

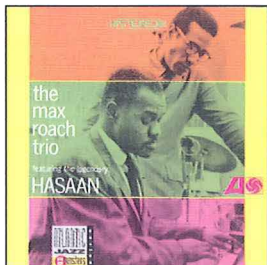
Una charla con **KEVIN**

A BASE DE DISCOS ENTREGADOS, LLENOS DE CURIOSIDAD Y EMPATÍA CON LOS MÁS DIVERSOS GRUPOS, KEVIN NORTON SE ESTÁ IMPONENDO COMO UNA DE LAS VOCES CREATIVAS MÁS INTERESANTES DE LA ACTUALIDAD. EN MARZO PASADO ACUDIÓ AL TEATRO CENTRAL DE SEVILLA FORMANDO PARTE DEL QUINTETO DE JAMES EMERY. LOS ATENTADOS DE MADRID HICIERON QUE SE SUSPENDIERAN LOS CONCIERTOS QUE RESTABAN DE LA PROGRAMACIÓN Y TRAS ACUDIR A LA MANIFESTACIÓN DEL VIERNES 13, EN LA QUE BAJO LA LLUVIA NO NOS MOVIMOS DURANTE MÁS DE UNA HORA, CRUZAMOS LA CIUDAD Y, SIN HABÉRNOSLO PROPUESTO, SURGIÓ EN CASA ESTA ENTREVISTA -ESCUCHA A CIEGAS- CON LOS DISCOS QUE TENÍA A MANO.

NORTON

Honestidad total





The Max Roach Trio Featuring the Legendary Hasaan:
Three-Four Vs. Six-Eight Four-Four Ways de The Max Roach Trio Featuring the Legendary Hasaan

Hassan Ibn Ali (p), Art Davis (b), Max Roach (bat).
Nueva York, diciembre de 1964
Atlantic 82273-2

- Es Max. Al principio cuando toca en *tempo* podría ser cualquiera pero cuando toca sus *rolls* (toca con las manos en sus rodillas) y sus *rellenos* (idem), no hay duda, esos son sus rasgos propios. Sin embargo, hay algo extraño, o es la grabación o son tus altavoces.

(Nota: no lo dudo) Pero suena algo diferente porque Max Roach afina sus tambores muy agudo... Aunque no conozco esta grabación, yo diría que es Herbie Nichols, en parte por la manera en que dialogan el piano y la batería en forma de llamada y respuesta, del modo en que el piano entra y sale...

- En realidad es un disco de Max Roach, *Featuring the Legendary Hassan...*

- ¡Ah! La rítmica me ha engañado, aunque hay aquí cosas que coinciden con Nichols, en la forma de tocar el piano y en el tipo de composición. (tararea) Todo eso, la manera de acentuar con el bombo, el fraseo, es típicamente Roach.

- Por la forma en que concibes tu toque de batería yo diría que Max Roach fue determinante ¿fue tu primera influencia?

- Sí, fue determinante pero la historia comienza mucho antes. Yo diría que tendríamos que irnos a cuando tenía 5 años. Entonces había en la televisión una serie llamada *Checkmates* con una banda sonora al estilo de un policial de la época: base rítmica swing y una buena masa de vientos. En casa teníamos un tocadiscos y mi padre trajo un día el disco. Yo lo ponía a todas horas, una y otra vez, sobre todo el comienzo, que tenía una parte de batería. Un día mi abuelo, que vivía con nosotros y tenía mucho carácter, subió a todo meter después de que yo pudiese el comienzo cinco o seis veces seguidas y le dio un manotazo al brazo del tocadiscos (risas). Además, había un chico en el barrio que tenía una batería en el sótano de su casa. Solía ir a su casa porque ya me habían dado algunas lecciones y unas navidades me habían regalado un plato y una caja. Tocábamos muy alto y un día oímos un portazo y la puerta se salió de su sitio. Mi amigo me dijo "es mejor que lo dejemos, mamá está muy enfadada".

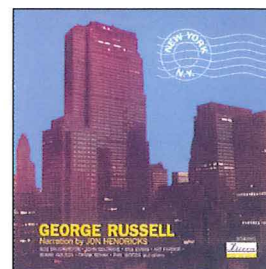
- Así fue como descubriste el poder de la música.

- Exactamente. Quizás fueran esas las dos ocasiones fundamentales. Por supuesto estaba también lo que escuchábamos en la radio, Bobby Darin y rock & roll. Mi padre, que trabajaba para Columbia Records, traía a casa discos de Miles, de Monk... eso fue fundamental porque Monk se convirtió en el

primer músico de jazz con el que me sentí y me sigo sintiendo relacionado. En ese momento no lo entendía, claro, pero había algo en las composiciones con frases repetidas continuamente, en esas melodías que no se parecían a nada, y en el sentido del swing que me atraía muchísimo. Quizás esas sean las bases.

George Russell:

Manhattan de New York, N. Y.
Art Farmer, Ernie Royal, Joe Wilder (tp), Bob Brookmeyer, Tom Mitchell, Jimmy Cleveland (tb), Hal McKusick (sa), John Coltrane (st), Sol Schlinger (sb), Bill Evans (p), Barry Galbraith (g), Milt Hinton (b), Charlie Persip (bat), John Hendricks (narr), George Russell (dir).
Nueva York, septiembre de 1958
(DECCA/MCA 31371-2-2)



- (A los tres golpes) Es Max otra vez ¿esto tiene truco, verdad?

- No, de veras que no, de hecho es Charlie Persip...

- Ya. Es George Russell y ya sé por qué lo pones. Es sencillamente impresionante. Es por Milt Hinton ¿verdad?

- Eso es.

- Mira, siempre cuento algo al respecto. Una vez le pregunté de qué discos se sentía más satisfecho de toda su carrera. Cualquiera esperaría que dijese los que grabó con Louis Armstrong, Cab Calloway o cualquier músico que tuviese que ver con la tradición, bueno, ya sabes que mucha gente confunde la tradición con lo conservador, sin querer fijarse en que parte de la tradición es avanzar, encontrar nuevas formas para emplear un vocabulario ya establecido e investigar uno nuevo. Me dijo que eran estos, los que grabó con George Russell, esos eran sus favoritos. De hecho me puso en un magnetófono de bobina una grabación de unas piezas que Russell había compuesto para él y Barry Galbraith. ¿Sabes si algo de eso se ha publicado?

- Primicia de su existencia.

- Pues esa grabación existe. Era increíble y le pregunté por qué no la habían editado. "Todavía estamos trabajando en ella", me dijo. Curioso ¿verdad?

- Milt Hinton fue tu primer profesor ¿no?

- Milt fue una de las personas más importantes de mi vida. Le debo cien mil cosas, como persona y como músico. Puede decirse que Milt fue mi primer profesor importante, el primero con un nivel tan alto de excelencia. Su importancia en el mundo de la educación nunca ha sido suficientemente valorada y muchas cosas en ella no serían como son sin Milt. Eso es así, pero es otra historia. Toqué con él multitud de veces en las situaciones más variadas. Recuerdo una vez que tocamos en cuarteto en un sitio que se llamaba The Lighthouse for The

(sigue en pag. 46)

7º Festival Internacional de Jazz Alicante 2004



Jueves 22 Julio

Buddy Guy Blues

Viernes 23 Julio

Roy Hargrove Funky Jazz

Sábado 24 Julio

The Manhattan Transfer

Viernes 30 Julio

Angélique Kidjo - World Music & Latin

Sábado 31 Julio

Noche Jazz Español

Jordi Vila "25 aniversario Charlie Mingus"

THE CHAMPS con Ximo Tébar

Sábado 7 Agosto

Noche Jazz Español

Antonio Moltó Big Band

Domingo 8 Agosto

Bobby McFerrin & Joe Zawinul Trío

Recinto Paseo del Puerto

Venta de entradas:

Servicam, y taquillas

Plaza de Toros y Recinto del Puerto

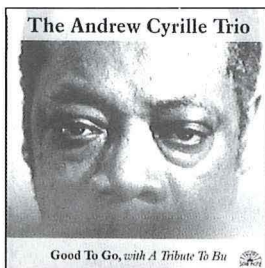


EXCMO.
AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE



(viene de pag. 44)

Blind y Milt me dijo ¿por qué no tocas algo de Max Roach? Yo solía tocar mucho *The Drum also Waltzes* y *Drums Unlimited*. El padre de Max Roach estaba entre el público y después se acercó emocionado. Ese es el tipo de cosas que ocurren cuando estás con alguien como Milt. Otra vez me llamó para que sustituyese a Connie Kay, ¡imagínate!, tocando en un grupo con John Carisi, Marty Napoleon, Phil Bodner... También tocó en el concierto de mi graduación en el Hunter College como bajista de mi grupo, Nine Lives, con músicos de Nueva York como Sam Furnace, un amigo muy cercano que había tocado con Art Blakey y Julius Hemphill, y que ha muerto recientemente; Jimmy Cozier, que grabó con Steve Coleman, Akira Ohmori, que trabajaba con Mingus al final de su vida... En fin, esa fue mi primera banda y tocábamos algunos temas míos y arreglos de standards.



The Andrew Cyrille Trio:

For Bu de Good to Go, with a Tribute to Bu

James Newton (fl), Andrew Cyrille (bat). Lisle Atkinson (b, no presente en el tema).

Milán, octubre de 1995

Soul Note 121292-2

- Uhmmm. ¿Es Steve McCall en Air?

- No. Es Andrew Cyrille.

- ¡Ahh! Sí, conozco el disco, lo saqué de la biblioteca y está claro que lo tengo que volver a escuchar porque tiene mucho estilo, muy definido. Me encanta.

- Siguiendo con Milt Hinton, nunca separaba lo que era vanguardia de lo que era tradición.

- Es que no lo planteaba así. Para él cada uno tenía que elegir la manera de contar su propia historia, tienes que ser tú mismo si no no puedes contarla. Cada uno tiene que swingear su propia historia, decía. Recuerdo que una vez lo vi tocar en un bar llamado Zino's, ya no me acuerdo ni con quien tocaba porque estaba con gente con la que cuesta trabajo imaginarlo. Me decía "tienes que aprender a tocar con todo tipo de gente, transponer detrás de un cantante, mantener el equilibrio en una gran formación, etc, y siempre tendrás trabajo porque sabrás qué hacer con cada uno, se sentirán bien contigo, los grupos funcionarán de manera creativa y se sentirán bien". Como decía en la "masterclass" que di ayer en el Teatro Central, siempre es una cuestión de ir atrás y después hacia delante para después volver hacia atrás e ir más adelante y así sucesivamente.

-Y ¿cuándo decidiste dedicarte a tus composiciones?

-En realidad nunca he separado conscientemente el hecho de tocar standards de mis composiciones. Como te decía, es una cuestión de ir adelante y después atrás una y otra vez. Ahora,

por ejemplo, me encanta tocar standards al vibráfono. En el trío que tengo con John Lindberg y el guitarrista Ron Jackson, tocamos arreglos del Modern Jazz Quartet, de Scott Joplin, Horace Silver... Al contrario de lo que mucha gente piensa te intimida tocar toda esa historia pero, por otro lado, es muy divertido, cada vez es más divertido tocar este tipo de cosas en público. Pero lo que me planteo es algo de lo que ya hemos hablado cuando nos referíamos a Milt Hinton, hacer algo propio. Me vienen a la cabeza un par de situaciones claras al respecto: fui un día a casa de John Zorn, con quien entonces tocaba en la banda de Fred Frith, Keep the Dog, para preguntarle sobre un tema de composición y empezamos a hablar de gente que conocíamos de la escena downtown. "¿Te acuerdas de un músico que tocaba en la big band de Paul Jeffries?". Me dijo que sí pero que casi no tenía que ver con nadie, que si se acercaba era porque en ese momento podían aportarle cosas pero que fundamentalmente tenía que dedicarse a lo suyo. Después me pasó con Anthony Braxton, un ejemplo de que tienes que creer en tí mismo, tienes que tomarte en serio... Es por ello por lo que no es una cuestión de tocar standards, como base del jazz, o mis temas, sino la psicología que lo acompaña. Y te explico. Tú no te acercas de la misma manera a una persona cuando tocas *All the Things You Are* y le preguntas qué le ha parecido que cuando has tocado algo tuyo, cuando nadie sabe cómo eres, ni lo que has vivido, y yo he tenido un buen surtido de momentos difíciles con los que tengo que tratar en música, lo mismo que si fuera escritor lo haría con palabras. No puede ser lo mismo cuando toco temas que no son míos, que necesariamente hacen referencia a otra historia, mientras que mis piezas hacen a la mía.

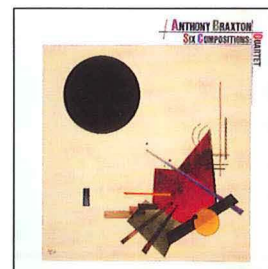
Anthony Braxton Quartet:

Composition N.º. 40 B de Six Compositions: Quartet

Anthony Braxton (sa), Anthony Davis (p), Mark Helias (b), Edward Blackwell (bat)

Nueva York, octubre de 1981

Antilles 422 848 585 2



- (Inmediatamente) Es Braxton, *Composition 40 B*. El cuarteto con Davis, Helias y Blackwell. Lo más increíble de esta versión es que esta pieza está formada por una parte de siete compases, una de ocho y otra de nueve. Su forma es extrañísima y es muy difícil *navegar* en ella. Lo más increíble como te decía es que ¡Blackwell mantiene esa forma en su solo! ¡Es increíble! He intentado a fondo tocar esto al vibráfono pero la melodía tiene tantas vueltas que... algún día lo clavaré, algún día (risas).

-Pero a la vez suena muy bono

- Claro. Está dedicada a Lou Donaldson. Este es uno de mis discos favoritos. Blackwell está inmenso y toca este tema fabulosamente; bien, uno se lo espera, en él hay un swing muy claro, pero es que toca al mismo nivel en las otras piezas, mucho más estructuradas, con las mazas en los platos... Su *groove* es

siempre increíble, como en sus discos con Eric Dolphy, con una respuesta fantástica en los tiempos rápidos. Después todo lo que hizo con Ornette, con ese fondo de música africana y de Nueva Orleans. ¿Conoces una pieza que se llama *Togo*? ¡Buff! Buena, muy buena. Pero volviendo al disco de Braxton, es un disco extraordinario y fue una pena que esta banda no se mantuviese unida más tiempo.

- ¿Cómo conociste a Anthony Braxton?

- Lo conocí en los años setenta. Y, verás, me acerqué a él, muy tímidamente, pues siempre suelo ponerme en el papel de estudiante, no me importa si el músico es menor o mayor que yo; bueno, le dije que me encantaba su música. Me dio las gracias y eso me sirvió de contacto. Años después, cuando empecé a estudiar percusión clásica en la Manhattan School of Music, pedí a varios compositores que escribiesen algo para percusión y Braxton fue uno de ellos. Por supuesto yo ni soñaba, lo mismo que me pasaba con Milt, con quien nunca dejé de tocar, que eso fuera a convertirse en una relación larga. En 1994 le dejé un mensaje pero no tuve respuesta, y más tarde lo llamé a la universidad (Wesleyan), le mandé lo que estaba haciendo entonces y me dijo: "Me llama a tiempo porque en estos momentos estoy reuniendo una orquesta para tocar en la zona de Nueva York". Ese fue el comienzo de la Twentieth Century Orchestra con la que tocamos muchas de sus grandes composiciones, una experiencia increíble. En el segundo o tercer ensayo, en el descanso, se acercó y me dijo, ya sabes cómo es, "Señor Norton, su música me tiene alucinado, es como tener a la Orquesta Filarmónica de Nueva York, a Max Roach y a la música de otros pueblos, todos en uno. Me gustaría que tocase en uno de mis grupos pequeños". Después grabamos el disco que salió en el sello Splasc(H) y los conciertos en The Kitchen, de un nivel extraordinario pero que todavía no han sido editados. Así que ¿qué se puede decir cuando uno llega a conocer a un ídolo y llega a tocar con él excepto que se convirtió en una de las fuerzas más positivas de uno de los mejores períodos de mi vida?



Earl Hines:
Bernie's Tune de
Spontaneous Explorations
Earl Hines (p), Richard Davis (b), Elvin Jones (bat).
Nueva York, enero de 1966
RCA 89618-2

- Es *Bernie's Tune*, eso te lo puedo decir sin problemas. En cuanto al pianista, es buenísimo. Hay un control, un gusto infeccioso por la melodía, por el toque, que impactan. No sé, diría que es al-

xii festival internacional de jazz de pontevedra

sáb 24 de xullo 22:30

McCoy Tyner Trio

dom 25 de xullo 22:30

John Scofield Trio

lun 26 de xullo 22:30

Bettye LaVette

mar 27 de xullo 22:30

**Roy Hargrove—
The RH Factor**

<http://www.jazzpontevedra.com>

pontejazz

lun 19 de xullo 21:00

Grémio das músicas

mar 20 de xullo 21:00

**Zé Pedro &
SPJ—Pontevedra Jazz Group**

mér 21 de xullo 22:30

Voces galegas do jazz
Moreira—Cuacci (cantando a Jobim)
Terela Grandín—Manolo Gutiérrez

xov 22 de xullo 22:30

**Albert Bover &
SPJ—Pontevedra Jazz Group**

ven 23 de xullo 22:30

Zé Eduardo Unit
(a música de Zeca Afonso)



CONCELLO DE
PONTEVEDRA

2004
ano da música
pontevedra
www.anodamusica.org

guien como Teddy Wilson, quizás alguien mayor, hay algo de las enseñanzas del stride en todo esto. En cuanto al baterista, es más moderno. El uso de los tripletes es muy de Elvin. Yo diría que es Elvin Jones, pero no conozco este disco.

- Es *Spontaneous Explorations* de Earl Hines.

- No lo conozco, pero tengo que hacerme con él, es bueno, muy bueno. He ahí una de las constantes de Elvin: ya esté tocando algo que puede ser tradicional, muy finamente con las escobilla, o algo de grandes dimensiones, de enorme alcance, como en *Meditations*, siempre hay una corriente emocional que lo impulsa todo. Por técnico que sea lo que toque, por el control que ejerza sobre el curso del tema, lo emocional siempre está ahí, como centro de todo.

Es fantástico poder escuchar a Elvin en un contexto como este porque se aparta de lo que siempre se identifica con él, lo apasionado, lo físico, lo explosivo. Con toda la gentileza con la que toca aquí, claramente es él mismo, sigue sus impulsos, su personalidad está impresa en la interpretación sin que haya nada de lo salvaje a lo que se le asimila. No sé si sabes que Kenny Washington y yo somos muy amigos, aunque ahora nos veamos menos. Nos conocimos, hablamos sobre Elvin y quedábamos para escuchar discos y discutirlos, su colección de LPs es enorme. Bueno, pues él siempre ponía un disco de Tommy Flanagan en el que toca Elvin, *In Stockholm 1957*, creo que se llama, para el sello Dragon, que es toda una lección de toque con escobillas. No puedes escapar a Elvin, es una de las lecciones fundamentales para todo aspirante a baterista. En cierto sentido Kenny es uno de mis profesores más importantes, no porque me enseñase directamente sino por esas charlas informales. "No me interesa lo que hace Anthony Braxton", me dijo cuando nos conocimos, "pero sí Hank Mobley, Kenny Dorham, Blue Mitchell". Conoce esta música tan bien que, por mucho que yo conociese bien el estilo de Philly Joe Jones, por ejemplo, siempre me hacía caer en un detalle, en un planteamiento, que hacía que lo entendiese mucho mejor. Esto hizo que estudiase mucho más profundamente el jazz más clásico aunque sin apartarme de Anthony Braxton ni de Cecil Taylor que me han acompañado siempre. Como te decía al principio de nuestra charla, es cuestión de ir hacia delante y después hacia atrás una y otra vez. Es por esto por lo que nunca he separado en dos campos distintos avant-garde y mainstream. Cuando me matriculé en la Manhattan School of Music empujado por Milt, estudié, además de percusión, a Mozart, a Beethoven, y esa combinación me dio un planteamiento personal de la batería de jazz, sobre todo con respecto a la manera de orquestrarla, de entenderla dentro de un conjunto, porque allí no había estudios de jazz. Quería tocar de todo, música clásica, jazz, música experimental. Después de tocar algunos años como freelance en el terreno de la música clásica, fundamentalmente tocando timbales, volvía a concentrarme en la batería y me metí en una banda de música experimental que se llamaba Zozobra, toqué con el trompetista Ben Neill, que no sé si conoces, me encanta su música... Formamos una banda con gente del Soldier String Quartet, como la violinista Laura Seaton. De ahí pasé a tocar con John Zorn, Ikue Mori, Fred Frith, toda la escena downtown de Nueva York y no es que hubiese dejado el jazz, a la vez

tocaba con Milt, por ejemplo, y Kenny Washington y yo nos veíamos casi todos los días. Fue entonces cuando conocí a George Cartwright y empezamos a trabajar para grabar el que fue mi primer disco *Integrated Variables* (CIMP).



Cecil Taylor:

Conquistador de *Conquistador*
Jimmy Lyons (sa), Bill Dixon (tp),
Cecil Taylor (p), Alan Silva,
Henry Grimes (b), Andrew Cyrille
(bat).

Nueva Jersey, octubre de 1966
Blue Note 84260-2

- El baterista tiene algo de Dennis Charles pero no creo que sea él. Es evidente que el pianista es Cecil Taylor pero no sé cuál es este disco.

-Es *Conquistador*. A veces la estructura de tu música me recuerda a la de los discos de esta época de Taylor.

- No había escuchado *Conquistador* antes pero está claro que es algo que tengo que remediar pronto. En cuanto a lo de que mi música te recuerde a la de Cecil de esa época es algo que te agradezco. *Unit Structures* es un disco que conozco muy bien y puede que haya un paralelismo en nuestra forma de plantearnos los temas, como una construcción en la que existen diversos bloques, temáticos, de estado anímico, a veces que se oponen entre sí y dan lugar a otros.

- También en el tratamiento de la escritura y la improvisación, aunque recuerdo que Jimmy Lyons decía que podían pasar meses ensayando material totalmente escrito para después tocarlo sólo una vez.

- Muy de una época (risas). Está muy claro que cuando tratas de este tipo es algo que va más allá de la transcripción de solos, de la aplicación de rudimentos y de intentar desarrollar un lenguaje instrumental. Es algo que implica muchos más capítulos y que como músico resulta más rico, y complejo. Aquí no sólo es cuestión de transponer qué está ocurriendo, fijarse en las dinámicas, en los contrapuntos, y después relacionar todo esto con lo que ocurre a un nivel mayor. Por supuesto que está la estructura pero no es sólo eso, es el impacto emocional que consigue. Es algo que he estudiado en la música de Cecil y que espero que se vea en la mía.

Me parece que si estudias cualquier tipo de música, tarde o temprano sale de alguna forma creativa en tus propias composiciones. Por decirte, escucho mucho a Brahms, que es un músico imponente, y en él todo fluye. En Cecil, con una música tan poderosa, tan emocional, en alguien tan distinto como es Paul Bley, todo fluye. En el fondo todo se reduce a una honestidad total...

- Que resulta ya irreductible.

-Eso es. Y volviendo a lo que antes comentábamos, de alguna manera puedo decir que ha habido un esfuerzo consciente por

mi parte por escribir algunas de mis últimas piezas, como las del Metaphor Quartet, en las que he pretendido hacer piezas emocionales, desnudas, en las que todo el grupo sigue un ritmo para después tocar totalmente libre, como Cecil Taylor, como Paul Bley, y desarrollar todo en diversas secciones... La diferencia es notable ya en la partitura. Es todo un reto.

-Hablando de Metaphor Quartet. A diferencia de Braxton, que se concentra en grupos de fieles, tienes un montón de bandas...

- Es que me gusta tocar con muchos músicos diferentes que me interesen desde un punto de vista muy diverso, es una manera de desarrollar combinaciones instrumentales diferentes y que se interesen por mi música. Por un lado, resulta inspirador, es un reto importante, y por otro, casi una especie de protección de lo que hago. Te explico: cuando te sientes tan unido a un grupo, tan implicado en lo que has escrito y desarrollado con ellos te llegas a sentir mal cuando uno de tus músicos tiene otro compromiso y no puede tocar en un concierto, algo que pasaba con el Kevin Norton Ensemble, y con eso te puedes imaginar cómo me sentí cuando murió Wilbur Morris y el Metaphor Quartet se deshizo. Wilbur era un tío increíble y la única razón por la que creo que no era, si no más conocido, sí más apreciado, es porque no leía demasiado bien las partituras. Habíamos tocado antes pero cuando le propuse que formásemos el Metaphor Quartet, en el que principalmente íbamos a tocar temas míos, una de las cuestiones que tenía que tratar era componer piezas para alguien como Wilbur sin bajar el nivel en ningún momento. Y Wilbur siempre estuvo ahí, dejándose la piel, tocando a corazón abierto. Es difícil mantener un equilibrio entre algo en lo que pones tantas cosas personales y que necesariamente se rompe. Por otra parte, es tan enriquecedor tocar con grupos con los que hay una relación emocional intensa que... (risas). Acabo de formar el Bauhaus Quartet, con John Lindberg, Dave Ballou y Tony Malaby, y me siento muy bien con ellos. No dejo de conocer a gente con la que quiero tocar así que es difícil parar.

Discografía Referencial

Como líder

- 1996: *Integrated Variables* (CIMP)
- 1998: *Knots* (Music and Arts)
For Guy Debord [in nine events] (Barking Hoop)
- 2000: *In Context/Out of Context* (Barking Hoop)
- 2001: *Change Dance [Troubled Energy]* (Barking Hoop)
Play the Music of Anthony Braxton (Barking Hoop)
- 2003: *Ocean of Earth* (Barking Hoop)
The Dream Catcher [for Wilbur Morris] (CIMP)
Not only in that Golden Tree... (Clean Feed)
- 2004: *Intuitive Structures* (Cadence Jazz)
- Con Milt Hinton
- 1984: *The Judge's Decision* (Exposure)
- Con Fred Frith
- 1990: *Step across the Border* (East Side Digital)
- Con Anthony Braxton
- 1994: *Small Ensemble Music* (Wesleyan)
(Splasc(h) Records)
- 1995: *Octet (New York) 1995* (Braxton House)
- 1996: *Trillium R [Shala Fears for the Poor]* (Braxton House)
- 1998: *Four Compositions (Washington, DC) 1998* (Braxton House)
- 1997: *Compositions No. 207 and 208 Live at Yoshi's* (Leo)
- 2000: *9 Compositions (Hill) 2000* (CIMP)
- 2001: *8 Standards* (Wesleyan) 2001 (Barking Hoop)
- 2003: *Composition No. 285 [Antwerp, 2000]* (Splasc(h) Records)
- Con Joe Fonda Quintet
- 1999: *Full Circle Suite* (CIMP)
- Con James Emery
- 1999: *Spectral Domains* (Enja)
- 2001: *Luminous Cycles* (Between the Lines)

www.kevinnorton.com

CanJA33

2004

VIIº FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DE CANGAS

EIRADO DO COSTAL
LUNS 23 AGOSTO AS 22H

ZE EDUARDO & SPJ-Pontevedra Jazz Group

AUDITORIO MUNICIPAL
MARTES 24 AGOSTO

RODRIGO GONÇALVES TRIBOLOGY

MERCORES 25 AGOSTO

PERICO SAMBEAT SEXTET

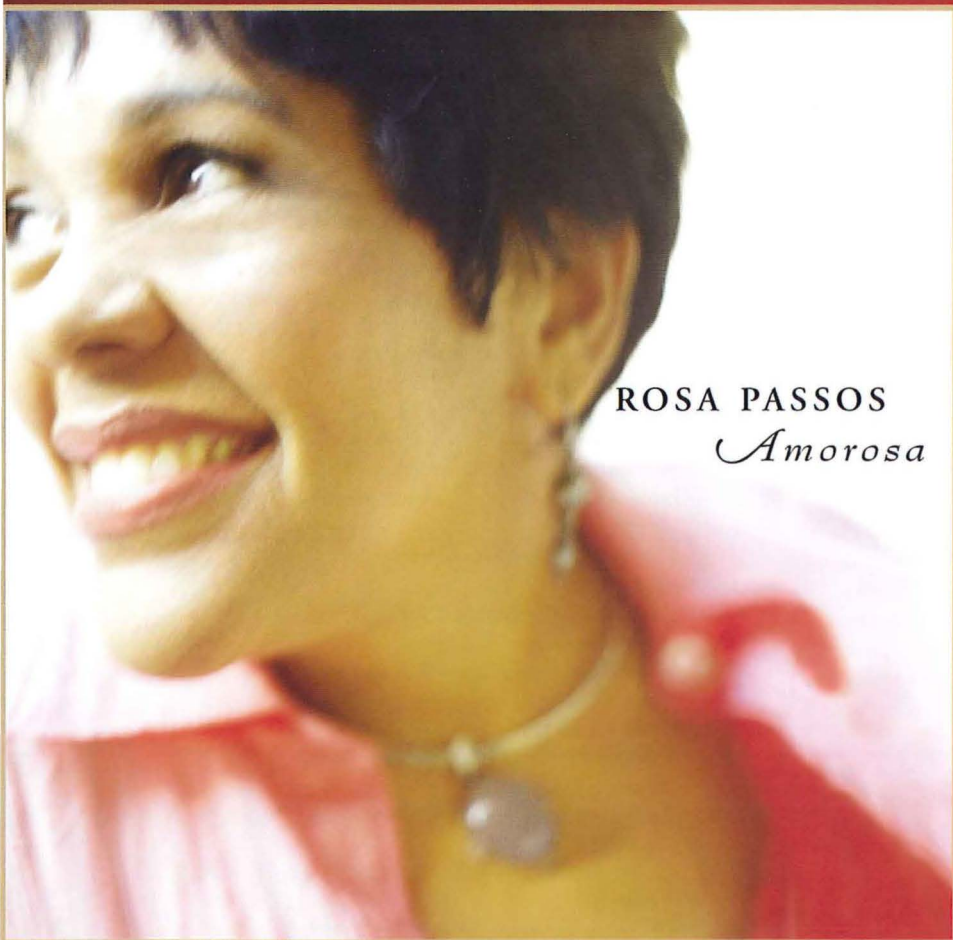
Concello de Cangas
Concello de Cultura

Auditorio Municipal de Cangas

Colaboran:
Café casablanca,
a balneario,
o pito cairo
e viaxes eroski

OUTRAS ACTIVIDADES:
JAM-SESSION, MASTER-CLASS, CHARLAS

www.cangas.org/jazz



ROSA PASSOS
Amorosa

ROSA PASSOS

Amorosa

Incluye un duo con
Henri Salvador

"La habilidad de Rosa Passos
de transmitir emociones
sobrepasa barreras lingüísticas."

Jazz Times

"Ella ha conseguido
lo que tantos cantantes
han intentado desde los tiempos
de Astrud Gilberto:
que la Bossa Nova vuelva a ser sexy".

All About Jazz

Sony Music

HARRY CONNICK Jr. • ONLY YOU

HARRY CONNICK, JR. | **ONLY YOU**



Una deliciosa colección de
standards de los años 50 y 60

Ahora también
en DVD.
Dolby Digital
5.1 Surround
Video
Alta Definición



Sony Music

Institut Valencià de Cultura

www.sonymusic.es