improvisações com máquinas e tecnologia. Estamos a assistir simultaneamente a revivalismos e avanços de todo o género, exercícios altamente conceptualizados e não vividos em directo: são gestos laboratoriais, executados com base no conhecimento distanciado, numa espécie de auto-desdobramento da ideia de jazz através do tempo. Hoje, a música dispõe de meios de difusão como nunca dispôs e isso funciona entre opostos: se, por um lado, acedemos mais facilmente às coisas, por outro, corremos o risco de banalizar esse acto pela facilidade de acesso e pelo excesso de oferta proporcionada pela comercialização da música em massa. É fácil aceder a um concerto no La Scala, pela Internet ou em disco, mas esse formato não nos dá uma experiência equivalente à de estarmos realmente lá, face a face com esse momento, porque nos falha o contacto sensorial, um frente-a-frente vincutivo das várias trajectórias que as pessoas seguem, no decurso das suas vidas.

PARECES DESCRENTE DA HIPÓTESE DE O JAZZ ALGUM DIA VIR A ATINGIR O GRAU DE RELEVÂNCIA ARTÍSTICA QUE ATINGIU DESDE O SEU INÍCIO ATÉ AOS ANOS 70... NO ENTANTO, A HISTÓRIA, E EM PARTICULAR A HISTÓRIA DA ARTE, NUNCA É MONOLÍTICA, A SUA NARRATIVA NUNCA É UNÍVOCA.

O que disse antes não implica avaliações de qualidade entre o presente e o passado: o jazz insere-se numa corrente de conhecimentos acumulados que atravessa a história e a música e é uma manifestação recente de um processo de sedimentação cultural com milhares de anos. Comparar o estilo de um músico jovem com, por exemplo, o de John Coltrane equivale a um exercício negativo; é destrutivo, desqualifica o músico e desvaloriza o seu esforço, negando-lhe a hipótese da sua existência. Ninguém conhece exactamente os limites de uma arte, seja ela qual for, tocar saxofone ou pintar. Devemos estar disponíveis para saber ouvir e receber um músico melhor ou não que John Coltrane. No caso de tal músico aparecer conhecer-se-ão outros limites, até então considerados inultrapassáveis.

artist, expressed in an almost infinite mosaic of individual styles. The work is now defined by the artist as an extension of him/herself, a privately developed person project in which the questions of searching and the discovery of truth are relegated to the background. The distinctive element of our contemporary times is certainly not the fact that artistic works reveal less talent nowadays than in the past. The ambition underlying art has changed. In the end, numerous artists, through their work, aspire to maintain a relationship with the truth, but they no longer wish to discover the world, having to coexist with myriad artists whose pretensions are quite different from their own. When this occurs in the arts, universal values or ethical criteria of reference are not revealed but rather a deep, individual inter-subjectivity. This phenomenon is also manifest in things as simple as our daily lives, such as our urban fabric and the way cities are laid out with their absence of common spaces where community-centered and close-knit activities can occur and where different people can socialize and share experiences. It is difficult to predict what contemporary musicians might do with this change. We have seen how the jazz recordings released this year are a little bit of everything: from swing to free jazz, even to the most abstract and conceptual forms of interaction amongst traditional instruments, and improvisations with machines and technology. We are witnessing the simultaneous revival and advancement of all genres, and highly conceptualized exercises which are not experienced live – these are gestures in a laboratory carried out with a basis in some distant knowledge and a type of self-overlapping of the idea of jazz over time. Now more than ever, music today has a greater means of getting

Chicago native Henry Threadgill (b. 1944) is a multi-instrumentalist and a seminal figure in the freer and most experimental veins of jazz, acclaimed by the specialist media (namely in the case of *Downbeat* magazine, which considered him the Best Composer of the Year in 1990) and linked to the traditions of Black American music, of which he is one of its most distinctive examples. His compositions, stylistically diverse with influences which range

from bebop and free jazz to contemporary chamber music and the more abstract sonorities, possess a singular identity which is often credited to him for his use of instruments (such as the cello and the tuba), textures and sound choices that are rare in jazz. Despite his work as a composer, Threadgill is equally recognized as a first-rate saxophone player. Involved from early on in the AACM – Association for the Advancement of Creative Musicians, and collaborating with some of its members (such as Joseph Jarman and Roscoe Mitchell), Threadgill in the 1970s became one of the founding members of one of the most innovative and critically acclaimed improvisational groups of its time, the Air Trio, with bass player Fred Hopkins and drummer Steve McCall. In the beginning of the 1980s after moving to New York, Henry Threadgill began a new project called the Sextett, recording one of the most accessible

and well-known pieces of his career, the album "You Know the Number" in 1986 which brought together rather unorthodox instrumentation and sounds which focused on new directions in music, something which took place when he was in contact with writers and artists on the New York scene. His next work as leader, the *Very, Very Circus*, represented Henry Threadgill's development of more complex compositional structures which curiously led him to sign a contract with Columbia Records. In this edition of *Guimarães Jazz*, we are offering a performance of one of his more recent groups, "Zooid," an ensemble that is representative of the attempt to reconstruct a sound identity that is anchored in jazz but can expand to other territories, bringing together on stage with Threadgill (on alto saxophone, flute, arrangements and composition), his fellow musicians Jose Davila (trombone and tuba), Liberty Ellman (guitar), Stomu Takeishi (bass) and Elliot Kavee (drums).

out to the public, yet this is a double-edged sword – for as much as we have easy access to things, on the other hand we run the risk of feeling the tediousness of such easy access or the annoyance of excessive contact of music commercially-produced for the masses. It is easy to gain access to a concert given at La Scala, whether via the Internet or from a recording, but this format does not give us the equivalent experience of actually being there, face to face with the moment, because we lack the sense-based contact and the eye-to-eye connection, the bond of the trajectories which various people follow as they attend to their lives and their daily comings and goings.

SEXTA-FEIRA 18
—
**HENRY
THREADGILL**
&
Zooid
—

HENRY THREADGILL SAXOPHONE ALTO / FLAUTAS / ARRANJOS / COMPOSIÇÃO

VIOLONCELO **CHRISTOPHER HOFFMAN**

JOSE DAVILA TROMBONE / TUBA

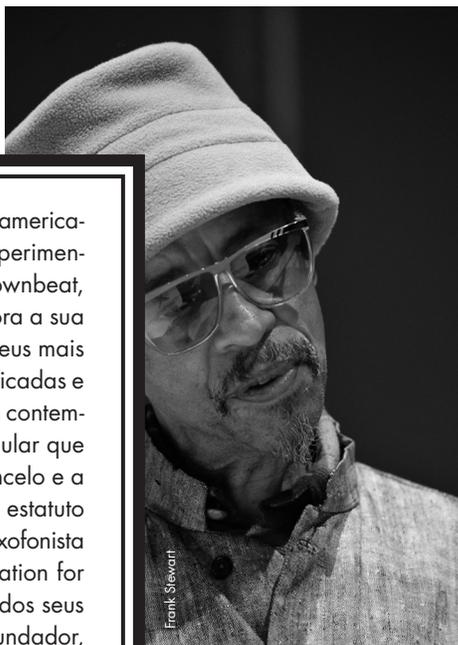
GUIARRA **LIBERTY ELLMAN**

STOMU TAKEISHI CONTRABAIXO

BATERIA **ELLIOT KAVEE**

Henry Threadgill (n. 1944), é um compositor e multi-instrumentista norte-americano originário de Chicago e uma figura seminal do jazz mais livre e experimental, amplamente reconhecido pela crítica especializada (caso da Downbeat, que o considerou o Melhor Compositor no ano de 1990), pese embora a sua filiação na tradição da música negra americana, da qual é um dos seus mais distintos representantes. As suas composições, estilisticamente diversificadas e com influências que vão do bebop e do free até à música de câmara contemporânea e às sonoridades mais abstractas, têm uma identidade singular que lhe é, muitas vezes, conferida pelo uso de instrumentos (com o violoncelo e a tuba), texturas e sonoridades menos usuais no jazz. Apesar do seu estatuto enquanto compositor, Threadgill é igualmente reconhecido como um saxofonista de grande nível. Envolvido desde muito cedo com a AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) e colaborando com alguns dos seus membros (como Joseph Jarman e Roscoe Mitchell), este músico foi o fundador, nos anos 70, de um dos grupos mais inovadores e criticamente aclamados de improvisação dessa altura, o trio Air, com o contrabaixista Fred Hopkins e o baterista Steve McCall. No início dos anos 80, e já depois da mudança para Nova Iorque, Henry Threadgill inicia um novo e fundador projecto, o Sextett, com o qual gravou um dos mais acessíveis e conhecidos trabalhos da sua carreira, o álbum "You know the number" (1986), e que reunia uma instrumentação pouco ortodoxa e uma sonoridade que apontava outras direcções para a sua música, algo que acontece numa altura em que ele está em contacto com os escritores e artistas da cena nova-iorquina. O seu projecto seguinte enquanto líder, a Very, Very, Circus, representa o desenvolvimento por parte de Henry Threadgill de estruturas de composição mais complexas mas que, curiosamente, lhe permitiram assinar um contrato de edição com a Columbia Records. Nesta edição do Guimarães Jazz propomos a apresentação de uma das suas mais recentes formações, o projecto Zooid, um ensemble que é representativo dessa tentativa de reconstruir uma identidade sonora ancorada no jazz mas que se expande para outros territórios, juntando em palco, para além de Threadgill (saxofone alto, flauta, arranjos e composição), os músicos Jose Davila (trombone e tuba), Liberty Ellman (guitarra), Stomu Takeishi (contrabaixo) e Elliot Kavee (bateria).

YOU SEEM TO BE SKEPTICAL AS TO THE CHANCE WHICH JAZZ HAS TO ATTAIN THE LEVEL OF ARTISTIC RELEVANCE WHICH IT ENJOYED FROM ITS BEGINNINGS TO THE 1970S. HOWEVER, HISTORY, AND IN PARTICULAR THE HISTORY OF THE ARTS, IS NEVER A MONOLITH. ITS NARRATIVE CAN NEVER BE LIMITED TO JUST ONE INTERPRETATION.



Frank Stewart

What I have said before does not imply any assessment on the quality of the present or the past; jazz is part of a current of accumulated knowledge which is traversing history and music, and it is a recent manifestation of a process of cultural stratification over thousands of years. To compare the style of a young musician with that of, say, John Coltrane is a fruitless exercise. It is destructive, strikes at the musician and belittles any chance of his rightful existence. No one knows for certain the limits of an art, whichever one it might be, whether it is playing a saxophone or painting. We should be open to being able to listen to a musician who may or may not be better than John Coltrane. In the case of any such musician who appears, other limits for him will be found, ones considered

up to that point as being unsurpassable. History is not a monolithic construction because there is a lot of data available, and this information is frequently contradictory in itself. There is also a great deal of information that is lost (think about the famed Library of Alexandria – is it possible to imagine the contribution to Western culture had not those valuable works been destroyed?) Today, there is too much information out there and a large part of it will disappear completely in the future. The weighty question of the present is to know whether we file it or not. The excess of data at the present time is posing the same problem today as the scarcity of available information some years ago. We must learn how to select and to try, from that point, to construct our narrative, as fragmented and incomplete as it may be.

A história não é uma construção monolítica porque há muitos dados disponíveis, muitas vezes contraditórios entre si. Também há muita informação perdida (refira-se o exemplo da biblioteca de Alexandria – será possível imaginar o contributo para a cultura ocidental se as obras não tivessem sido destruídas?) Hoje, há demasiada informação por aí e grande parte dela vai desaparecer completamente, no futuro. A grande questão do presente é saber se se arquiva ou não. Actualmente, o excesso de dados coloca-nos o mesmo problema que a escassez de

informação disponível nos colocava há uns anos. Temos de saber seleccionar e tentar, a partir daí, construir a nossa narrativa, por mais fragmentada e incompleta.

3

COLABORACIONISMO OU SUBVERSÃO PROBLEMÁTICA DOS TÚNEIS

HOW DO YOU INTERPRET THE CONSEQUENCES OF THE RECENT CHANGES IN THE FIELD OF MUSIC – THE RECORDING INDUSTRY, THE MARKET FOR ARTISTS AND CONCERTS, THE CRITICS...?

People have a natural tendency toward regularity and making patterns out of their behaviors, so for that reason they are constantly adjusting the ties they have and the interaction they enjoy with their own fields of interest. The traditional recording industry is in crisis, but let's wait for what is coming next. We cannot really continue along the lines of LPs or CDs forever. Technological development and the dematerialization and miniaturizing of formats are causing changes in the paradigm, yet commercial logic and the control of the means that underlie the producing of music are the same, and the concert circuit has enjoyed an exponential increase. The market is growing larger and larger and this is mobilizing all sorts of interests in the arts in general and in the music world in particular. As in any profession, the work surrounding the arts involves a series of agents who see collaboration is what helps bring about a work of art. The musician's great problem and his source of anguish is the danger of becoming the image of something that no longer exists – there are so many intermediaries and so many unusual elements in the strictly artistic milieu that when reaching a certain point the artist stops having a real existence within the system and his music becomes a secondary by-product. The risk resides in the artist turning into some global commercial agent; the processes of commercialization are the same and are valid for the jazz world as it is for classical music and pop.

BUT ISN'T THIS INEVITABLE SCENARIO OF EXISTENCE FOR ART IN AN ERA OF "GLOBALIZATION"? IS THIS NOT THE PRICE TO PAY FOR THE FACT THAT ART HAS BECOME AUTOMATED, NOT ONLY AS A LANGUAGE AND VOCABULARY THAT IS NOT SUBORDINATE TO ANY OTHER RULES OF THE CONCEPTUALIZATION OF THE REAL (COMING FROM ECONOMICS, RELIGION, POLITICS, ETC.) BUT ALSO AS A SYSTEM WITH ITS RULES, HIERARCHIES AND OPERATIONAL MODELS?

COMO INTERPRETAS AS CONSEQUÊNCIAS DAS RECENTES ALTERAÇÕES NO CAMPO MUSICAL (DA INDÚSTRIA DISCOGRÁFICA, DO MERCADO DE ARTISTAS E CONCERTOS, DOS SISTEMAS DE MEDIAÇÃO CRÍTICA,...)?

As pessoas têm uma tendência natural para a regularidade e para a padronização dos seus comportamentos, por isso fazem constantes adaptações às vinculações e circulação de interesses. A indústria discográfica tradicional está em crise, mas vamos esperar pelo que vem a seguir. Não podemos continuar na lógica do vinil ou do cd para sempre. O desenvolvimento tecnológico e a desmaterialização e miniaturização dos formatos provocam alterações de paradigma, mas as lógicas comerciais e controlo dos meios de produção musical permanecem: o circuito dos concertos teve um aumento exponencial. Cada vez há mais mercado e isto faz mover os interesses vigentes na área das artes em geral e da música em particular. Todo o trabalho artístico, tal como a actividade humana, envolve um conjunto de agentes, dispostos numa conjugação cooperante que ajudam à concretização da obra de arte. O grande problema do músico e a sua grande angústia é o perigo de, a dada altura, se tornar uma emanção de alguma coisa que já não existe: há tantos intermediários e tantos elementos estranhos ao círculo estritamente artístico que, a partir de um certo ponto, o artista deixa de ter existência real no sistema e a sua música torna-se um produto secundário. O risco será o músico transformar-se num agente comercial planetário; o processo de comercialização é o mesmo e válido para o jazz, para a erudita e para a pop.

MAS NÃO SERÁ ESSE O CENÁRIO INEVITÁVEL DE EXISTÊNCIA DA ARTE NUMA ERA DE "GLOBALIZAÇÃO"? NÃO SERÁ ESSE O CUSTO A PAGAR PELO FACTO DE A ARTE SE TER AUTONOMIZADO, NÃO SÓ ENQUANTO LINGUAGEM E VOCABULÁRIO NÃO SUBORDINADO A NENHUM OUTRO REGIME DE CONCEPTUALIZAÇÃO DO REAL (ECONÓMICO, RELIGIOSO, POLÍTICO, ETC.), MAS TAMBÉM ENQUANTO SISTEMA, COM AS SUAS REGRAS, HIERARQUIAS E MODELOS DE FUNCIONAMENTO?

Há um documentário recente intitulado *A Dança – Le Ballet de L’Opera de Paris*, Frederick Wiseman, 2009 que nos mostra a verdadeira amplitude e as emanções desse sistema, as suas vinculações, os seus compromissos, a negociação implícita na sobrevivência assente no fazer artístico e, no meio disto, coisas profundamente humanas. Nele vê-se, por exemplo, os mecenas da Opera (Garnier) de Paris a transformarem num espectáculo o trabalho sério e dedicado, grandioso até, dos bailarinos, dos coreógrafos e de todos os técnicos envolvidos na produção, pois assistem aos ensaios e a todo o trabalho logístico, como se estivessem a contemplar uma paisagem paradisíaca da natureza, na era da sua reprodução turística. As pessoas têm um fascínio quase mórbido pelo privado, pelo reservado, pelo lado secreto dos bastidores da arte. A Opera de Paris, assim como as suas relações com o público tornam explícito o carácter simultaneamente grandioso e perverso do trabalho artístico, bem como do sistema, com o qual os artistas têm de conviver. Não tenho solução para este problema, nem propostas alternativas a este funcionamento, mas também não é esse o meu papel. Grande parte dos artistas entrega-se a máquinas poderosas de produção e quando se deixam aprisionar, o que deles resta é uma mera assinatura. No final, eles são mais uma parcela insignificante daquela imensa estrutura. Entre as respostas às solicitações do mercado, o grande dilema é, como sempre foi, conciliar o trabalho com estas outras dimensões do mundo artístico.

NÃO EXISTIRÁ NESTA TUA PERSPECTIVA UM EXCESSO DE IDEALISMO, UMA IDEIA PROFUNDAMENTE OPTIMISTA E ETICAMENTE EXIGENTE DE QUE É POSSÍVEL AO ARTISTA MANTER-SE À MARGEM DO SISTEMA, RECUSAR TODAS AS SUAS LÓGICAS, SUBORDINAÇÕES E DEPENDÊNCIAS – NO FUNDO, SER INCORRÚPTÍVEL E IRREDUTÍVEL NA SUA DEDICAÇÃO AO VALOR ARTÍSTICO?

Não. Tenho uma noção muito crítica e apurada desta dificuldade. Um artista como Francis Bacon não pôde fugir ao circuito comercial dos museus e das galerias, mas não foi completamente engolido por ele, tendo conseguido manter uma margem de liberdade expressa na sua obra; além disso, viveu toda a vida no seu exíguo apartamento, trabalhou sempre no mesmo atelier e esbanjava dinheiro no jogo. Havia nele um sentimento de desdém pelo valor do dinheiro, uma recusa marginal das normas do mercado. Os artistas têm de encontrar estratégias de relacionamento com o contexto, fórmulas de defesa que os resguardem dos interesses e da contaminação dos valores alheios ao artístico, sob pena de se tornarem extemporâneos e “quixotescos”. Contudo, é preciso saber correr e gerir os riscos de incompreensão e saber resistir. Os artistas encontram diferentes maneiras de resolução deste problema, dependendo dos seus espíritos; a dissemelhança na sua postura pode ser enorme e é independente da sua genialidade. Há várias formas de lidar com o reconhecimento, com a ambição de poder, com a fama, com o sistema e com o trabalho artístico e essa diferença nem sempre interfere com a relevância, nem com importância da obra. Esta situação verifica-se em todas as manifestações do capitalismo, mas a arte joga com valores intangíveis. O artista deve vincular-se ao legado dos que o precederam e lhe abrem caminhos de criação; no entanto, não são os únicos a colaborarem na vertente comercial do meio artístico: as próprias instituições se entregam a esta prática: as universidades, os museus, os críticos...

ACHAS QUE A PROGRAMAÇÃO DO FESTIVAL, AO LONGO DOS ÚLTIMOS VINTE ANOS, REFLECTE UMA EVOLUÇÃO NA TUA RELAÇÃO PESSOAL COM A MÚSICA?

Não, a minha relação com a música é pessoal e intransmissível. A minha história perde, em termos públicos, todo o seu interesse, a partir do momento em que temos o privilégio de encontrar a subjectividade e a intimidade de pessoas capazes de sondar mais longe, mais profundamente o espaço da experiência, da sensibilidade e da consciência dos seus contemporâneos. Aprendi, com o Guimarães Jazz, a perceber a música através dos outros e nesta relação determina-se a dimensão fundamental de um festival como este. A história deste acontecimento reflecte a evolução da minha percepção relativamente à música porque eu a penso sobretudo em função dos outros e não apenas de mim próprio, do meu gosto pessoal. Sinto grandes dificuldades em agir de acordo com uma visão dirigente ou dirigista. As melhores aprendizagens são as que exploram as suas próprias limitações e relevam do tempo dedicado a descobrir novas coisas. Também aprendi que as pessoas entendem e são sensíveis a um trabalho artístico expresso numa música forte e de qualidade.

There was a recent documentary entitled “La Danse – Le Ballet de L’Opéra de Paris” by Frederick Wiseman (2009) which shows us the true scope and image of this system, its relationships, its commitments, the implicit negotiations for survival which bring artistic creation into play, and in the middle of all this, profoundly human aspects. In the film we see, for example, the sponsors of the Paris Opera (Salle Garnier) transforming the show into a performance highlighting the serious and dedicated, even grandiose, work of the dancers, choreographers, and all the technicians involved in the production, and later attending the rehearsals and following up on all the logistical work, all this as if they were tourists contemplating the beauty of nature in a landscape of some distant paradise. People have an almost morbid fascination with the private, the restricted and the secret side of ‘the backstage’ of the arts. At the Paris Opera and its relationship with the public shed light on the simultaneously grandiose and perverse characteristics of ‘artistic work’ as well as the system in which all the artists have to live. I have no solution for this problem, nor do I have alternatives to offer for how it operates, but this is not really my job. The majority of artists give themselves over to the powerful machinery of production and when they let themselves be taken prisoner the only thing that remains of them is just a simple signature. In the end they are just another insignificant piece in an immense structure. And in and amongst the answers to the requirements of the markets, the great dilemma is, as it has always been, to reconcile the work with these other dimensions of the artistic world.

IN THIS PERSPECTIVE OF YOURS, MIGHT THERE BE AN EXCESS OF IDEALISM, THE PROFOUNDLY OPTIMISTIC AND ETHICALLY DEMANDING IDEA THAT IT IS POSSIBLE FOR THE ARTIST TO KEEP TO THE MARGINS OF THE SYSTEM, TO TURN HIS BACK ON ITS LOGIC, SUBORDINATION AND DEPENDENCIES – IN THE END, ASKING HIM TO BE INCORRÚPTIBLE AND UNYIELDING IN HIS DEDICATION TO THE VALUES OF ART?

No. I have a very critical and finely honed notion of these difficulties. An artist such as Francis Bacon was not able to escape from the commercial circuit of museums and galleries, but he was not totally swallowed up by it, having managed to maintain a margin of freedom we see expressed in his work. Moreover, he lived all his life in his tiny apartment, always worked in the same studio and threw his money away gambling. In him there was a feeling of disdain for the value of money and a marginal refusal of certain market norms. Artists have to find strategies for relating with the surrounding context and defense formulas that will protect their interests from the contamination of foreign values on the artistic world – and if not, they run the risk of falling out of favor or being passed over and tagged as “quixotic”. What is needed is to know how to run and manage the risks of being misunderstood and then how to protect yourself from them. Artists find different ways to resolve this problem depending on their spirits; being dissimilar in your position can be an enormous factor, and it is independent from being clever. There are various ways to deal with recognition, the ambition of power, fame, with the system and the artistic work, and this difference does not always interfere with the relevance or the importance of the work. This situation can be seen in all manifestations of capitalism, but the arts play with intangible values. The artist should create a tighter bond with the legacy of those who have come before and opened up the path to the creative act; however, they are not the only ones collaborating with the commercial area of the artistic milieu – institutions themselves are prone to this practice: universities, museums, critics, ...

DO YOU THINK THAT THE FESTIVAL PROGRAMMING OVER THE LAST TWENTY YEARS REFLECTS ANY EVOLUTION IN YOUR PERSONAL RELATIONSHIP WITH THE MUSIC?

No. My relationship with the music is personal and cannot be passed on to someone else. My own history, when put out in public terms, loses interest from the moment when we have the privilege to encounter the subjectivity and intimacy in people who are able to probe farther and more deeply into the space of experience, sensitivity and the consciousness of the fellow contemporaries. With Guimarães Jazz I have learned to understand music through others and in this relationship the fundamental dimensions of a festival like this one is established. The history of this event reflects an evolution of my understanding relative to the music because I think about it with regard to how other people deal with it and not just myself, not just my own personal tastes. I have difficulties in acting in accordance with the ‘vision of a director.’ The best lessons are those that explore your own limitations and are revealed over the time dedicated to discovering new things. I have also learned that people understand and are sensitive to artistic work expressed in music with strength and quality.

ENTÃO O QUE É QUE DEFINE UMA BOA MÚSICA OU UM BOM CONCERTO? SERÃO OS CRITÉRIOS DE "SERIEDADE" E "HONESTIDADE" PERTINENTES PARA A AVALIAÇÃO DE UM OBJECTO ARTÍSTICO?

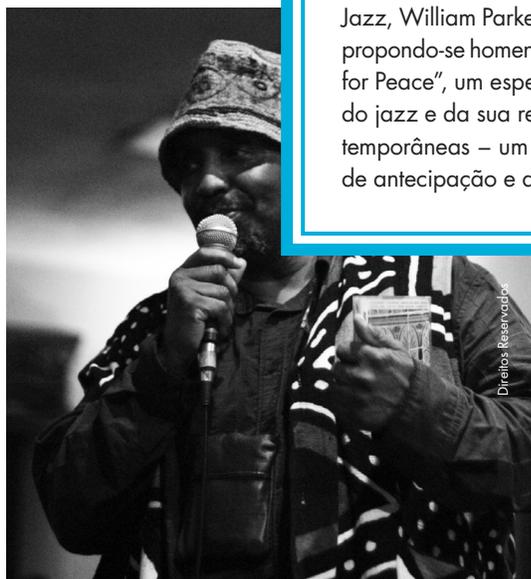
Não é fácil responder a essa pergunta. Cada acontecimento musical inscreve no ar a exploração interior de um artista e faz dessa experiência um monumento, um testemunho desse momento essencial. A obra é um túnel, através do qual os indivíduos comunicam e partilham um saber, um conhecimento que desperta. Toda a nossa história é criação e o acto de ajuizar é, por vezes, tão dispensável quanto abusivo, relativamente ao profundo significado humano, nela contido...

E OS CONCERTOS? ENQUANTO PROGRAMADOR, TENS DE FAZER SEMPRE ESSA AVALIAÇÃO.

Num concerto há condicionantes importantes que não conseguimos controlar. Um músico pode tocar muito bem, mas tem de saber gerir a sua presença em palco, perceber e sentir a pulsação da plateia e não se deixar enredar em situações que nada têm a ver com a sua arte. Poderá ser virtuoso e grande instrumentista, mas tem de possuir a competência necessária para estabelecer entre si e o público, uma conexão equilibrada e saber evitar a armadilha dos aplausos fáceis e da vontade participativa da audiência na recepção da sua música. É precisamente devido ao facto de o músico e os espectadores terem vivências e experiências comuns que a música tocada suscita emoções fortes e excessos de adesão, competindo ao primeiro não deixar

que a assistência interfira de forma deliberada na sua arte. Os artistas conseguem ser muito precisos na previsão das reacções das audiências porque o processo artístico obedece a convenções. No acto de tocar há um trabalho físico e mental e, neste sentido, o músico é sempre responsável pela sua relação com o público. Quando a ligação entre o intérprete e assistência ultrapassa o plano musical, o concerto transforma-se em puro espectáculo, numa manifestação egocêntrica e resvala perigosamente para o entretenimento e o exibicionismo, deixando de ser um acto de cultura para passar a ser um momento de apoteose e de

empolgamento sem sentido, artificial e gratuito. Se puder, o público canibaliza os músicos, tenta participar no concerto como parte activa e actuante, afastando-se da possibilidade de experienciar e sentir, de modo contido e reflectido, o talento e a imaginação de um grande artista. Saliento a popularidade dos artistas planetários, gente mundialmente famosa que arrasta atrás de si multidões. Sendo uma característica da cultura contemporânea, este fenómeno decorre do apetite das audiências pela *trip* colectiva, pela viagem de consciência comunitária - as multidões tendem a manifestar um desejo tanto mais intenso, quanto mais se alarga a comunidade susceptível de viajar em conjunto, à escala do planeta, não



William Parker (n. 1952, Nova Iorque) é amplamente reconhecido como um dos mais importantes músicos do jazz contemporâneo, destacando-se quer como compositor quer como improvisador, sendo hoje apontado como o contrabaixista maior das correntes mais vanguardistas e *free* da cena jazzística. O seu percurso, no entanto, é o de um artista extraordinariamente prolífico e multifacetado, não se encontrando vinculado a nenhum estilo ou movimento estético, tendo, ao longo da sua carreira e em paralelo ao seu trabalho ao lado de músicos com proveniências diversas ou em formações clássicas do jazz, composto para óperas, dança, teatro, cinema e performances a solo.

Não dispo de formação clássica em música, William Parker estudou informalmente contrabaixo durante um breve período com Richard Davis, Jimmy Garrison e Paul West, após o qual entra definitivamente, por volta de 1972 e apenas com 20 anos, na cena musical nova-iorquina, tocando com músicos associados à escola mais *avant-garde*, como Ed Blackwell, Bill Dixon, Sunny Murray, Don Cherry e Rashid Ali (que iriam ser decisivos para a elaboração da sua linguagem pessoal), mas também com figuras ligadas ao jazz mais tradicional, como Walter Bishop Sr. e Maxine Sullivan. É também nos anos 70 que Parker começa a fundir a música com outras expressões artísticas, tendo em 1974 fundado, com a coreógrafa Patricia Nicholson, o Centering Music/Dance Ensemble, e composto durante este tempo inúmeras peças para ballet (nomeadamente a sua composição "Peace Suite", para um grande ensemble de músicos, vozes, dança e poesia), criando um repertório diversificado para diferentes formações, desde big band e orquestra até espectáculos solo. Entre 1980 e 1991, tocou na formação Cecil Taylor Unit, participando em inúmeras digressões pela Europa, altura durante a qual desenvolve uma grande relação de proximidade com a cena da música improvisada europeia, ao lado de nomes como Peter Brotzmann, Han Bennink, Tony Oxley e Derek Bailey. Após este período de relativa inactividade enquanto líder e compositor, William Parker inicia no início dos anos 90, com a Little Huey Creative Orchestra e com os seus quarteto (integrando, entre outros, o baterista Hamid Drake, com quem mantém uma relação de longo curso), uma fase de maior dedicação a projectos pessoais e à exploração de conceitos diversificados de instrumentação que lhe irão providenciar definitivamente o reconhecimento enquanto compositor que se mantém até hoje, ao mesmo tempo que mantém colaborações artísticas pontuais com alguns dos maiores nomes do jazz contemporâneo (entre eles Anthony Braxton e Evan Parker).

No concerto que temos a honra de apresentar nesta edição do Guimarães Jazz, William Parker apresenta uma formação alargada em formato orquestra, propondo-se homenagear o lendário Duke Ellington com a composição "Urgency for Peace", um espectáculo musical que se ancora numa revisitação da história do jazz e da sua reactualização e releitura à luz das linguagens musicais contemporâneas - um momento de celebração da memória e, simultaneamente, de antecipação e descoberta do futuro.



SÁBADO 19

WILLIAM PARKER

ESSENCE OF ELLINGTON

APRESENTA "THE URGENCY FOR PEACE"
DEDICADO A DUKE ELLINGTON E BILLY STRAYHORN

CONTRABAIXO **WILLIAM PARKER** COMPOSIÇÃO / ARRANJOS

ROB BROWN SAXOFONE ALTO **DARIUS JONES**

CLARINETE / SAXOFONE TENOR **SABIR MATEEN**

DARRYL FOSTER SAXOFONES TENOR E SOPRANO

TROMBONE **STEVE SWELL**

ROY CAMPBELL TROMPETE

DAVE SEWELSON SAXOFONE BARITONO

PIANO **DAVE BURRELL**

BATERIA **JOHN BETSCH**



havendo nesta relação grandes preocupações estéticas. O meu papel é somente tentar perceber as dificuldades e idiosincrasias de um músico num concerto do festival e as dinâmicas que sobre ele podem ser desencadeadas por pequenos acontecimentos aparentemente sem importância. O sucesso não me deslumbra porque tudo é efêmero e também não me é permitido o arrependimento de ter programado um concerto, por muito mau que tenha sido: sou responsável por isso e assumo a totalidade desse

fracasso. Às vezes é mais difícil gerir um concerto bem-sucedido que um mau concerto. O ideal será as coisas acontecerem sem submissão mútua entre o músico e o público.

NUM MÚSICO DE JAZZ É MAIS IMPORTANTE A SUA CAPACIDADE TÉCNICA OU A FORMA COMO ELE TRANSFORMA ESSA CAPACIDADE NUM VEÍCULO DE EXPRESSÃO E SUBJECTIVIDADE? ESTAS DUAS DIMENSÕES PODEM SER HIERARQUIZADAS DESTA MANEIRA?

Whether considering his career as a composer or master of improvisation, William Parker (b. 1952) is clearly recognized as one of the most prominent contemporary jazz musicians and widely acclaimed as a great bass player on the avant-garde and free jazz scene. His career has been one of an extraordinarily prolific and multi-faceted artist, one who has not been tied to any single style or aesthetic movement, with his long career of collaboration in various groups of classical jazz including works composed for opera, dance, theater, cinema and solo performances. Although not formally educated in music, William Parker informally studied bass for a short period with Richard Davis, Jimmy Garrison and Paul West, after which time he definitively entered the New York music scene in 1972 at the age of 20, playing with musicians associated with the avant-garde scene, such as Ed Blackwell, Bill Dixon, Sunny Murray, Don Cherry and Rashid Ali (who would later become decisive in the elaboration of his personal style), but also with those figures related to more traditional jazz, such as Walter Bishop, Sr. and Maxine Sullivan. Also in the 1970s, Parker started to blend his music with that of other artistic expressions, and in 1974, together with choreographer Patricia Nicholson, founded the Centering Music/Dance Ensemble. During this time, he composed countless pieces for ballet (namely his composition "Peace Suite" for a large group of musicians, voice, dance and poetry), creating a diverse repertoire of different groups, from big bands and orchestras to solo performances. From 1980 to 1991, he played in the Cecil Taylor Unit, participating in a variety of tours throughout Europe, in which he developed a close-knit relationship with people and happenings on the European improvisation scene, working alongside renowned names such as Peter Brotzmann, Han Bennink, Tony Oxley and Derek Bailey. After this period of relative inactivity as leader and composer, William Parker began the 1990s with the Little Huey Creative Orchestra and with its quartets, featuring co-member drummer Hamid Drake, with whom Parker would maintain a long-term friendship. This was a phase of greater dedication to personal projects and the exploration of a wide variety of instrumentation, which would result in definitive success and wide acclaim as a composer (which he enjoys to this day) while maintaining occasional performances with some of the great names in jazz, such as Anthony Braxton and Evan Parker.

In the concert which we are proud to present this season at Guimarães Jazz, William Parker is presenting a larger group in the orchestra format and in homage of the legendary Duke Ellington with the composition "Urgency for Peace," a performance based on a revisiting of the history of jazz and its reconnection and rereading in the light of contemporary musical languages – in a moment of celebration of memory which is both the anticipation and the discovery of the future at the same time.

SO HOW DO YOU DEFINE GOOD MUSIC OR A GOOD CONCERT? ARE THE CRITERIA OF "SERIOUSNESS" AND "HONESTY" RELEVANT FOR THE EVALUATION OF A PIECE OF ARTISTIC WORK?

It is not easy to answer that question. Each musical event etches the internal explorations made by the artist on the air and turns the moment into a monument, a testament to this essential moment. The piece is a tunnel, through which individuals communicate and share their knowledge, what sparks curiosity in them. The history of the creative undertakings and the act of assessing or evaluating it is sometimes as dispensable as it is abusive, relative to the depth of human meaning contained therein.

AND THE CONCERTS? AS PROGRAMMING DIRECTOR, YOU STILL ALWAYS HAVE TO MAKE SOME KIND OF DETERMINATION AND ASSESSMENT.

In a concert there are important conditional factors which we cannot control. A musician may play well but he has to know how to manage his stage presence well, to understand and feel the pulse of the stage and not get entangled in situations that have nothing to do with his art. He might well be a virtuoso and great instrumentalist, yet he must also possess the necessary skill to make the connection between himself and the audience, a balanced one, and to know how to avoid the pitfalls of easy applause and the will of the audience to participate in the receiving of the music. It is precisely due to the fact that the musician and the audience have common experiences that the music performed stirs up such strong emotions and an overflow of appreciation, meaning that the artist should not let the public interfere deliberately in his artistic pursuits. Artists can be rather on the mark with their predictions of the reactions from the audience because the artistic process obeys conventions. In the act of performing, there is physical and mental work going on, and because of this factor, the musician is always responsible for his relationship with the audience. When the bond between the performer and the public surpasses the musical plane, the concert is transformed into pure spectacle, into a self-centered manifestation and it teeters dangerously between entertainment and exhibitionism, no longer being a cultural act and becoming a moment of apotheosis and senseless, artificial and gratuitous excitement. If it could, the public would cannibalize musicians, trying to participate in the concert as actively and engagingly as possible, refusing the opportunity to experience and feel the talent and imagination of a great artist in a contained and reflective way. I add to this the popularity of globally-known artists, world famous people who walk about with thousands of screaming fans in tow. A characteristic of contemporary culture, this phenomenon of idol worship is the product of the audience's appetite for a 'collective trip experience' and the journey

(...) **AMPLAMENTE RECONHECIDO COMO UM DOS MAIS IMPORTANTES MÚSICOS DO JAZZ CONTEMPORÂNEO, DESTACANDO-SE QUER COMO COMPOSITOR QUER COMO IMPROVISADOR, SENDO HOJE APONTADO COMO O CONTRABAIXISTA MAIOR DAS CORRENTES MAIS VANGUARDISTAS E FREE DA CENA JAZZÍSTICA.**

of community consciousness; crowds tend to manifest their desires more intensely the larger the community there is willing to travel together, even on a global scale, with little regard for the aesthetic concerns in the process. My role is only to try to understand the difficulties and idiosyncrasies of a musician in a festival concert and any dynamics caused by apparently inconsequential events which might disturb him. Success does not amaze me because everything is ephemeral, and I also do not allow myself to feel regret for having selected any one concert, even for as bad as said performance might have been because I am responsible for these things and I assume total responsibility for any failure. Sometimes it is more difficult to manage a well-received concert than a bad one. The ideal situation would be for things to happen without any mutual submission between the musician and the public.

IN A JAZZ MUSICIAN, WHICH IS MORE IMPORTANT: HIS TECHNICAL SKILLS OR THE WAY HE TRANSFORMS THESE SKILLS INTO A VEHICLE OF EXPRESSION AND SUBJECTIVITY? CAN THESE TWO DIMENSIONS BE PLACED IN A HIERARCHY IN THIS WAY?

It is the musician and not I who should be responding to this question. This is an ethical question which has to do with authenticity and the truth of artistic work, being the most important thing and that which distinguishes art from any other commercial product. Out of principle I will admit to everything, to all possible answers to this question. Sometimes, a certain type of "incapacity" produces fantastic performance techniques for an instrument. The instrument was designed to fit the human body based on anatomy. The physical component of the instrument establishes a perfected technical relationship between the musician and his prosthesis (the instruments), expanding the potential for this relationship in a decisive way. Django Rheinhardt, for example, only played with two fingers and his technique optimized this lesser ability or handicap; however, we can help but wonder if he would have played as well if he used all five fingers. The musician has the right to adopt formats for learning and approaches to music that are distinct from the conventions taught by schools or by the system which they are a part of. We must not put this type of musicians on a pedestal of superiority either with respect to those whose musical approach is more according to the institutionalized and certified musical canon. Of course a musician with his own language or voice has to overcome more hardships because the models he is following have not been 'certified and legitimized'. He must struggle against the conventions and this confrontation is sometimes the artistic legitimization of what the artist is practicing. It is not the simple fact of being anti-establishment that justifies this valorization; instead, what is indispensable is the bearing in mind of the intrinsic values of one's music.

DOES MUSIC HAVE MORE DIFFICULTIES IN RELATING OR ESTABLISHING CONNECTIONS WITH THE OUTSIDE WORLD THAN, FOR EXAMPLE, THE VISUAL ARTS OR LITERATURE?

Music is a very abstract language and requires a deep level of knowledge and understanding. It began as the imitation of sounds from nature and from there its history extends from the appearance of the first instruments and the perfecting of their use to the discovery of sounds on the different musical scales. A concert is a millennia-old crystallizing moment of experimentation of the musical practice. The beauty of an instrument reveals itself via the guarantee of constancy and regularity of its sounds as confirmed by its tonal predictability. It is because music is so abstract that it presents such a vast potential for communication. Literature is based on oral tradition, with suggestions of its appearance as having intrinsically musical origins especially in poetic constructions (rhymes, verse, cadences, rhythms, etc.), with these elements aiding in memorization and consequently in the oral transmission based on music and the interplay of sound and silence. Words are essentially sound nuclei made up of annexations and juxtapositions of sounds which provoke the natural predisposition of human beings to music. The emancipation of the musical language is stimulated by the fact that man has ceased to be the physical creator of sound, passing it on to an instrument, a technical artifact which allows for the production of more complex sounds that cannot be reproduced by the voice or human gestures. Human beings become only the executors, and the music is dependent on a person's technical capacity. Accepting the concept of music at its origin as being a form of mimicry of the sounds from nature, it can be concluded that anything can be music as the extent and breadth of music is almost infinite. Thus, it is legitimate to explore all types of sounds since they are part of the human experience.

É o artista e não eu quem deve responder a essa pergunta. É uma questão ética, tem a ver com a autenticidade e com a verdade de um trabalho artístico - o mais importante e aquilo que distingue a arte de outro qualquer produto comercial. Por princípio admito tudo, todas as eventuais respostas a essa pergunta. Às vezes, determinado tipo de "incapacidades" gera técnicas fantásticas de execução de um instrumento. O instrumento é concebido à medida do corpo humano, baseado num pressuposto anatómico. A componente física do instrumento estabelece uma relação técnica aperfeiçoada entre o músico e as suas próteses (os instrumentos), expandindo decisivamente as potencialidades dessa relação. Django Rheinhardt, por exemplo, tocava apenas com dois dedos e a sua técnica optimizava essa incapacidade, ou pelo menos esse *handicap*; no entanto, não podemos deixar de nos perguntar se ele tocaria tão bem se pudesse utilizar os cinco dedos. O músico tem liberdade para adoptar formatos de aprendizagem e de abordagem à música, distintos das convenções transmitidas pelas escolas ou pelo sistema no qual se insere. Contudo, é preciso não colocar este tipo de músicos num patamar de superioridade relativamente àqueles que seguem uma via e uma abordagem musical canónica, institucionalizada e certificada. Claro que um músico com uma linguagem própria tem maiores dificuldades, porque segue modelos não certificados e não legitimados. Ele tem de lutar contra as convenções e esse confronto é, por vezes, a legitimação artística da sua prática. Não é o simples facto de ser anti-sistema que justifica a sua valorização, é imprescindível ter-se em linha de conta as qualidades intrínsecas da sua música.

A MÚSICA TEM MAIS DIFICULDADES EM RELACIONAR-SE E ESTABELECEER CONEXÕES COM O MUNDO EXTERIOR DO QUE, POR EXEMPLO, AS ARTES VISUAIS OU A LITERATURA?

A música é uma linguagem muito abstracta e obriga a conhecimentos muito aprofundados. Iniciou-se pelo processo de imitação dos sons da natureza e, a partir daí, a sua história estende-se desde o aparecimento dos primeiros instrumentos e aperfeiçoamento das técnicas do seu uso até à descoberta dos sons das diferentes escalas. Um concerto é um momento de cristalização de experimentação milenar e de prática musical. A beleza de um instrumento revela-se através da garantia de constância e de regularidade sonoras, confirmadas pela sua previsibilidade tonal. É por a música ser tão abstracta que apresenta um potencial tão vasto de comunicação. A literatura assenta na tradição oral, sugerindo

After a week of rehearsals, the students from ESMAE – the Escola Superior for Music and the Performing Arts of the Polytechnic Institute in Oporto will take to the stage of the Small Auditorium of the Vila Flor Cultural Centre to present their Big Band, directed by the musicians of the group Ralph Alessi This Against That With Tony Malaby, Andy Milne, Drew Gress and Mark Ferber to perform a concert prepared exclusively for Guimarães Jazz 2011. Various big band projects have been developed since 1998, bringing together musicians from Portugal and around the world. After days of intensive learning experiences and rehearsals led by a composer/director who has been scrupulously selected for the task, the young performers take up the challenge of preparing a diverse musical program to perform at the festival. This experience of mutual sharing has allowed the organization of Guimarães Jazz to prepare various productions surrounding this event, thus testing the public's and the city's response to it. With the motivation and participation of these young musicians as the initiative's sole rationale, the event features a series of parallel events integrated into the program of workshops which take place at various locations across the city. For the event, the level of production skill and the ability to carry out important projects seen exclusively at the festival were put to the test, with the result being that the initiative has evolved in a positive way over the years. The event has been beneficial for all involved, becoming now an integral part of the greater structure in which all the principles and learning objectives of Guimarães Jazz are placed. Jason Lindner, Orrin Evans, Marcus Strickland, George Colligan and The Story are some of the names of musicians in the past who have given their guidance to the project. Musicians Ralph Alessi, Tony Malaby, Andy Milne, Drew Gress and Mark Ferber will direct the 2011 Jazz Workshops, and their work will culminate in a free afternoon concert.

o seu aparecimento como uma emanção intrinsecamente musical, sobretudo na construção poética (rimas, versos, cadências, ritmos etc.) – elementos estes que ajudam à sua memorização e, por consequência, à facilidade de transmissão oral, cujo fundamento está na música e no jogo entre o som e o silêncio. As palavras são essencialmente núcleos sonoros compostos por anexações e justaposições de sons que suscitam uma predisposição natural do ser humano para a música. A emancipação da linguagem musical é estimulada pelo facto de o homem ter deixado de ser o propagador físico do som, tendo sido substituído pelo instrumento, um artefacto técnico que permite obter sons mais complexos, não reproduzíveis pela voz ou pelo gesto humanos. O homem passa a ser apenas um executante e a música fica dependente da sua capacidade técnica. Aceitando a música, na sua origem, como uma forma de mimetismo dos sons da natureza, conclui-se que tudo pode ser música, uma linguagem de amplitude quase infinita. Assim, é legítimo explorar todo o tipo de sons, pois faz parte da experiência humana.

DIRECTED BY
Ralph Alessi

BIG BAND DA ESMAE

SÁBADO 19

Após uma semana de ensaios, os alunos da ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto, sobem ao palco do Pequeno Auditório do Centro Cultural Vila Flor para formarem uma Big Band, dirigida pelos músicos do grupo Ralph Alessi This Against That With Tony Malaby, Andy Milne, Drew Gress and Mark Ferber para apresentarem um concerto exclusivamente preparado para o Guimarães Jazz 2011.

Desde 1998, têm vindo a ser desenvolvido diversos projectos de big band, aproximando músicos portugueses e estrangeiros. Durante vários dias de ensaios e de aprendizagem intensiva, conduzidos por um compositor/director criteriosamente seleccionado para o efeito, os instrumentistas participantes são desafiados a preparar um programa musical diversificado para o interpretarem no festival. Esta experiência de partilha permitiu à organização do Guimarães Jazz preparar diversas produções em torno deste acontecimento, testando a resposta do público e da cidade. Este trabalho, unicamente pensado na participação dos estudantes de música cria uma série de eventos paralelos integrados no programa das workshops que decorrem em vários pontos da cidade. As competências de produção e concretização de projectos seminais exclusivos a este festival foram postas à prova e evoluíram ao longo de todos estes anos. Esta prática tem sido enriquecedora para todos, sendo já indissociável da grande estrutura onde assentam todos os princípios e objectivos pedagógicos do Guimarães Jazz. Jason Lindner, Orrin Evans, Marcus Strickland, George Colligan e os The Story foram alguns dos nomes que orientaram este projecto. Este ano a tutoria é entregue a Ralph Alessi. Os músicos Ralph Alessi, Tony Malaby, Andy Milne, Drew Gress e Mark Ferber dirigem as Oficinas de Jazz em 2011 e este trabalho culminará num concerto final com acesso livre, durante a tarde.

DESDE 1998, TÊM VINDO A SER DESENVOLVIDO DIVERSOS PROJECTOS DE BIG BAND, APROXIMANDO MÚSICOS PORTUGUESES E ESTRANGEIROS. DURANTE VÁRIOS DIAS DE ENSAIOS E DE APRENDIZAGEM INTENSIVA, CONDUZIDOS POR UM COMPOSITOR/ DIRECTOR CRITERIOSAMENTE SELECIONADO PARA O EFEITO (...)

WHAT IS YOUR VISION OF THE ROLE OF A MUSICIAN OR AN ARTIST – HIS SPECIFIC "WORK"?

The relationship which a musician, artist or any other individual has with the material that makes up his profession is entirely his own responsibility, and in order to develop this I would ask the following question: how would you express your music, your art, your thoughts, or your values? How would you reach others so that they might have a comprehensive reaction to your work? This interaction involves study, creative processes, etc.. We need quite a lot of commitment to guarantee a place in the annals of history, and that is why we need to find strategies for 'inscribing the event' at the time and for seeing its influence in the medium. Everything is inscribed in the cosmos as image – everything that we do is being sent out and is floating in some remote place in time and space, but we as yet do not have the scientific knowledge or technological instruments to extract our images from the universe, setting up a type of cosmic archives. We are receiving images and light from stars that haven't existed for thousands of years. There is a phenomenon of refraction parallel to that of our own images, projected out toward the stars and registered in this immense archive of the universe in something not unlike the idea of existence after death. This is our fundamental problem and an inherent question for any musician or artist: how do we project ourselves to the world and how permanent will the vestiges of our universal archive files be, regardless of which official authority is at the command (religious, political or cosmic, and astrophysics)?

QUAL É A TUA VISÃO ACERCA DO PAPEL DE UM MÚSICO OU DE UM ARTISTA, O SEU ESPECÍFICO "TRABALHO"?

A relação de um músico, um artista ou outro indivíduo qualquer com o seu trabalho é matéria da sua inteira responsabilidade e para o desenvolver levanta-se-lhe a seguinte questão: como exprimir a sua música, a sua arte, o seu pensamento ou a sua moral, fazendo-os chegar aos outros, de forma a suscitar neles uma reacção compreensiva? Esta interacção envolve estudo, processos criativos, etc.. Precisamos de muito empenho para garantirmos um lugar nos arquivos da história e, para isso, temos de encontrar estratégias de inscrição do acontecimento no tempo e da sua influência no meio. Tudo está inscrito no cosmos, enquanto imagem: tudo o que fazemos está a ser propagado e paira num lugar remoto do tempo e do espaço, mas ainda não dispomos de conhecimento científico ou de um instrumento tecnológico capaz de extrair do universo a nossa imagem, fixando-a num arquivo cósmico qualquer. Estamos a receber imagens e luzes de estrelas que já deixaram de existir há milhares de anos. Há um fenómeno de refacção paralelo ao das nossas imagens, projectadas no sentido inverso ao das estrelas, registadas nesse imenso arquivo do universo, algo não muito afastado da ideia de existência pós-morte. Este é o nosso problema fundamental e, por inerência, de qualquer músico ou artista: como nos projectamos no mundo e qual a permanência dos nossos vestígios nos ficheiros universais, sejam quais foram as autoridades oficiais no comando (religiosas, políticas ou cósmicas e astrofísicas)?

TERÇA-FEIRA 08 21H30

GUIMARÃES JAZZ 20 ANOS

LANÇAMENTO DO LIVRO
FÓRUM FNAC | GUIMARÃES



A marcar a 20ª edição do Guimarães Jazz - um festival consolidado no panorama cultural português e já com afirmação além-fronteiras, pela qualidade da programação, pela diversidade e quantidade de propostas que apresenta ao seu público, pelo crescimento sustentado e continuado e pela adaptação a novos desafios e às profundas mudanças que o contexto em que se realiza sofreu, a várias escalas - é merecida uma visão retrospectiva ampla não só do que aconteceu nas diversas edições, mas, principalmente, dos parâmetros, das condições, das opções e dos acasos que lhes deram origem e o sustentam no tempo.

A pensar nisso, o livro "Guimarães Jazz 20 anos" é com certeza uma das melhores formas de assinalar este momento e prestar uma justa homenagem ao Guimarães Jazz e a todos os que o tornaram possível nestes 20 anos. O Fórum Fnac - Guimarães será o cenário/espço do lançamento desta edição especial.



As we arrive at the milestone which is the 20th anniversary of Guimarães Jazz - a highly praised festival on the Portuguese cultural landscape and recipient of accolades from abroad for the quality of its programming, the diversity and number of concert events presented to the public, its sustained and continued growth, its ability to adapt to the challenges and profound transformations experienced in the music festival context and on various scales - it is quite fitting that we should take a look back, and not just at what happened during the various seasons, but more so in retrospect of the parameters, conditions, options and happenstance of these events and what has sustained us over the years.

Bearing these things in mind, the book, "Guimarães Jazz 20 Years" is certainly one of the best ways to commemorate the moment and honor Guimarães Jazz and all those who have made the past 20 possible. The Vila Flor Café Concerto will be the venue for the launching of this very special book.

TERÇAS 08 E 15 21H30

CAFÉ FALADO

EDIÇÕES (DIA 08) FÓRUM
FNAC | GUIMARÃES
FORMAÇÃO (DIA 15) CAFÉ ÓSCAR



O Café Falado, ciclo de programação da responsabilidade do Centro Cultural Vila Flor, tem como o objectivo estimular a criação e promover a reflexão do panorama sócio-cultural, tendo a palavra como ponto de partida para acções de debate sobre diversas temáticas contemporâneas.

Este ano o Guimarães Jazz celebra 20 anos de existência, por isso as sessões do Café Falado dos dias 08 e 15 são orientadas por temas que ajudam a balizar a importância desta linguagem musical na vida da cidade, país e mundo.

Na primeira sessão que se realizará no Fórum Fnac - Guimarães, falaremos das 'Edições' que este universo nos oferece. Desde os livros, às revistas da especialidade, passando inevitavelmente pelos CDs como forma de registar memória e promover o seu entendimento. Já na segunda sessão, a ter lugar no Café Óscar, abordaremos o importante capítulo da 'Formação', confrontando diferentes realidades e escalas como o sejam a aprendizagem de longo curso ou o método mais curto e intensivo.



The goal of the Spoken Word Café, a programming cycle which the Vila Flor Cultural Centre is responsible for, is to encourage creativity and promote reflections on and in the socio-cultural landscape by using the spoken word as a stepping-off point for debates on various themes in contemporary culture.

This year, as Guimarães Jazz celebrates 20 years of existence, the Spoken Word Café sessions on November 8th and 15th will touch on themes which will help emphasize the importance of this musical language in the life of the City of Guimarães, the country and the world.

The first session will take place at the Fórum FNAC - Guimarães, speaking about the Media which the musical world offers, from books to specialized magazines and to the inevitable CD as a way to record and register memory and promote its greater understanding. In the second session, to take place at the Café Oscar, we will take up the important topic of Learning, looking at different realities and scales, such as learning over the long-term as opposed to shorter and more intensive methods.

QUARTAS 09 E 16 14H30

À CONVERSA COM O JAZZ

CAFÉ CONCERTO DO CCFV (DIA 09)
CONVÍVIO - ASS. CULTURAL (DIA 16)



No âmbito da edição comemorativa dos 20 anos do Guimarães Jazz, o Serviço Educativo promoverá dois encontros com duas figuras carismáticas do universo do jazz em Portugal. Estes encontros destinam-se especialmente a jovens estudantes de música, mas também àqueles que tenham curiosidade em saber mais sobre jazz, quer do ponto de vista musical quer do ponto de vista da sua história.

No dia 9 de Novembro, contaremos com a presença de Carlos Azevedo, pianista, compositor e professor, que juntamente com Pedro Guedes dirige a Orquestra de Jazz de Matosinhos. Esta sessão cruzará história com sonoridades do jazz. No dia 16, teremos entre nós Bernardo Moreira, que durante longos anos foi responsável pelos destinos do emblemático Hot Clube de Portugal, um dos clubes de jazz mais antigos e mais importantes das Europa. Nesta sessão, o convidado pretende abordar a questão do "ouvido", da escuta entre os músicos, e estará por isso acompanhado do seu filho, o trompetista João Moreira.

Duração 90min. / Lotação limitada / Entrada gratuita (sujeita a marcação prévia junto do Serviço Educativo, através do Tlf 253 424 700 ou de servicoeducativo@aoficina.pt



As part of the activities commemorating the 20th anniversary of Guimarães Jazz, Educational Services is holding two special encounters with two of the most charismatic figures on the jazz scene in Portugal. These encounters are especially geared toward young students of music but are open to anyone who is curious to know more about jazz, whether from the musical or from the historical point of view.

On November 9th, we will host pianist, composer and teacher Carlos Azevedo, who will join Pedro Guedes and the Matosinhos Jazz Orchestra. This session will be a crossroads of history and jazz sounds.

On November 16th, our guest will be Bernardo Moreira, who for many years was in charge at the landmark venue in Lisbon, the Hot Clube de Portugal, one of the oldest and most important jazz clubs in Europe. In this session, Bernardo Moreira will take up the question of "the ear" and how musicians listen to each other, and thus joining him will be his son and trumpet player, João Moreira.

QUINTA 10 A SÁBADO 19

JAM SESSIONS

VÁRIOS LOCAIS

Momentos espontâneos de improvisação, as jam sessions conferem ao Guimarães Jazz uma das suas facetas identificadoras. 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 de improvisação conferindo ao festival instantes únicos de festa e de ritualização colectiva. Este ano, as jam sessions no Café Concerto do CCVF e no Convívio vão estar a cargo de Ralph Alessi and This Against That with Tony Malaby, Andy Milne, Drew Gress and Mark Ferber. Durante o festival, serão ainda realizadas jam sessions, protagonizadas pelos alunos da ESMAE, no São Mamede - Centro de Artes e Espectáculos, no restaurante The Steakhouse e nos restaurantes do Grupo Migas.

Spontaneous moments of improvisation, the jam sessions are one of the aspects that most identifies Guimarães Jazz as unique. The jam sessions are after-hours concerts that go long into the night, playing a vital role in putting this music on display since they reveal the informality of jazz and of the improvisation and afford people who might never have heard such music before the opportunity enjoy it in an atmosphere that is more direct and closer to the performers themselves. More geared to having fun, the jam sessions translate into moments of sheer improvisation, providing the festival with a one-of-a-kind festive and collective experience. This year, the jam sessions at the Vila Flor Café Concerto and at the Convívio Cultural Association will feature Ralph Alessi and This Against That with Tony Malaby, Andy Milne, Drew Gress and Mark Ferber. During the festival, jam sessions will also be given by students at ESMAE, to be held at São Mamede - Centre for Arts and Performances, at The Steakhouse Restaurant and restaurants of the Migas Group.

QUI 10 A SÁB 12 24H00
CAFÉ CONCERTO DO CCVF
QUI 17 A SÁB 19 24H00
CONVÍVIO – ASS. CULTURAL

RALPH ALESSI AND THIS AGAINST THAT WITH TONY MALABY, ANDY MILNE, DREW GRESS AND MARK FERBER

DOM 13 A QUA 16 AO JANTAR
SÃO MAMEDE CAE, THE STEAKHOUSE,
RESTAURANTES GRUPO MIGAS

DIAS 14, 15, 17 E 18
14H30 ÀS 17H30

OFICINAS DE JAZZ

RALPH ALESSI AND THIS AGAINST THAT WITH TONY MALABY, ANDY MILNE, DREW GRESS AND MARK FERBER

CENTRO CULTURAL VILA FLOR



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 Ralph Alessi (trompete), Tony Malaby (saxofone), Andy Milne (piano), Drew Gress (contrabaixo) e Mark Ferber (bateria).

The jazz workshops, as with the jam sessions, will be led by our musicians-in-residence who have come from the United States specifically for this reason, staying in Guimarães for a period of two weeks. They will be responsible for the organization of various learning activities geared toward young performers. This year, the jazz workshops will be led by Ralph Alessi (trumpet), Tony Malaby (saxophone), Andy Milne (piano), Drew Gress (bass) and Mark Ferber (percussion).

Oficinas Trompete, Saxofone, Piano, Contrabaixo e Bateria, Data limite de inscrição 07 de Novembro, N.º 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 em www.ccvf.pt através do preenchimento do formulário disponível online.

**As inscrições só serão consideradas válidas após efectuado o pagamento da respectiva caução, sendo aceites por ordem de pagamento até ao limite dos lugares disponíveis. O pagamento da caução poderá ser feito 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, sendo o valor reembolsado no final das oficinas ou em caso de desistência até 72h antes da sua realização.*

Guimarães Jazz 2011

Comissão Organizadora

Direcção Artística
Ivo Martins

Câmara Municipal de Guimarães
Francisca Abreu
José Nobre

Convívio - Associação Cultural
Isabel Machado
Eduardo Meira
Adelino Ínsua

A Oficina
José Bastos

Produção Executiva

A Oficina
Direcção
José Bastos
Assistente de Direcção
Anabela Portilha
Assistente de Programação
Rui Torrinha
Serviço Educativo
Elisabete Paiva (Coordenação)
Inês Mendes

Direcção de Produção
Tiago Andrade

Produção Executiva
Paulo Covas,
Ricardo Freitas

Assistência de Produção
Andreia Abreu,
Andreia Novais,
Carlos Rego,
Hugo Dias,
Pedro Sadio,
Pedro Silva,
Sérgio Castro,
Sofia Leite,
Susana Pinheiro

Direcção Técnica
José Patacão

Direcção de Cena
Helena Ribeiro

Luz/Maquinaria
Luz

André Garcia

Maquinaria
Eliseu Morais,
Ricardo Santos

Som/Audiovisuais
Pedro Lima (Coordenação)

Audiovisuais
Emanuel Valpaços,
Sérgio Sá

Direcção de Instalações
Luís Antero Silva

Apoio e Manutenção

Amélia Pereira,
Anabela Novais,
Conceição Leite,
Conceição Oliveira,
Jacinto Cunha,
José Gonçalves,
Júlia Oliveira

Comunicação e Marketing
Marta Ferreira

Bruno Barreto (Estagiário)

Design interno

Susana Sousa

Direcção Administrativa

Sérgio Sousa

Financeiro, Contabilidade

e **Aprovisionamento**

Helena Pereira de Castro

(Coordenação)

Ana Carneiro,

Liliana Pina

Serviço Administrativo

Rafael Guise,

Rui Salazar,

Susana Costa

Área Expositiva

Carla Marques (recepção),

Cláudia Fontes,

Sandra Moura

Informática

Bruno Oliveira

Tradução

Scott M. Culp

Fotografia

João Peixoto,

Paulo Pacheco

Afinador de Piano

Neto Rocha - Técnicos

de Piano

Backline

Vimúsica

Textos

Ivo Martins

Design Gráfico

Atelier Martino&Jaña



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