

Jazz

25 Janeiro 2010

Ciclo 'Isto é Jazz?'

Comissário: Pedro Costa

# Joe Morris e Barre Phillips

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

***Culturgest***



Guitarra Joe Morris  
Contrabaixo Barre Phillips

Seg 25 de Janeiro  
Pequeno Auditório · 21h30 · Duração: 1h00 · M12

### Encontro de gigantes

Novo encontro de gerações na série “Isto é Jazz?”, este que junta Joe Morris e Barre Phillips tem uma história por detrás. Depois de o primeiro ter começado por se interessar pela guitarra dos blues de Chicago e do Delta e mais tarde por Jimi Hendrix, o jazz surgiu-lhe no caminho por meio de um disco de vinil gravado ao vivo, *New Thing At Newport*, de 1965, mas por ele ouvido em 1972: no lado A surgia John Coltrane, no B um grupo liderado por Archie Shepp no qual Phillips dedilhava as bases rítmicas. Morris ficou tão impressionado com este, que mais tarde viria a escolher o contrabaixo como o seu segundo instrumento. Não foi o único resultado dessa descoberta de juventude: em 2006, os dois músicos juntaram-se e gravaram *Elm City Duets*, CD editado dois anos depois pela lisboeta Clean Feed. Agora, sobem ao palco, precisamente no país que proporcionou a reunião destes gigantes da música criativa. Em formato de duplo monólogo, o que se segue é uma montagem das declarações que ambos foram prestando ao longo dos anos numa dezena de entrevistas. Nelas, dão a conhecer os seus pensamentos e o seu percurso da melhor maneira: na primeira pessoa do singular...

### Joe Morris I

Tenho igual respeito por Blind Lemon Jefferson e Charles Ives, por Olivier Messiaen e Anthony Braxton, por Miles Davis e Jimi Hendrix. Quando era estudante ouvia Duke Ellington, Johnny Winter, Allman Brothers, Karlheinz Stockhausen e John Coltrane.

Ultimamente, ando a ouvir as canções que John Lennon fez depois dos Beatles. São fantásticas. A estética de Ellington chegou a parecer-me a única forma de fazer as coisas, mas a minha atenção foi entretanto captada por outros sons, como o violino e o alaúde africanos, instrumentos de duas ou três cordas apenas que são tocados com ritmos simples, mas absolutamente incríveis. Tudo aquilo que existe na música negra da América encontro na África Ocidental. Tenho procurado reter a imagem, o tipo de texturas e a enorme funcionalidade da música africana: está presente nos funerais, nos casamentos, nas danças e em todo o tipo de rituais. Faço a minha própria leitura de tudo isso, sem apropriações e sem pretender que sou africano.

Ao mesmo tempo, interessei-me pelas peças para percussão, ou para percussão e metais, de Messiaen. Há composições deste que fazem a ponte entre a música europeia “séria” e o folclore sagrado. As suas peças são de um misticismo fortemente influenciado pela natureza, dado o seu fascínio pelo canto dos pássaros, esses belos e estranhos seres que contam toda a história da biologia. Messiaen viu-os como criaturas de Deus, o que é um pouco diferente da minha perspectiva. Ele era profundamente católico e entendia a natureza como o milagre supremo. Ora, essa ideia está na base da verdadeiramente grande arte. Ives estudou e compôs em New Haven, a cidade onde nasci. Há um murmúrio dissonante em alguma da sua obra que me faz lembrar o som das florestas de Connecticut. Ouvi esse som antes de descobrir Charles Ives: reconheci-o na música dele e senti que estava a

partilhar de um segredo. Privei com o pianista Lowell Davidson em Boston: ele também tinha uma relação profunda com a música; falava dela como uma força da natureza. Uma vez, apontou-me uma pequena mancha e disse-me que, se trabalhássemos muito, poderíamos ser capazes de a tocar. Achava Lowell que, ao explorar a mais pequena partícula, a sua essência acabaria por revelar-se.

Thelonious Monk continua a maravilhar-me. Eric Dolphy também, e Sun Ra, que recusava quaisquer limitações à sua criatividade. Para um guitarrista, Hendrix é como as pirâmides. Quando a civilização chega a um determinado nível, surgem as pirâmides: Jimi Hendrix representa exactamente isso, uma referência para tudo o que vem depois. Não quero é ser como esses guitarristas que o imitam. Não faz sentido fazer o que já foi feito.

### Barre Phillips I

Fui aconselhado em criança a não ser músico. Não porque não tivesse talento ou porque não amasse a música, mas porque era uma péssima profissão. Aceitei a recomendação e prossegui uma carreira académica até aos 25 anos de idade, tocando apenas nos tempos livres. Até que me passei, por não conseguir lidar com essa dupla existência. Passei a dedicar-me a tempo inteiro à música, preparando-me para o que desse e viesse. Como não tive uma normal formação clássica, esse mundo parecia-me vedado. Apenas aos 30 anos, em 1964, quando trabalhei com a New York Philharmonic Orchestra e Leonard Bernstein, é que percebi o

que era a vida de um músico clássico. Acabei por abraçar o estilo de vida de um músico de jazz. Cresci a tocar jazz, começando pelo dixieland aos 13 ou 14 anos de idade. Os meus modelos no que ao contrabaixo diz respeito são Pops Foster, Paul Chambers, Richard Davis, Scott LaFaro e Gary Peacock, mas nunca quis tocar como eles. Procurei entender o que faziam e ficar pela admiração.

Quando, no final da década de 1950, Ornette Coleman surgiu em cena, achei que aquela era a mensagem pela qual eu estava à espera. Toquei com ele e os meus companheiros da época, numa sessão privada, alguns *standards* e temas dos Jazz Messengers e de Miles Davis. No fim, o Ornette comentou: “Vocês estiveram muito bem, mas porquê fazer esta música de escola? Porque não tocam a vossa própria música?” Só voltei a encontrá-lo quando me convidou para gravar *Naked Lunch*, a banda sonora do filme de David Cronenberg. Aliás, se me mudei da Califórnia para Nova Iorque foi para estar mais perto das novas músicas que aí estavam a acontecer. Mesmo na área erudita o que me interessava mais era Béla Bartók e Stravinsky do que os compositores de outros séculos.

Cheguei a Nova Iorque em 1962 e depressa conheci Don Ellis. Todas as semanas ele fazia uns *workshops* experimentais. Eram situações muito abertas e comecei a compor coisas abstractas. Encontrei uma grande variedade de músicos e formou-se até um grupo comigo, Ellis, Paul Motian, Don Friedman, Bennie Maupin e Steve Swallow, mas não havia trabalho para nós. Era difícil apresentar estas novas abordagens ao público. Fiz uns concer-

tos a convite de Gunther Schuller em que Eric Dolphy também participou: alguns desses registos acabaram por ser reunidos no álbum *Vintage Dolphy*, editado depois da sua morte. Quando toquei com Archie Shepp no New Thing At Newport, foi a primeira vez que o Newport Jazz Festival programou alguma música livre. Acabei por vir para a Europa em 1964, com o George Russell Sextet. Nunca um grupo americano da vanguarda do jazz tinha estado no continente europeu. Em 1965 voltei a fazer uma digressão europeia, desta vez com o Jimmy Giuffre Trio, em substituição de Swallow. O álbum *Free Fall* não tinha vendido nos Estados Unidos, Giuffre perdeu o contrato com a Columbia e ninguém o convidava para tocar senão na Europa, o que fez com que passasse sérias dificuldades financeiras.

Em Londres, conheci o pessoal do Spontaneous Music Ensemble: John Stevens, Evan Parker, Derek Bailey, Trevor Watts. Fui para lá com o objectivo de fazer investigação psíquica: havia um centro de pesquisa sobre os efeitos do LSD, e as experiências eram coordenadas por uma equipa de cientistas chefiada por R.D. Lang com doses controladas e muito puras de ácidos. Era para lá ficar apenas dois meses, mas pus-me a tocar com eles e isso conduziu a outras coisas. Por exemplo, a receber um telefonema de Marion Brown em que me pediu para fazer uns *gigs* em Paris. Depois, participei na banda sonora de Marion para um filme do realizador francês Marcel Camus, *Le Temps Fou*, e fui adiando o regresso aos States. Com Gunter Hampel, veio de seguida o teatro, num espectáculo do encenador Antoine Bourseiller. Como na Europa a arte é

subsidiada pelos Estados, vai havendo um razoável número de oportunidades e como músico criativo pude sempre jantar bem. Nos Estados Unidos, nem na música clássica contemporânea um compositor consegue viver apenas do seu *métier*. Talvez John Adams possa, mas os outros têm de encontrar emprego como professores. Fixei residência no Sul de França no início da década de 1970, e há 40 anos que tenho a felicidade de subsistir com os ganhos da minha música.

### Joe Morris II

Groucho Marx é uma das minhas grandes influências. Acho que ele foi o melhor actor que já existiu. Conseguia “atirar” cada grupo de palavras para qualquer direcção num micro-segundo e é isso que procuro também fazer musicalmente. É claro que foi um chico-esperto que se recusava a entrar em qualquer clube que estivesse disposto a tê-lo como membro. Também eu não estou interessado em participar em qualquer cena dogmática e doutrinária. Voto e obedeço à lei, tenho família e pago os impostos, mas fico-me por aí. Só não sou anarquista porque a anarquia tem princípios excessivamente definidos e está demasiado organizada. Prefiro ser um *hippie* fora de moda que não encaixa em lado algum. Mesmo que não tenha a intenção de irritar as pessoas, acabo por fazê-lo. Quem se acha muito radical considera-me um conservador, apesar de lhes ouvir coisas que já foram realizadas por alguém antes deles. Uns acham-me “selvagem”, outros que não o sou suficientemente. Enfim, a música está cheia de dogma e doutrina.

Para fazer algo de diferente é preciso estar fora do rebanho. Não quero ser *stander* nem popular. O que é assustador. Sinto-me às vezes como se fosse um falhado e posso até acabar por vir a sê-lo, mas o certo é que todos aqueles que são realmente criativos passam por isso. Para fazer algo de novo necessitamos de novos ouvintes: os seguidores da doutrina vigente nunca estarão interessados no que fazemos. Precisamos de mentes abertas, de indivíduos que queiram correr o risco de experimentar. Não vislumbro nenhum desfecho para o que tenciono fazer, mas isso faz parte do processo. Não sou um carreirista e não estou à procura de um paradigma: seria demasiado fácil. Nisso, sou muito antiquado. Venho da geração de 1970, uma altura em que todos faziam questão de ser artísticos. Não estou a vender um produto; isto tem mais que ver com poesia do que com *show business*. Tal como um poeta, desejo sensibilizar quem me ouve, sabendo que não vou ter um programa de televisão por causa disso. Pensar sequer nessa eventualidade seria idiota.

### Barre Phillips II

Posso dizer que o meu disco *Journal Violone*, o primeiro alguma vez gravado para contrabaixo solo, surgiu literalmente do nada. Foi um acidente. O compositor Max Schubel tinha uma peça de música de câmara e pediu-me para reunir os músicos e arranjar um estúdio na altura em que eu estava a viver em Londres. Gravámos o álbum e depois ele pediu-me para registar umas improvisações que pudesse levar para a Columbia University a fim de trabalhar

aqueles sons electroacusticamente. Disse-lhe logo que sim, até porque me interessava experimentar e encontrar respostas para uma questão que me ia colocando: o que é possível tocar num contrabaixo? Fomos gravar para uma igreja e ele gostou tanto do resultado que me propôs editar um LP na sua própria etiqueta, a Opus One. Levei uns meses a pensar na audácia da ideia e a reouvir as fitas, até que aceitei. Com algumas dúvidas: estando no início da minha expressão pessoal na música, e sabendo que não havia uma tradição solística do contrabaixo, não tinha modo de saber se aquele material era realmente bom ou não. Perguntei-me, designadamente, como poderia eu lidar com o processo que aquele disco inevitavelmente abriria.

As reacções foram boas, mas fiquei petrificado quando Schubel me manifestou depois a sua vontade de produzir uma digressão minha a solo. À cautela, escolhi umas suítes de Bach e outras partituras, reservando as improvisações e obras escritas por mim apenas para a segunda parte dos concertos. Isto foi acontecendo em 1968, 1969, 1970, com convites para festivais a surgirem e a motivarem uma rápida evolução do conceito. Fui mesmo obrigado a reflectir sobre o que significava aquilo e a questionar o porquê de ser eu a fazer o que estava a fazer. Percebi, finalmente, que a novidade não estava no produto, mas no processo, e que o processo em causa era o da improvisação.

Em 1971, Manfred Eicher, da editora ECM, quis lançar aquele que viria a ser também o primeiro disco com um duo de contrabaixos, *Music From Two Basses*, comigo e com Dave Holland.

Tocámos de ouvido, não com um jogo previsto ou com qualquer perspectiva intelectual. Improvisar é seguir o que o ouvido nos diz para tocar, enquadrando tudo com a disciplina que adquirimos com a nossa experiência. Uma boa parte da minha, a nível de contraponto a duas vozes, foi adquirida com John Surman, o saxofonista e clarinetista baixo inglês. Neste âmbito, o melhor que podemos esperar é tocar aquilo que ouvimos, sendo isso o que esta arte tem de tão especial. Mesmo que o ouvido pareça ser mais rápido e estar mais à frente do que aquilo que o corpo consegue fazer em termos de técnica. Entretanto, formei um quinteto com quatro contrabaixistas, eu, Jean François Jenny-Clark, Barry Guy e Palle Danielsson, e um baterista, Stu Martin – propus edição ao Eicher, mas ele respondeu-me que não estava interessado... Fiquei muito chocado e o disco acabou por sair na Japo com o título *For All It Is*.

### Joe Morris III

É um privilégio para mim participar nesta pequena subcultura. Este é um mundo paralelo. Sinto que estou situado na mesma tradição em que se encontram Eric Dolphy e Derek Bailey. Arrepia-me quando penso nisso, pois admiro o empenho e a humanidade que ambos manifestaram. O meu objectivo de vida é fazer parte disso. Sei que na música não me pode acontecer o que sucedeu com o pintor Jean-Michel Basquiat, cujo estúdio cheguei a frequentar. Num ano, ele ficou milionário. Com a música, estamos sempre nas trincheiras. Esta é uma forma de arte que não admite compromissos, e é por isso

que a pratico. Investigamos as nossas almas e tentamos tocar as pessoas de uma maneira honesta. Se a escutarem com atenção, as suas lógica e expressão revelam-se por si mesmas: esta não é apenas uma música para se ouvir, é uma música que tem como mote a própria audição.

Levei anos a querer tocar com Cecil Taylor e acabei por conseguir satisfazer essa ambição com um ensaio entre os dois. Souu muito bem. Não consegui dormir na noite anterior, de tão nervoso que estava. Foi óptimo, e acho que ele também gostou. Durante muitos anos, eu e Anthony Braxton falámos na possibilidade de tocarmos juntos, e isso aconteceu igualmente e resultou num álbum quádruplo, *Four Improvisations (Duo)*. Também tenho falado sobre essa eventualidade com Ornette Coleman... São três génios que estão em contacto com a mais profunda essência da música. Seja como for, julgo que ganhei o direito de fazer, por mim mesmo, o que eu próprio quiser. Não pretendo ser um seguidor destes gigantes, e sim compreender as músicas que fazem, tentando elevar a minha até ao mesmo nível. Acho que a própria guitarra necessita desse estatuto. Se alguém é único o suficiente para forjar a sua própria música e inspirar-me, o mínimo que posso fazer é deixá-la sossegada e lidar com a minha.

Percebi desde o início que o jazz tem que ver com inconvenção e originalidade. A história do jazz é feita com as invenções de músicos singulares. Interiorizo esse modelo e lido com essas influências primárias para falar sobre as mesmas coisas com a minha voz. Assim, em vez de estudar guitarristas, estudei

as estéticas dos músicos mais originais, e desenvolvi as minhas próprias versões daquilo que eles nos sugeriram. Com a perspectiva de lhes acrescentar algo. A minha versão dessas estéticas não é fixa, está constantemente a alterar-se. Fui aprendendo que é importante tentar novas coisas, entender melhor o que há a fazer, abrir-me, ter calma, acordar. O melhor mesmo é quando vou contra aquilo em que antes acreditava, continuando a ser eu.

### Barre Phillips III

Estudei Filologia na universidade e interessei-me pelas formas como as pessoas comunicam umas com as outras. Da linguagem escrita e falada passei para a análise da linguagem musical e dos materiais sonoros crus. Comecei a estudar o que acontecia com a comunicação por via da música, sobretudo ao nível da improvisação. A minha formação académica em Latim, Espanhol, Literatura, Linguística e Semântica acabou por me ser útil para a música. Ajudou-me a perceber que a harmonia de Ornette Coleman não é mais do que simples polifonia e que, afinal, não diverge muito do dixieland, se bem que neste com uma grelha. A vanguarda não está assim tão apartada da tradição... Quando fui nos anos 1960 ao Festival de Jazz de Berlim com George Russell, encontrei Coleman Hawkins e, como o contrabaixista dele, Jimmy Woode, não pôde estar presente, acabei por integrar o quinteto de Bean. Ficámos grandes amigos e ele até me deu uma alcunha, “Bass”. A verdade é que Coleman Hawkins era muito moderno. Sir Charles Thompson, o pianista, ficou horrorizado por eu não tocar

“à antiga”, mas Bean interessou-se pelo meu estilo e ficou encantado por eu, um “jovem lobo”, conhecer o repertório dele. Foi fantástico!

Antes de deixar Nova Iorque, toquei com Benny Golson. Ele tinha formado um quinteto com Hank Jones, Ron Carter, Mickey Roker, Freddie Hubbard e Tom McIntosh, mas, na altura da primeira digressão, só o último estava disponível. Entrei eu, Jimmy Owens, Freddie Waits e Roland Hanna. Fiquei muito contente. A música era bastante diferente da que fiz na cena londrina em 1967 e 68, com The Trio (John Surman e Stu Martin), Mike Westbrook e o sul-africano Chris McGregor, num período em que substituí Johnny Dyani.

### Joe Morris IV

O meu entendimento do repertório permite-me experimentar diferentes materiais temáticos e estruturais, de modo a alterar os padrões das minhas *performances*. Tento desenvolver o maior número de aspectos e significados que me seja possível. A minha música tem todas as componentes de precisão e “excitamento” da melhor linhagem do *be bop*. Comparada com o *free jazz* mais expressionista é... *free bop*. Foi sempre isto o que fiz, afinal: como toco guitarra e esta requer que se articule, prefiro contextos em que tenha de recorrer a articulações rítmicas e melódicas. Quero ser autêntico comigo próprio e ao mesmo tempo expandir as minhas funcionalidades. Tudo começa com uma vaga ideia quanto a um determinado sentimento. Depois, levo alguns meses a decifrar esse sentimento. Finalmente, escrevo peças que o capturam e edito

as partes que me pareçam demasiado técnicas ou complicadas, de modo a manter as coisas claras. As minhas partituras têm todas as referências necessárias à improvisação. Com a consciência de que esta não é tão livre quanto podemos julgar: só podemos tocar o que sabemos; improvisamos como falamos, repetindo-nos todo o tempo, em diferentes recombinações. O truque é esquecermos isso e tentarmos alguma frescura. Os meus temas são muito simples e intencionalmente curtos e dinâmicos, mas extremamente difíceis de escrever. Penso-os de maneira a ser possível saltar para fora deles.

Gosto do termo “jazz”. Para mim, significa que se está a tentar algo de novo e que não o fazemos para ter sucesso. É uma música com um determinado ponto de vista artístico, centrada no ritmo e na melodia. Não é uma música para as cabeças, e sim para os corações. É uma música inclusivista e com possibilidades infinitas, mas não é uma música de alta cultura, uma música clássica. O jazz foi inventado por uns quantos e depois interpretado durante uma centena de anos. À medida que foi mais e mais interpretado, foi ficando pior e menos importante. Por isso, tornou-se numa música muitas vezes removida da sua fonte. Pela minha parte, não sigo padrões e rotinas porque na sua concepção original nada disso existia no jazz. Há quem defenda que, quando se é guitarrista, é suposto soar de determinada forma. Mas que regra é essa que dita isso? Os que assim pensam estudaram alguém que inventou uma fórmula e acham que esta deve ser reproduzida. Opto por inventar outra coisa, surpreender as pessoas e criar uma música que

tenha que ver com a actualidade, não com o que se fazia em 1968, em 1978 ou em 1988.

Tenho a noção de que a minha música é mais física do que propriamente psicológica, mental ou espiritual... Sei que incomoda algumas pessoas. Quando tento marcar concertos na Europa, verifico que certos organizadores não gostam do que faço. Acham que swingo demasiado. Só posso achar que ainda bem: a nova cena do jazz europeu bem que precisa de música que swingue. Talvez consigamos que isso aconteça (risos). Tento colocar a guitarra à frente e aplicar nela as ideias que têm sido expressas pela linhagem do saxofone alto - a de Charlie Parker, Ornette Coleman e Anthony Braxton. Quero que a minha guitarra “fale” como um sax alto. O que eu faço é reunir as características da música que aconteceu antes de mim e que estão a acontecer à minha volta enquanto trabalho uma peça, resultando em algo que ache interessante explorar. Tenho uma relação de amor/ódio com este instrumento. Parece-me algo de antigo e muito americano. É brilhante e tem botões, como uma *pickup* (carrinha). Além disso, o mundo do jazz tornou-se tão pretensioso, tão cheio de si e tão *arty* que quando aparecemos com uma guitarra e dizemos “consigo tocar esta coisa e divirta-me com isso” respondem-nos com um comentário do tipo: “Ai é? Olha que interessante!” Sou em parte um tipo rude, *punk* e sai-da-minha-frente, pelo que a guitarra até combina comigo: nunca há-de ter classe. É uma caixa com cordas ligada a um rádio, supondo-se que deva produzir música. Amo-a por isso e odeio-a por isso. A outra parte de mim diz então

que, se é assim, há que praticar ao máximo e livrar-me da gente que não quer ouvir-me, para só ficar com aqueles que realmente estão interessados. Afinal, não foi outra coisa o que fizeram Wes Montgomery e James Blood Ulmer.

### Barre Phillips IV

Comecei a trabalhar com a coreógrafa e bailarina Carolyn Carlson graças a Michel Portal, que me comunicou que ela estava à procura de músicos. A Carolyn simpatizou comigo e propôs-me logo fazermos um dueto na Fête de l' Humanité de 1972. Utilizava a improvisação, mas nunca em público, excepção feita às animações de rua. A improvisação para ela era uma ferramenta de trabalho, útil ao processo criativo. Este era muito orgânico: sabíamos onde estávamos e para onde queríamos ir, mas para lá chegar tudo estava em aberto. Era um labor gradual de composição. Quando foi nomeada para a Ópera de Paris, envolveu-me num projecto que tinha produzido originalmente com música de Pierre Henry. Procedeu a algumas alterações e o alinhamento musical ficou com peças de Beethoven, Stravinsky e minhas, por incrível que pareça eu estar em tal companhia. Colaborei com ela ininterruptamente entre 1974 e 1980. O que me agradou mais foi que a minha presença era requerida ao vivo, a tocar com os bailarinos, e até o meu movimento era coreografado.

No teatro, continuei a colaborar com Bourseiller. Toquei numa encenação sua do *Angelo* de Victor Hugo cujos figurinos, cenografia e desenho de luzes eram muito contemporâneos. Foi uma das pessoas que mais me incentivaram

a fazer concertos a solo, e organizou-me mesmo uma *tournée* em França entre 1972 e 73. Entretanto, fui apresentado ao realizador Robert Kramer em 1980 e durante quase 20 anos fiz música para os seus filmes.

### Rui Eduardo Paes

Critico de música, ensaísta,  
editor da revista *jazz.pt*

---

## Joe Morris

### guitarra

---

Nasceu em New Haven, Connecticut, em 13 de Setembro de 1955. Com 12 anos teve breves lições de trompete. Começou a tocar guitarra em 1969, aos 14 anos, e nesse ano deu o seu primeiro concerto como profissional. É fundamentalmente um auto-didacta, embora tenha recebido algumas lições. A influência de Jimi Hendrix e outros guitarristas desse período levaram-no a concentrar-se nos blues. Pouco depois, a sua irmã deu-lhe um exemplar do álbum de Coltrane *OM*, o que o levou a aprender jazz e a nova música. Entre os 15 e os 17 anos frequentou uma escola secundária alternativa chamada Unschool, na baixa de New Haven, perto do campus da Universidade de Yale. Aproveitando o método aberto de ensino da escola passava a maior parte do tempo, de dia e de noite, a tocar com outros estudantes, a ouvir música étnica e *folk*, blues, jazz, música clássica, em discos, na biblioteca pública, e assistindo a vários concertos e recitais no campus da Universidade de Yale.

A partir dos 17 anos procurou encontrar a sua própria voz como guitarrista no contexto do *free jazz*, influenciado por Coltrane, Miles Davis, Cecil Taylor, Thelonius Monk, Ornette Coleman, bem como pela AACM (Association for the Advancement of Creative Music, uma associação fundada em Chicago por um grupo de músicos em torno do pianista Muhal Richard Abrams), pelo BAG (Black Artists Group, associação criada nos anos 1960 em St. Louis, Missouri, com objectivos próximos da AACM) e muitos improvisadores europeus dos anos 1970.

Mais tarde foi influenciado pela música de cordas tradicional da África ocidental, por Messiaen, Charles Ives, Eric Dolphy, Jimmy Lyons, Steve McCall e Fed Hopkins. Depois da escola secundária tocou em bandas de rock, ensaiou com bandas de jazz e tocou música totalmente improvisada com amigos. Isto até 1975, quando se mudou para Boston.

Entre 1975 e 1978 esteve muito activo na cena criativa musical de Boston como solista ou integrado em vários grupos, desde duetos a conjuntos mais alargados. Compôs música para o seu primeiro trio em 1977. Em 1978 viajou pela Europa tocando na Bélgica e na Holanda. Quando voltou para Boston ajudou a formar, com outros músicos, o Boston Improvisers Group (BIG). Ao longo dos anos seguintes, com várias configurações, o BIG produziu dois festivais e muitos concertos. Em 1981 fundou a sua própria editora de discos, Riti, e gravou o seu primeiro LP, *Wraparound*, com um trio formado por Sebastian Steinberg no contrabaixo e Laurence Cook na bateria. A Riti Records editou mais quatro LP's e CD'S até 1991. Foi também em 1981 que iniciou o que viria a ser uma colaboração de seis anos com o multinstrumentista Lowell Davidson, trabalhando com ele em duo e em trio. Nos anos seguintes, em Boston, tocou em grupos que incluíram, entre outros, Billy Bang, Andrew Cyrille, Peter Kowald, Joe McPhee, Malcolm Goldstein, Samm Bennett, Lawrence "Butch" Morris e Thurman Barker.

Entre 1987 e 1989 viveu em Nova Iorque onde tocou nos Shuttle Theater, Club Chandelier, Visiones, Inroads, Greenwich House, etc. e actuou com o seu trio no primeiro festival Tea and

Comprovisação que se realizou no Knitting Factory.

Em 1989 voltou para Boston. Entre 1989 e 1993 tocou e gravou com o seu trio eléctrico Sweatshop e o seu quarteto eléctrico Racket Club. Em 1994 foi o primeiro guitarrista a gravar, como líder, para a Black Saint/Soulnote Records, fundada 25 anos antes. *Symbolic Gesture* é o título desse álbum que registou com o seu trio.

Desde 1994 gravou para as editoras ECM, Hat Hut, Leo, Incus, Okka Disc, Homestead, About Time, Knitting Factory Works, No More Records, AUM Fidelity, OmniTone, Avant, Clean Feed. Fez digressões pelos EUA, Canadá e Europa como solista ou líder de um trio ou quarteto. Desde 1993 tocou e/ou gravou com, entre outros, Matthew Shipp, William Parker, Joe and Mat Maneri, Rob Brown, Raphe Malik, Ivo Pearlman, Borah Bergman, Andrea Parkins, Whit Dickey, Ken Vandermark, DKV Trio, Karen Borca, Eugene Chadborne, Susie Ibarra, Hession/Wilkinson/Fell, Roy Campbell Jr., John Butcher, Aaly Trio, Hamid Drake, Fully Celebrated Orchestra.

Começou a tocar baixo acústico em 2000 actuando com o violoncelista Daniel Levin, o baterista Whit Dickey e gravando com o pianista Steve Lantner. Em 2008, editado pela Clean Feed, saiu o CD quádruplo com Anthony Braxton, *Four Improvisations (Duo) 2007* e o CD em duo com Barre Phillips *Elm City Duets 2006*.

Participou em mais de 70 gravações, muitas das quais têm sido nomeadas Disco do Ano por diversas publicações como *Village Voice*, *Chicago Tribune*, *Wire*, *Coda* e *Jazziz*.

Realizou conferências e conduziu *workshops* nos EUA e na Europa. Foi professor na Tufts University Extension College e é professor no New England Conservatory no departamento de jazz e improvisação. Foi nomeado melhor guitarrista do ano em 1998 e 2002 nos New York Jazz Awards.

[www.joe-morris.com](http://www.joe-morris.com)

---

## Barre Phillips

### contrabaixo

---

Nasceu em São Francisco em 27 de Outubro de 1934. Estudou brevemente com S. Charles Siani, contrabaixista da Orquestra Sinfónica de São Francisco, em 1959. Em 1960 iniciou a sua carreira como profissional, mudando-se para Nova Iorque em 1962, onde teve lições com Frederik Zimmermann, e para a Europa em 1967. Desde 1972 que vive no Sul de França.

Durante os anos de 1960 tocou e gravou, entre outros, com Eric Dolphy, Jimmy Giuffre, Archie Shepp, Attila Zoller (guitarrista húngaro), Lee Konitz e Marion Brown.

Em 1968 gravou um álbum a solo com improvisações, editado nos EUA com o título *Journal Violone*, em Inglaterra como *Unaccompanied Barre* e em França como *Basse Barre*. É geralmente considerado como a primeira gravação de contrabaixo solo. O disco que gravou em 1971 com Dave Holland, *Music from Two Basses* é provavelmente o primeiro álbum com um duo de contrabaixistas.

Em 1969 participou no projecto orquestral liderado por John Lennon e Yoko Ono, com a banda de música

improvisada Gong e Mike Westbrook.

Em 1970 era membro do influente grupo The Trio, com o saxofonista John Surman e o baterista Stu Martin. Nos anos 1980 e 1990 tocou regularmente com a London Jazz Composers Orchestra dirigida pelo contrabaixista Barry Guy. Em 1991 trabalhou com Ornette Coleman na banda sonora do filme *Naked Lunch*.

De entre os inúmeros artistas com quem tocou ou gravou, contam-se: Coleman Hawkins, Eric Dolphy, Archie Shepp, Chick Corea, George Russell, Lee Konitz, Charlie Mariano, Peter Nero, Michel Portal, Albert Mangelsdorff, Martial Solal, Jimmy Giuffre, Paul Bley, Don Ellis, Joachim Kühn, Evan Parker, Derek Bailey, Ornette Coleman, Joëlle Léandre, Cecil Taylor, Irene Schweizer, Pierre Favre, Kazue Sawai... Durante os anos de Nova Iorque tocou em big bands - Maynard Ferguson, Louie Bellson -, com a Orquestra Filarmónica de Nova Iorque dirigida por Leonard Bernstein, acompanhou cantores como Gloria Lynn, Sheila Jordan, Jeanne Lee, Bobby McFerrin, Jay Clayton, Colette Magny.

Enquanto compositor e músico trabalhou em cinema, ballet, dança contemporânea e teatro, compondo música para uma dúzia de filmes (dirigidos, entre outros, por Robert Kramer, Jacques Rivette, William Friedkin, Camus), para ballets, espectáculos de dança, e diversas peças de teatro contemporâneo. Recebe frequentemente encomendas de novas obras para concertos, festivais de música e produções radiofónicas.

Phillips é também professor e dirige regularmente *workshops* na Europa,

América, Japão, sobre contrabaixo, música improvisada e música para dança contemporânea.

Participou em mais de 140 gravações como líder ou *sideman*.

[en.wikipedia.org/wiki/Barre\\_Phillips](http://en.wikipedia.org/wiki/Barre_Phillips); e ainda [www.indiejazzz.com](http://www.indiejazzz.com)

# Corey Harris & The Rasta Blues Experience

Ciclo Hootenanny  
Comissário: Ruben de Carvalho

**Música** Sáb 30 Janeiro

Grande Auditório · 21h30 · Dur. 1h30 · M12



**Teclados** Christopher Whitley  
**Voz, guitarra** Corey Harris **Bateria** Kenneth  
Joseph **Baixo** Donovan Marks  
**Saxofone** Gordon Jones

Formado em Antropologia, Corey Harris esteve nos Camarões, África, para uma pós-graduação em linguística e aí estudou as poliritmias complexas da música local. De regresso aos EUA começou a tocar profissionalmente em clubes de Nova Orleães.

Em 1995 gravou o primeiro disco para a Alligator. *Between Midnight and Day* é um álbum a solo, em torno do seu virtuosismo nas inúmeras variantes dos *Delta Blues*, o suficiente para ser apontado como um valor importante da nova geração de músicos de blues de invulgar versatilidade e cultura.

Em 1997 grava *Fish Ain't Bitin*, onde mistura nas suas composições uma secção de sopros ao estilo típico de Nova Orleães. No ano seguinte colabora com a dupla Billy Bragg/Wilco no projecto *Mermald Avenue*, em torno

da música de Woody Guthrie. Em 1999 grava *Greens from the Garden* com o pianista Henry Butler, que muitos críticos consideram ser o seu trabalho mais importante e onde os blues se misturam com o funk, R&B e até com reggae e hip-hop. No ano seguinte volta a gravar com Butler o soberbo álbum de blues do Delta intitulado *Vu-Du Menz*.

Na nova editora, a Rounder, regista em 2002 *Downhone Sophisticate*, de sonoridade eléctrica e onde explora influências africanas e latinas; seguem-se o maravilhoso *Mississippi to Mali* em 2003 e *Daily Bread* em 2005.

Uma viagem à Jamaica acaba por ser decisiva para o som dos dois álbuns que se seguem, ambos para a Telarc: *Zion Crossroads* em 2007 e *Blu, Black*, já em 2009.

Corey Harris é o protagonista de um dos episódios da série televisiva *Blues*, produzida por Martin Scorsese.

Os portadores de bilhete para o espectáculo têm acesso ao parque de estacionamento da Caixa Geral de Depósitos.

## Conselho de Administração

### Presidente

António Maldonado

Gonelha

### Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

### Assessores

#### Dança

Gil Mendo

#### Teatro

Francisco Frazão

#### Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

#### Serviço Educativo

Raquel Ribeiro dos Santos

Pietra Fraga

Diana Ramalho estagiária

#### Direção de Produção

Margarida Mota

#### Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso

de Lemos

Jorge Epifânio

#### Exposições

#### Coordenação de Produção

Mário Valente

#### Produção e Montagem

António Sequeira Lopes

#### Produção

Paula Tavares dos Santos

#### Montagem

Fernando Teixeira

#### Culturgest Porto

Susana Sameiro

## Comunicação

Filipe Folhadela Moreira

Maria Zara Soares

estagiária

### Publicações

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

### Actividades Comerciais

Patrícia Blázquez

Clara Troni

Catarina Carmona

### Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

### Direção Técnica

Eugénio Sena

### Direção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

### Assistente de direcção cenotécnica

José Manuel Rodrigues

### Audiovisuais

Américo Firmino

coordenador

Paulo Abrantes

chefe de áudio

Tiago Bernardo

### Iluminação de Cena

Fernando Ricardo chefe

Nuno Alves

### Maquinaria de Cena

José Luís Pereira chefe

Alcino Ferreira

## Técnico Auxiliar

Álvaro Coelho

### Frente de Casa

Rute Sousa

### Bilheteira

Manuela Fialho

Edgar Andrade

### Recepção

Teresa Figueiredo

Sofia Fernandes

### Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

### Colecção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Inês Costa Dias

António Rocha estagiário

Soraia da Silva estagiária

Susana Sá estagiária

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 - Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt - www.culturgest.pt

---

**Culturgest, uma casa do mundo**

---