



Vanessa Tagliabue Yorke: Contradanza (Abeat / Discmedi. 2019) [Grabación]

Por Martí Farré.



Por lo general el jazz y las músicas afines que se facturan fuera de Gran Manzana, es decir, en Europa y América Latina, por poner dos ejemplos, tiene poca o nula incidencia en nuestro país. Siempre hay excepciones, por supuesto, y algunos artistas de países como Francia, Alemania, Argentina o el Reino Unido son tan célebres como determinadas glorias del otro lado del Atlántico, por no hablar del interés que suscitan determinados jazzistas “de culto” en la crítica y la afición más acérrima.

Cuando se habla del jazz italiano se suelen citar, entre otros, los nombres de Paolo Fresu, Enrico Rava, Enrico Pieranunzi y Stefano Bollani, músicos con una larga y fecunda trayectoria internacional. La de Vanessa Tagliabue es una de esas propuestas “locales” que acostumbran a pasar desapercibidas en nuestras latitudes, pese a haber publicado en 2016 un disco, *Contradanza*, con claras reminiscencias latinas, al menos en el título. Ese CD que en su día fue saludado por la crítica transalpina sale ahora reeditado por la discográfica catalana Discmedi.

A partir de un estilo asociado al folclor cubano, aunque en realidad se atribuye su origen a una danza tradicional francesa, Tagliabue Yorke firma un disco que en realidad es también un homenaje a Bas Jan Ader, un controvertido performer de origen holandés que en 1975 decidió “perder el control” lanzándose a la brava al Océano con un bote. Murió, según parece, en alta mar. Así, a la deriva –en el mejor de los términos, no me malinterpreten–, es como Tagliabue Yorke compuso la música de un disco a medio camino entre el jazz “de autor” y la canción de autor, con reminiscencias latinas, rockeras, de vanguardia e, incluso, sinfónicas.

Hasta 14 músicos colaboran en una obra en la que suenan instrumentos tan variados como el theremin, el harmonium o el banjo. Música de largo recorrido, de pequeños detalles casi progresivos, con visos de eclecticismo, que intenta evocar el viaje alocado de Bas Jan Ader. Algunas piezas –“In cerca del miracolo”, “The Tespest”, “Niet Chainie-Andy”–, transmiten un aire turbador. Otras, claramente latino –“Io sono la nostalgia”–. Algunas, incluso ofrecen guiños cabareteros –“Ocean Wave”, en castellano– o al dixieland –“Sea Santies”–, o al rock setentero –“Frank”–, siempre con una cierta pátina de heterodoxia.

Con *Contradanza*, Vanessa Tagliabue Yorke, una cantante que en su país se ha prodigado en otros estilos, nos ofrece un singular mosaico que algunos juzgarán como más próximo a la canción de autor y otros a la heterodoxia jazzística. En cualquier caso, *Contradanza* supone una oportunidad para descubrir una pizca del talento que se esconde en la escena europeas de las llamadas “músicas creativas”.

Texto: © **Martí Farré**, 2019

Vanessa Tagliabue Yorke: *Contradanza*

Publicado en España por Abeat / Discmedi, 2019



Kekko Fornarelli: “Soy un curioso y nunca he sido un músico de jazz mainstream” [Entrevista]

Por Martí Farré.

Con elogios de, entre otros, Paolo Fresu –“Es uno de los pianistas jóvenes más interesantes del momento,” dijo el trompetista sardo–, el también italiano Kekko Fornarelli (Bari, 1978) está considerado un renovador del formato de piano trío, desde que en 2011 publicó *Room of Mirrors*, el primero de una serie de trabajos conceptuales que le han llevado de gira por una treintena larga de países de todo el mundo. ¿El secreto? Una música sencilla, melodiosa, con ribetes de lirismo, cercana a estéticas contemporáneas y con una cierta querencia por la heterodoxia. Quien mejor nos lo puede contar es el propio Fornarelli, a quien hemos entrevistado con motivo de la presentación en nuestro país de *Abaton*, su último CD a trío. Junto a Federico Pecoraro (bajo) y Dario Congedo (batería), Kekko Fornarelli tocará en Madrid (11 de diciembre, 21 h, sala Clamores) y Barcelona (12 de diciembre, 20 y 22 h, sala Jamboree).



© Lucia Fatorini



Martí Farré: Titulas tu último disco *Abaton*, un nombre con reminiscencias religiosas. ¿Qué vínculos hay entre el concepto de *Abaton* y tu música?

Kekko Fornarelli: Lo titulé de esta manera porque empecé hace unos diez años a grabar una serie de discos conceptuales. No me gusta hacer música como la haría un jazzman [de toda la vida], sino que prefiero mezclar muchos géneros y estilos. Es una forma sencilla que consiste en recrear atmósferas e imágenes asociadas a la música. De hecho, el mío es el trabajo que normalmente se emplea para componer bandas sonoras de películas. Encontré en esa vía para contar mis experiencias vitales a través de la música.

“Abaton” es una palabra de origen griego que sirve para denominar el área secreta de un templo. Vengo a decir que

quiero hablar de mi parte más escondida, la más oculta. En este álbum hablo de mis últimos dos años, que empezaron con la pérdida de mi padre. Le quería y necesitaba expresar ese dolor. No sé que hacen otros músicos con una pérdida de este tipo, en mi caso es un momento especial para estar en contacto con mi parte más interna. A la larga, tengo la suerte de que a través de la música puedo convertir el dolor en alguna cosa. En este álbum he tratado de poner el foco en cuestiones como la pérdida, las decisiones que tomamos en la vida, el poder... todo aquello a lo que me he tenido que enfrentar después de esa pérdida.

Martí Farré: Apelas al éxtasis, ¿qué es para ti el éxtasis?

Kekko Fornarelli: Es muy difícil para mí definir el éxtasis, perderme en una noción como esa. El éxtasis puede ser la expresión del abandono, de cuando paras de pensar y empiezas a sentir.

Martí Farré: vHablas de una música compleja que parezca simple, ¿cómo se puede tocar una música compleja que parezca simple?

Kekko Fornarelli: Es posible porque en el jazz normalmente estamos acostumbrados a concebir esa música como algo muy complejo. Acaba siendo un ejercicio continuo de demostrar lo que sabes hacer con tu instrumento. Es casi como un reto continuo y he observado que eso aleja al público de los músicos. Cuando decidí tocar simple me hice una pregunta: ¿qué tipo de música es la que golpea el estómago? En última instancia es lo que quiero, y eso no se puede conseguir desde el virtuosismo, sino yendo a lo sencillo. Lo único que debemos de ser es un instrumento al servicio de la música. Para mí no es importante ser reconocido como el mejor pianista del mundo. Ese no es mi objetivo. Solo quiero comunicar con la música.

La complejidad es tan solo la arquitectura de la música, un conjunto de elementos válidos para emplear en diferentes

contextos, para componer pero no para tocar.



Martí Farré: Hablas también de un jazz “crossover” con influencias de trip hop, gospel, pop, etc. Desde mi punto de vista, a esas influencias también podríamos añadir las de artistas como Aaron Parks, Yaron Herman el Mehldau de *Largo*...

Kekko Fornarelli: Por supuesto. Es normal tener influencias de todo lo que tienes a tu alrededor. En mi música las hay de todo tipo. Me inicié con la música clásica cuando empecé a tocar. Luego vino el jazz, con artistas como Keith Jarrett o Michel Petrucciani, e incluso Brad Mehldau. También tengo influencia de artistas de rock como Radiohead. Es normal, todos se reflejan de algún modo en mi música y cada uno de ellos tiene para mí su personalidad.

Cuando era pequeño era normal que escuchara a alguno de esos artistas una sola vez y luego tratara de recrearlos con el piano. Es por eso que, cuando no estoy inspirado, no me gusta escuchar música de otros artistas, para no tener su influencia [ríe]... No, en realidad me gustan todas las influencias de esos artistas, incluso la de algunos de hoy en día.

Martí Farré: También hablas de una música con “raíces mediterráneas”, ¿en qué sentido?

Kekko Fornarelli: Bueno, podríamos hablar sobre el color de la música. En Italia tenemos raíces distintas, un color musical diferente. Soy de Bari, del sur de Italia, estoy al lado de la Taranta, de los sonidos del norte de África. Lo puedes encontrar en la armonía de mi música. Crecí con la tradición de la música clásica italiana, llena de colores que no puedes encontrar en la música del norte de Europa ni de Estados Unidos.

Martí Farré: Al margen de tu labor en el jazz, este año has publicado un disco música electrónica, *Matter of Time*. ¿Podemos hablar de una carrera en paralelo en este ámbito?

Kekko Fornarelli: [Ríe] Soy un curioso. Nunca he sido un músico de jazz mainstream, he intentado meterme en diferentes experiencias musicales y quiero seguir por ahí, porque es bonito hacer y escuchar música desde una óptica generosa. Hace unos años abrí mi propio sello discográfico, Eskape. Es una oportunidad para experimentar con diferentes estilos. Me gusta la música electrónica y he tratado de hacer un álbum con una cantante para explorar mis posibilidades en este ámbito. Fue una experiencia bonito pero ahora la tengo aparcada por la gira en la que estoy metido.

Martí Farré: Hace 10 años hiciste un disco inspirado en la figura de Michel Petrucciani, ¿por qué?

Kekko Fornarelli: Porque cuando me acerqué al jazz, a los 18 años, fue gracias a una grabación de Michel Petrucciani. Descubrí este tipo de música escuchando un disco en el que había tres composiciones de Petrucciani.

En aquella época solo tocaba música clásica y no tenía suficiente. Al cabo de un tiempo me mudé a Francia, donde viví unos tres años he hice grandes amigos. Es por ello que hice un álbum inspirado en Petrucciani, que no se trata de un "homenaje a", sino de un conjunto de piezas hablando de ese gran artista.

Martí Farré: Salvo dos o tres nombres, por desgracia el jazz italiano no es muy conocido en España. No sé si tienes la misma sensación en relación al jazz español en Italia.

Kekko Fornarelli: No conozco mucho sobre el jazz español. Quizás es culpa mía, porque estoy muy centrado en mi carrera. No acostumbro a tocar mucho en Italia. Trato de llevar mi vida, mi camino y no sigo ningún tipo de escena, ni tan solo la italiana. Tengo mi carrera, mi familia y a donde tenga que ir voy. En los últimos tiempos he estado en 50 países de todo el mundo y, por supuesto, no lo puedo saber todo sobre cada uno de esos países. Nunca he sido un sesionista de esos que pueden pasar un tiempo en París, Berlín o Madrid... Aún así conozco a algún músico español.

Martí Farré: En 2012 trabajaste con la catalana Rusó Sala.

Kekko Fornarelli: Sí, tuve un intercambio con ella hace 5 años

y colaboré en los arreglos de un disco suyo para Fresh Sound [*Mar endins* (2013)]. Fue una experiencia extraordinaria, pero por desgracia no tuvo continuidad por el tema lingüístico. Era una disco en catalán y se hizo muy difícil montar una gira por otros países.

Martí Farré: Más recientemente, en concreto hace apenas un mes, hiciste una serie de conciertos a piano solo en Barcelona y en Washington, ¿grabarás alguna vez un disco en este formato?

Kekko Fornarelli: Sí, hice esos conciertos en noviembre como una previa de mi próximo proyecto, que saldrá el año que viene: un solo de piano y electrónica.

Entrevista: © Martí Farré, 2018
Fotografías: © Lucia Fattorinni, 2018



El jazz debe ser una música para la gente. Entrevista a Michael Kanan por Martí Farré [Entrevista]

Por Martí Farré y Joan Cortès

Michael Kanan: “El jazz debe de ser una música para la gente, para escucharla, para disfrutarla y para sentir algo”

El pasado mes de marzo se presentó en una gira por España el disco *Love Them Madly* (Jazz Granollers Records), firmado por el pianista Michael Kanan, el contrabajista Dee Jay Foster y el baterista Guillem Arnedo. Kanan, Foster y Arnedo reinciden este mes de agosto con una *tourné* que les llevará por diferentes lugares de la geografía peninsular [más información al final de la entrevista].



Love Them Madly, un CD grabado en Begues, la población barcelonesa en la que Jorge Rossy y otros compinches organizan un célebre “campus” de jazz, no solo representa un homenaje a dos tótems del jazz –Duke Ellington y Billy Strayhorn–, sino que también es una muestra de la idiosincrasia del pianista bostoniano: melodías claras, estructuras sencillas, solos sin aspavientos, la nota justa y una pátina de elegancia. *Old Style* en el mejor de los sentidos. El arte del piano trío a manos de un discípulo de Sal Mosca con una prolífica trayectoria como *sideman* de Tal Farlow y Lee Konitz, y también junto a compañeros de viaje como Mark Turner, Kurt Rosenwinkel y el mismísimo Rossy.

Además de con su amigo Jorge Rossy, Kanan también atesora una

larga relación con músicos de la escena barcelonesa, como por ejemplo Mayte Alguacil, Celeste Alías y, por supuesto, Dee Jay Foster y Guillem Arnedo. Sobre ese vínculo empezó la conversación que os ofrecemos a continuación.



Tocas con muchos músicos de Barcelona, ¿cómo empezó tu relación con esa escena?

Mi relación con Barcelona empezó a través de Jorge Rossy. Le conocí cuando fue a estudiar a Berklee, en 1989, creo, en los tiempos en que conoció a Brad Mehldau. Tocamos mucho juntos.

En aquella época abandonamos Boston y nos instalamos de forma provisional en Nueva York. Fue entonces cuando Rossy me llevó por primera vez a España. Creo que sucedió en 1990 e hicimos una gira con Mario Rossy y el saxo tenor Jimmy Halperin. Luego toqué algunas veces en un grupo en el que estaban Mark Turner, Nat Su, Jorge y yo, con el que hicimos varios conciertos por España.

Háblame de Jorge Rossy

Muchos tenemos que agradecerle un montón de cosas. Es como si tuviera una gran ascendencia en el mundo de la música, como intérprete y como persona.

¿Y crees que Rossy es en cierto modo el responsable de la relación entre músicos de Barcelona y Nueva York?

Si hay alguien responsable de esta relación entre ambas escenas es él.

Algunas veces se ha hablado de un “puente entre Nueva York y Barcelona,” ¿existe esa conexión de la hablan algunos?

Sí, seguro

Hombre, desde un punto de vista objetivo existen enormes diferencias entre una megalópolis como Nueva York y una ciudad en cierto modo pequeña como Barcelona

Nueva York también es una ciudad pequeña



¿Ah sí? ¿Por qué?

Ambas [Barcelona y Nueva York] son ciudades internacionales, centros culturales,... Creo que existe una gran escena de jazz en Barcelona y veo una conexión entre las dos ciudades. Por supuesto.

Cuando se puso en marcha el Begues Jazz Camp, hace 10 años, por impulso de Jorge Rossy, Roger Mas y Dee Jay Foster, Guillem Arnedo estaba allí. Fue cuando le conocí. He estado dando clases en Begues durante los últimos 10 años, salvo uno en que no pude asistir, y es estupendo tener la oportunidad de ver a músicos jóvenes año tras año y observar como mejoran. Guillem Arnedo es uno de los mejores ejemplos de esta labor. Le conocí como estudiante y hoy es un excelente intérprete.

¿Es posible comparar el ambiente estudiantil de un curso como el Begues Jazz Camp con, por ejemplo, el de Nueva York?

No, creo que hay algunas diferencias con Nueva York. Es cierto que en Barcelona se vive mejor que en Nueva York, pero para un músico de jazz es importante que exista un número tan importante de músicos como en Nueva York y que sea posible tocar en cualquier momento. Hay un montón de conciertos y jam sessions.

La otra gran diferencia con Nueva York es el valor de las generaciones antiguas. Existe una conexión con el jazz tradicional. En Nueva York puedes ir a ver a intérpretes que tocaron con Duke Ellington, con Benny Goodman, con Lester Young, con Charlie Parker... En Nueva York persiste una sólida conexión con la historia del jazz. En Barcelona los músicos no tienen esa oportunidad. No quiero decir que no haya una conexión con las generaciones antiguas en Barcelona. Quizás estoy equivocado [interviene **Guillem Arnedo**, presente durante la entrevista: No, tienes razón.]

Cuando entendí la importancia de las generaciones antiguas, la maestría de los músicos de antes, mi percepción sobre el jazz

cambió.

¿Por qué?

Porque cuando tratas con alguien que toca jazz desde hace 50 años, durante toda una vida, tiene mucho que enseñarte. El otro día, por ejemplo, tuve una conversación con uno de esta generación sobre que tipo de información se transmitían para tocar juntos.

Hablando de músicos clásicos, destacas que estudiaste con dos discípulos de Lennie Tristano, ¿qué sería para ti lo más importante de una figura como Lennie Tristano?

Lennie fue, por supuesto, un innovador, un nombre importante en la historia del jazz moderno, tal vez olvidado. Lo más importante que aprendí de mi maestro, Herbie Dann, fue la necesidad de expresar alguna cosa. No se trata solo de instruirse en un determinado estilo de jazz y tocarlo como es debido, sino de ser tú mismo y de tener la necesidad de decir algo.

Dicen de ti que tocas “líneas simples e ideas melódicas,” ¿el jazz es más bonito si consiste en líneas simples e ideas melódicas, quiero decir, con estructuras más llanas, mas sencillas...?

Creo que hay muchas maneras de tocar música. Tengo ya 55 años y [el concepto] de simplicidad es lo más importante para mí: el ritmo sencillo, el swing y las líneas simples –la melodía es con lo que la gente puede familiarizarse– y es por eso que me encanta tocar con Guillem: puedo establecer una verdadera conexión con él. Ambos buscamos un ritmo tan firme como simple. Cuando en el escenario existe esa conexión entre los músicos, con ese ritmo verdadero, el público también vibra.

Hay un jazz que es mucho más complejo.



¿Qué opinión te merece?

Creo que hay músicos con mucho talento entre las nuevas generaciones. Tienen la capacidad de tocar mejor que nunca, pero ven la complejidad como un objetivo y no como un sentimiento. Algunos músicos pueden ser muy habilidosos y además decir algo, pero para mí es muy difícil constatar esa relación.

¿Los músicos jóvenes se sienten más cercanos a ese modelo que al tuyo?

Tengo la impresión que los músicos jóvenes se inclinan más por la complejidad. Es algo propio de la juventud.

Hombre, tú también eres joven

[ríe] Más bien estoy en la mitad de mi carrera y me ha llevado tiempo llegar a este tipo de conclusiones. Supongo que en gran parte se debe a que he acompañado a muchos cantantes durante varios años. Cuando tocas para cantantes es cuando la música debe ser más simple, más melódica, más lírica, más cercana a

las historias que cuentan las letras de las canciones. En cierto modo, trato de acercar el piano al rol del cantante.

¿El jazz es para ti una música de canciones o de estructuras?

De canciones, por supuesto.

Casi siempre tocas estándares y solo muy pocas veces composiciones propias, ¿por qué?

Porque me encantan los estándares. No obstante, escribí un par de composiciones para mi trío de Nueva York.

¿Si tuvieras que quedarte con un estándar cuál elegirías y por qué?

Es muy difícil responder a esta pregunta. Podríamos hablar de canciones o de compositores que realmente me atraen. Me encanta George Gershwin.

Le dedicaste un disco entero junto a Jorge Rossy: *Gershwin (Blue Sounds, 2015)*.

Sí, uno a Gershwin y otro a Harold Arlen [*Play The Music of Harold Arlen* (Swit Records, 2016)].

Por el swing y por la manera de escribir canciones, Gershwin es como un perfecto arquitecto.

Harold Arlen es el blues y el misterio; Richard Rodgers, la poesía y el amor; Irving Berlin, Nueva York; Hoagy Carmichael, el sonido... En todos estos compositores geniales se aprecia la combinación de la tradición europea con su experiencia americana. A comienzos del siglo XX eso fue algo nuevo.

¿Hay algún compositor de ahora que te guste?

[silencio prolongado] Dos compositores que me gustan son dos chicos con los que toco: Neal Miner, contrabajista, que es autor de canciones hermosas, y el guitarrista Greg Ruggiero. Las piezas de Ruggiero son más propias del gran cancionero

americano que de jazz, pero están compuestas con líneas melódicas muy simples, con mucho sentimiento.

Antes hemos hablado del Begues Jazz Camp, ¿qué opinión te merecen los programas de estudios de jazz? Lo digo porque en tu biografía cuentas que fuiste alumno de Sal Mosca, pero deduzco que fue como profesor particular, ¿no?

Nunca fui a una escuela de jazz, siempre estudié con profesores particulares. Aprendí tocando con gente. Todavía creo que es la mejor manera de aprender.

Cuando tenía 18 años tuve la suerte de encontrar un trabajo como profesional tocando cinco días a la semana. Aprendí mucho.

Creo los estudiantes de una escuela de jazz lo tienen hoy muy crudo. Tienen a su alcance un montón de información, pero la información es solo un pequeño ingrediente para llegar a ser músico. El resto consiste en adquirir experiencia. Es duro, porque [los estudiantes] no tienen suficiente experiencia, no gozan de oportunidades para tocar. Formarse no solo consiste en asimilar mucha información, sino también en hacer conciertos seis noches a la semana. Eso hoy es imposible.

En Barcelona es muy difícil tener bolos cada día de la semana, ¿en una ciudad como Nueva York o Boston también?

Es difícil en cualquier sitio. En Nueva York, todos los escenarios están ocupados y es por eso que, si quiero trabajar, organizo sesiones en mi estudio. De esta manera toco cada día y me encanta hacerlo así. Debemos continuar tocando. Es lo único importante.

Lo más difícil hoy es que vivimos en la cultura de quedarse en casa. Primero fue la radio, luego vino la televisión y ahora estamos en la era de internet. Todo este tipo de elementos animan a la gente a no salir. Tienes todo lo que te de la gana en tu ordenador. Es difícil entonces salir de casa para ir a

escuchar música en vivo. Es por ello que no hay público.

Una de las cosas bonitas que han pasado en estos últimos conciertos por España [se refiere a la gira de marzo], es que aquí hay público. [interviene de nuevo **Guillem Arnedo**: Sí, en Madrid se vendieron todas las entradas.]



Ahora que hablas de público, en Europa existe un tópico que dice que el jazz es una música solo para intelectuales, para entendidos vaya.

¡Odio ese discurso! ¡Es horrible para el jazz! ¡Estoy totalmente en desacuerdo! El jazz debe de ser una música para la gente, para escucharla, para disfrutarla y para sentir algo.

¿Ese discurso, digamos, elitista, existe también en Estados Unidos?

Por supuesto, y creo que tiene que ver con la pregunta que me hacías antes. Los estudiantes tienen una sobredosis de información y experimentan la sensación de que la música es

muy difícil de entender si no se es músico. La gente normal y corriente acaba pensando que el jazz no va con ellos, que es muy complicado. Para mí, lo más bonito de tocar no es solo hacer una melodía o un solo, sino mirar al público y ver a gente moviendo la cabeza o marcando el ritmo con el pie. Entonces soy el hombre más feliz del mundo.

Si me viene alguien que no es músico y me dice "me gusta esta música," "me gusta el jazz," me hace feliz.

La mayoría de la gente que va a un concierto de jazz no tiene ni idea de armonía o de composición.

Quizá haya alguien que no esté de acuerdo conmigo, pero creo que son los músicos los que tienen la responsabilidad de conectar con el público. No quiero decir que se deba de rebajar el nivel de lo que se está tocando, sino compartirlo con el público. El jazz no es una música dirigida solo a la mente de los músicos, sino también al corazón del público.

Para acabar, cuéntame por qué hay tantos pianista como tú que reivindicar el magisterio de Sophia Rossoff.

Adoro a Sophia. Cambió mi vida. Tuve muchas conversaciones con ella. Me enseñó mucho más sobre jazz que muchos profesores de jazz.

Sophia tenía una conexión con el proceso de creación musical, tanto en el mundo de la clásica como en el del jazz. Era increíble. Conectaba a la gente con el ritmo. Enseñó a muchos a ser más abiertos de miras cuando se toca el piano. Nos decía que todo que se puede aprender en el jazz es válido para cualquier tipo de música. Nos enseñó a tener una relación libre y física con el instrumento, a tener un buen sonido. Nos comentaba que un músico debe de tener un espíritu espontáneo, incluso si se dedica a la clásica.

Cuando empezaba la clase me decía: "Toca algo", y luego me preguntaba: "¿Por qué estás tocando esto? Es lo mismo que

hiciste la semana pasada. Ha pasado una semana, vamos a tocar algo diferente.” Incluso nos hacía cambiar las notas rítmicas. La espontaneidad es un valor importantísimo para cualquier músico de jazz.

Su profesor fue Abby Whiteside, un músico que hizo carrera en los años 40 y 50, en Nueva York, que, pese a no tener mucha relación con el jazz, adoraba esta música. Sophia tenía una relación excelente con muchos músicos de jazz. Decía que era gracias a Abby.

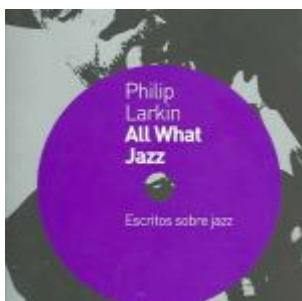
Tomajazz:

Entrevista: © Martí Farré, 2018

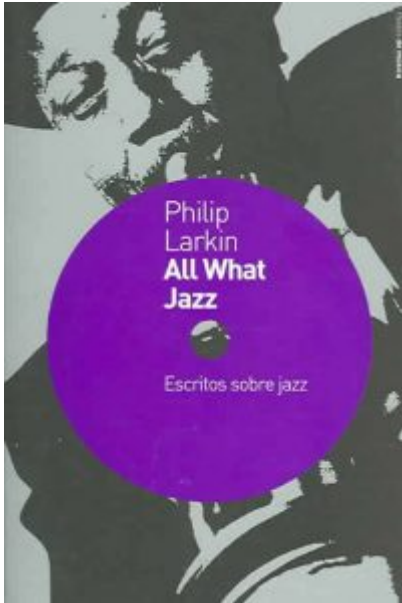
Fotografías de [Michael Kanan Trio en Granollers Jazz](#)

[Festival](#): © Joan Cortès, 2016

Kanan, Foster y Arnedo tocarán el 13 de agosto (Rota), 14 de agosto (Assejazz, Sevilla), 15 de agosto (Asociación Rizoma, Algeciras), 16 de agosto (Jazz en la Plaza, Granada), 17 de agosto (El Refugio, San Juan, Alicante), 18 de agosto (Altafujazz, Altafulla, Tarragona) y 19 de agosto (Ultramar, L'Escala, Girona).

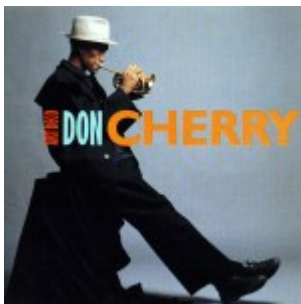


Razones para el jazz. Un libro: All What Jazz (Philip Larkin) [451]



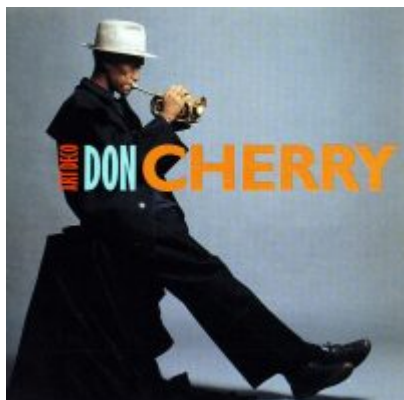
Un libro. Philip Larkin: *All What Jazz. Escritos sobre jazz* (Paidós Ibérica, 2004)

Seleccionado por Martí Farré



Razones para el jazz: un

disco. Art Deco (Don Cherry) [376]

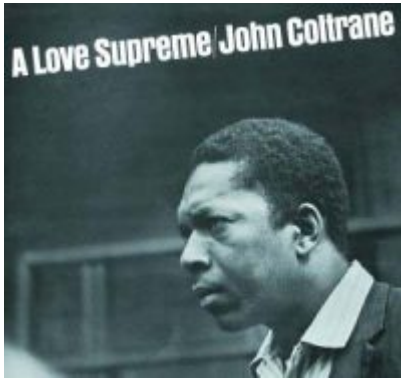


Un disco. Don Cherry: *Art Deco* (A&M, 1989)

Seleccionado por Martí Farré

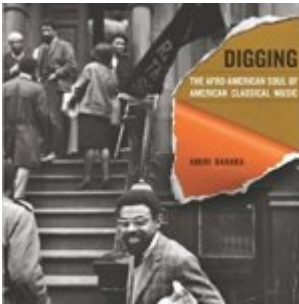


365 razones para amar el jazz: A Love Supreme (John Coltrane) [358]



Una grabación. **John Coltrane: A Love Supreme** (Impulse. 1965)

Seleccionado por **Martí Farré**



365 razones para amar el jazz: El poema "I Love Music" (Amiri Baraka) [352]



El poema "I Love Music (for John Coltrane)", de **Amiri Baraka**

Seleccionado por **Martí Farré**

PACO de LUCIA



Zyryab

365 razones para amar el jazz: una grabación. Zyryab (Paco de Lucía) [334]

PACO de LUCIA



Z yryab

Una grabación. **Paco de Lucía**: Zyryab (Polygram Ibérica, 1990)

Seleccionado por **Martí Farré**

Con **Paco de Lucía, Chick Corea, Rubem Dantas, Carles Benavent, Jorge Pardo, Potito**



365 razones para amar el jazz: un poema. How Long Has Trane Been Gone (Jayne Cortez) [326]

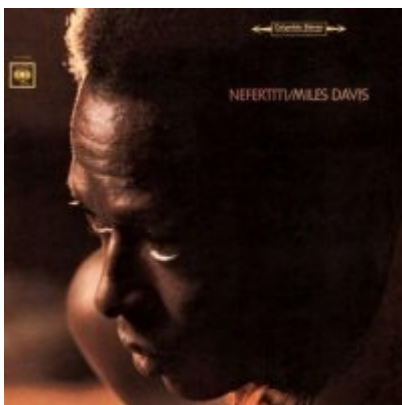


El poema "How Long Has Trane Been Gone",
de **Jayne Cortez**

Seleccionado por **Martí Farré**



365 razones para amar el jazz: un disco. Nefertiti (Miles Davis) [314]



Un disco. Miles
Davis: *Nefertiti* (Columbia, 1968)

Seleccionado por **Martí Farré**