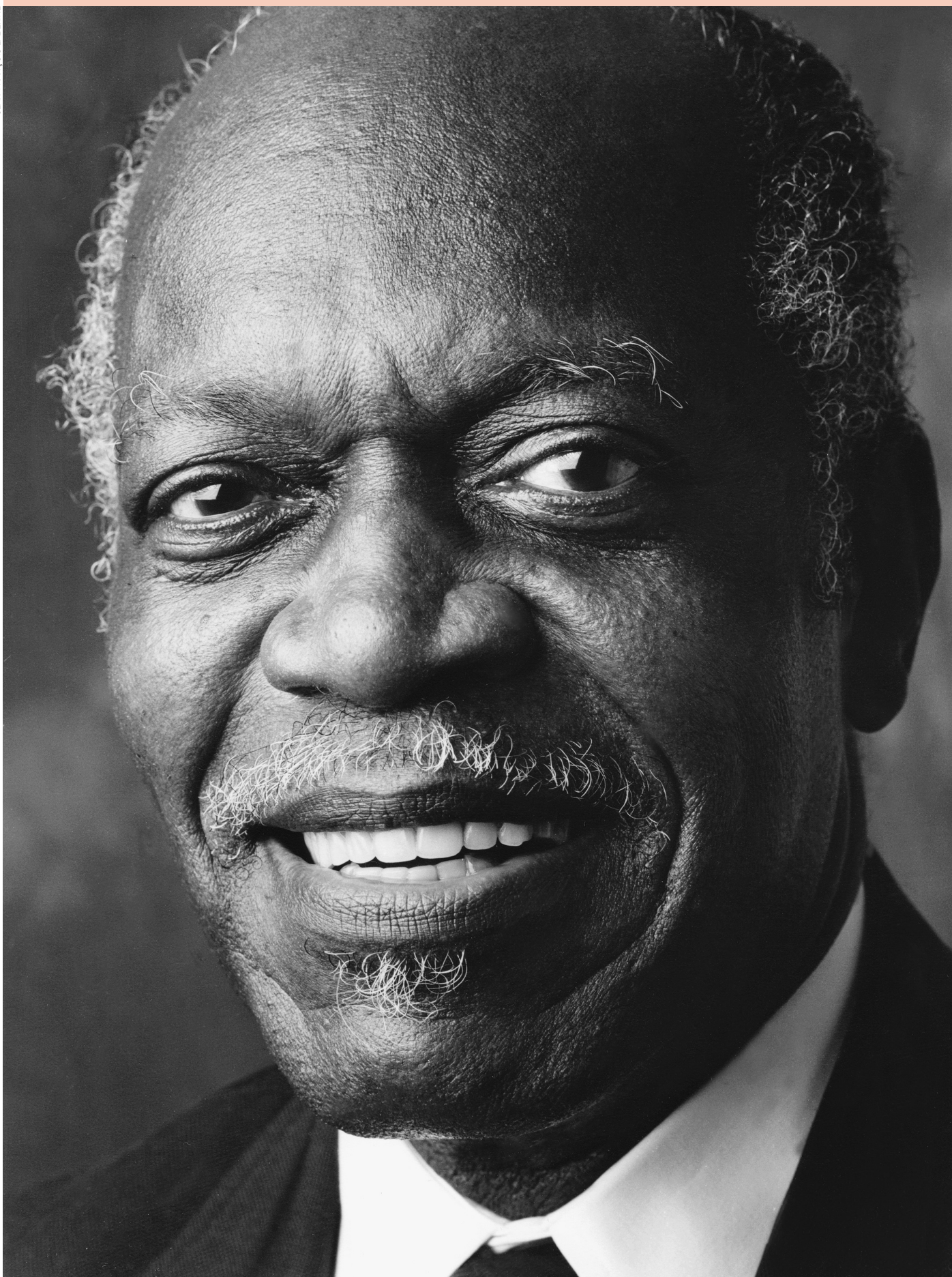






Hank Jones a los 90

El pasado 31 de julio Hank Jones cumplió 90 años, toda una vida de la que más de dos tercios está documentada en innumerables grabaciones que ilustran un largo proceso de asimilación y destilación de la interpretación pianística que ha contribuido decisivamente a definir nuestra idea de la tradición del jazz.

"Elegante es el hombre que ni hace ni dice cualquier cosa,
sino que hace lo que hay que hacer y dice lo que hay que decir."

José Ortega y Gasset

El jazz es una música que va contra corriente en muchos aspectos. Desde un punto de vista histórico podría decirse que a mitad de la década de los cuarenta, a la vez que se volvía más exigente para el público, más reactivo se volvía éste a prestar atención; mientras la masa seguidora del swing pasaba a través de la II Guerra Mundial a la vida adulta y perdía el interés por el baile, la vanguardia del jazz se desprendía de esa función social y daba una vuelta de tuerca a su nivel de sofisticación musical, en detrimento del atractivo inmediato de consumo rápido.

ESE ESTADO DE COSAS le tocó vivir a Hank Jones a su llegada a Nueva York, en un contexto que es fácil obviar cuando hablamos de un músico aún en activo: era 1944, antes de las primeras grabaciones de *Bird* y *Dizzy*, antes de que Monk y Bud Powell dejaran a Coleman Hawkins y Cootie Williams respectivamente; en definitiva, antes de

la explosión del bop, Jones ya se había formado como instrumentista, ya tenía un estilo definido -derivado de Art Tatum, Fats Waller y Teddy Wilson- que empezaba a pasar de moda. En cuanto al panorama de los pianistas modernos aparte de Powell y Monk, George Wallington y sobre todo Al Haig, acompañantes habituales de *Bird* y *Dizzy*, aún estaban absorbiendo las lecciones de éste sobre el nuevo estilo de acompañamiento, que hoy tenemos por clásico. Por otra parte, en sus primeras grabaciones, de finales de aquel año, *Dizzy* y *Bird* contaron con los servicios de Clyde Hart (1910-1945), pianista habitual de Hot Lips Page -precisamente el primer jefe de Jones en Nueva York- a quien, no obstante, Jones no llegaría a conocer en persona: "todavía tocaba cuando yo llegué a Nueva York. Hart y Oscar Pettiford estaban tocando juntos en Harlem, un salón de baile, no recuerdo cuál, y Lucky Thompson quería que fuéramos a verles, pero nunca hubo ocasión, y no lle-

► gué a conocerle. Era muy famoso por sus armonías, su uso de la armonía era singular".

Es precisamente la armonía el campo de la música en el que Jones se iba a centrar a partir de entonces. Preguntado por el bebop, riéndose afirma que no le gusta el nombre, entre otras cosas porque denigra una música que "exige una gran agilidad y flexibilidad y un conocimiento enorme de armonía que pasa desapercibido para la mayoría de la gente". Frente a las innovaciones que iban surgiendo ante sus ojos, el joven pianista de swing y stride optó por absorber la nueva complejidad armónica sin perder los recursos aprendidos de Tatum y Fats Waller. Como él mismo explica, "traté de amalgamar mi estilo con el del bebop. No abandoné del todo

mi forma de tocar porque requería el uso de ambas manos, algo que siempre he considerado como el enfoque correcto para el piano... yo no quería pasarme a *cualquier* estilo hasta el punto de que destruyera lo que *yo* tengo".

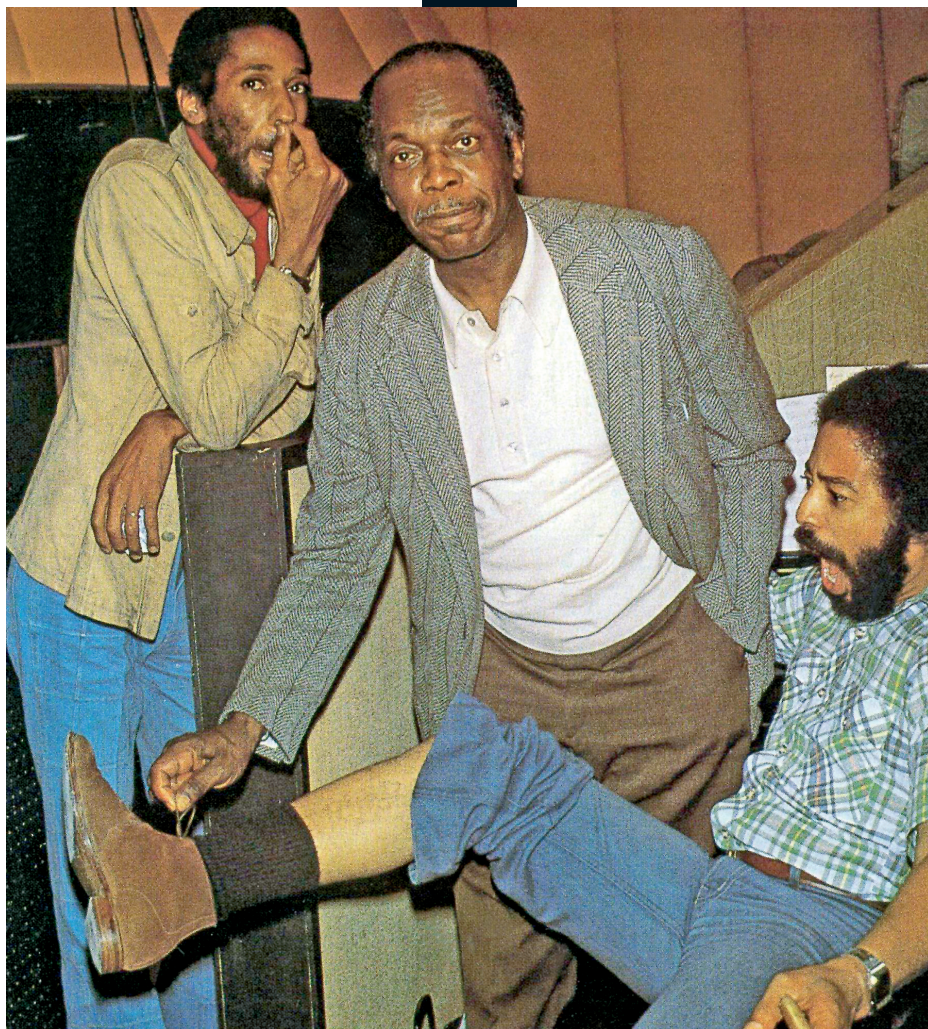
Es posible que esta claridad de ideas que ha acompañado a Jones toda su vida, se remonte a su infancia. Hank es el tercero de diez hermanos, y el mayor de los varones, entre los que figuran los justamente célebres Thad y Elvin. Sus padres tenían cierta inclinación musical, y parece ser que fue su madre la que empujó al mayor a lanzarse con el piano. La familia Jones tuvo una pianola, para la que tenían "rollos de Fats Waller, James P Johnson... pianistas con una gran pericia de los que se podía aprender mucho con la mera escucha...

formaron parte de mi proceso de aprendizaje... La mayoría de los recuerdos familiares son musicales, mis dos hermanas mayores tocaban el piano, y las dos más pequeñas no, pero cantaban".

Su aprendizaje musical, apuntalado por la seriedad de sus padres, consistió en lecciones de piano clásico en la escuela -de las que quedó cierta querencia por Chopin y Bach, aunque sólo sea para desentumecer las manos- y en casa, la radio y los discos, a través de los que conoció al que probablemente haya sido su único y verdadero ídolo: Art Tatum. Hoy en día es difícil apreciar el impacto de un músico como Tatum. Baste decir que la primera vez que le oyó tocar, Jones creyó que se trataba de dos pianistas, "Art y Tatum". Por otra parte, el cabeza de familia era un hombre muy devoto, que "pensaba que la música era exclusivamente para tocarla en la iglesia". Aunque Jones ha dedicado su vida a la música secular, es un hombre profundamente religioso, y admite que su contacto con los espirituales en su infancia ha dejado una marca indeleble en su forma de tocar, algo especialmente notable en el disco a dúo con Charlie Haden, *Steal Away* (Verve, 1995) y en parte del disco en solitario *Tiptoe Tapdance* (Galaxy/Fantasy, 1978).

CON ESTE BAGAJE empezó Jones su carrera profesional... ¡en 1931!, es decir, a mitad de camino entre los Hot Five & Seven de Louis Armstrong y el estallido del Swing, tocando en *territory bands* de la zona de Michigan, donde se crió, y sus alrededores. Precisamente en una de esas bandas, la orquesta del baterista, cantante y bailarín Benny Carew, fue donde coincidió con el saxo tenor Lucky Thompson, quien a la postre, ya en Nueva York y siendo miembro de la banda de Hot Lips Page, le recomendaría a Jones para el puesto de pianista.

Así pues, al entrar en contacto con el torbellino de Dizzy y Bird, Jones absorbió lo que le interesaba, manteniendo a la vez lo ya aprendido, en el primer gran escalón de su carrera de síntesis



De izda. a dcha.: Ron Carter, Hank Jones y Tony Williams.

"EL ASPECTO FUNDAMENTAL DEL HANK JONES PIANISTA ES SU TOQUE. EL SONIDO QUE OBTIENE,

SOBRE TODO EN LOS AGUDOS, ES, A LA VEZ, LIGERO, REDONDO Y CRISTALINO

instrumental. Este planteamiento acumulativo le ha propiciado una gran versatilidad, de la que ha dicho que "me ha ayudado a mantenerme fresco, y ha hecho excitante el reto de tocar con tanta gente distinta". El hecho es que dos años después de haber llegado a Nueva York ya empezaba a hacerse notar en los estudios: en 1946 grababa con Stan Getz para Savoy y con Coleman Hawkins -con quien mantuvo una duradera relación profesional- para RCA/Bluebird.

Además de abrirle las puertas de los estudios, su fiabilidad y versatilidad -y quizás una recomendación de Hawkins- introdujeron a Jones en la órbita de Norman Granz, de lo que se derivaría su presencia en la *troupe* del Jazz at The Philharmonic y su papel de acompañante de Ella Fitzgerald. A estas actividades se suma la primera grabación en solitario de Jones, producida por Granz, tres años después de haber llegado a Nueva York y a punto de cumplir los 30, en un momento musical en el que, por ejemplo, Tatum está en plena forma y Bud Powell y Monk se estrenan en Blue Note. En esta sesión, incluida en el CD *Urbanity* (Verve), Jones se muestra aún en pleno proceso formativo, con aspectos experimentales, como las densas y ocre armonías, típicas de la época (ecos de Nat "King" Cole y, en menor medida, Tristano). El corte *The Night We Called It a Day* de ese disco es una buena muestra tanto de recursos que abandonará con el tiempo -como lo que hace con la izquierda en 2:19-2:37-, y otros que pervivirán, como la cita rearmonizada de *Blue Moon* (1:11-1:21), o la interrupción, más que cita, de *Confirmation* (1:34), efecto que, incidentalmente, reaparece en el Concierto de Maybeck de 1991.

AL CONTRARIO que algunos músicos cuyo uso de las citas de temas dentro de otros ha sido causa de polémica, en general Jones recurre a ellas con extrema discreción, a veces sin llegar a completar un compás. A lo largo de los años ha mostrado, para este menester, cierta inclinación por el repertorio ellingtoniano -



Raincheck es frecuente-, y no ha despreciado el guiño humorístico, como cuando usa *The Toy Trumpet* de Raymond Scott en el *Blue Monk* del *Live at Maybeck*, o el *Bolero* de Ravel en *Toy* (con Braxton, *Seven Standards*, 1985, Vol. 1).

No obstante, el aspecto fundamental del Hank Jones pianista es su toque: con los claros precedentes de Fats Waller y Teddy Wilson, Jones es bastante menos percusivo que muchos pianistas de las generaciones siguientes, y parece que en su pulsación de las teclas empuja más que golpea, seguramente el efecto de las horas de práctica de quien sigue enamorado de su instrumento. El sonido que obtiene, sobre todo en los agudos, es, a la vez, ligero, redondo y cristalino.

Junto con su toque, para finales de los cuarenta ya habían fraguado las

bases fundamentales de su estilo. La asunción de la sofisticación armónica del bop unida a su activa mano izquierda hizo posible una combinación en la que pasa sin dificultad alguna de los juegos de acordes en bloque heredados directamente de Nat "King" Cole a un bajo stride normalmente más sugerido que explícito, algo especialmente notable en las grabaciones a trío, en las que administra su izquierda en función de lo que hagan bajo y batería.

En el siguiente decenio, el estilo de Jones se va simplificando, los densos acordes van perdiendo peso, y lo que se asienta es la dirección de su carrera como acompañante. Por un lado, a la vez que termina su labor de escudero de Ella, Granz se va decantando por Oscar Peterson y su trío como rítmica para sus producciones, y Jones, generalmente junto a Wendell Marshall y Kenny Clarke, se convierte en el pianista oficioso del sello Savoy y su nombre empieza a ser muy frecuente en otras compañías, especialmente en la gran RCA (en multitud de sesiones pero especialmente con Al Cohn) o en la minúscula Debut -donde grabó con sus propietarios, Mingus y Max Roach- y, en general, acompañando a una cantidad y variedad inmensa de músicos.

A pesar de su omnipresencia en los estudios en una época dulce para el jazz, en la década de los cincuenta Jones se mantuvo en su papel secundario, reflejo de su enfoque del acompañamiento: "uno trata de no entrometerse, proporcionando a la vez el fondo rítmico y armónico adecuados". No obstante, y siendo justos, hay que recordar que Oscar Peterson, Monk, Brubeck, Erroll Garner, Bud Powell, Bill Evans, Tristano, Paul Bley, Teddy Wilson, Horace Silver, Sonny Clark o Willie "The Lion" Smith estaban todos en activo. Así las cosas, y a pesar de la ingente cantidad de sesiones que quedan para la posteridad (como el *Somethin' Else* de Cannonball Adderley), en 1959 Jones se convierte en un pionero de la integración laboral de los afroamericanos, al fichar por una empresa grande, la CBS en su caso, para la que ►

► trabajó durante diecisiete años. Formó parte de una rítmica "de la casa" que incluyó a Chuck Wayne, Trigger Alpert y Sonny Igoe, y como pianista le tocó acompañar desde audiciones de cantantes a actuaciones de perros. Lo que perdía en creatividad, lo ganaba en versatilidad: "me acostumbré a tocar de todo. Al trabajar en la CBS tenías que hacer una variedad de cosas, pero incluso antes de trabajar allí solía hacer un montón de sesiones de grabación. Te llamaba el contratista y te decía '¿puedes estar en tal y tal sitio a tal hora?', pero no tenías ni idea de qué se trataba hasta que estabas allí. Podía ser una cantante, ópera ligera, jazz... De manera que desarrollabas una mentalidad que te permitiera adaptarte a cualquier situación", como la de acompañar a Marilyn Monroe en el mítico *Happy Birthday, Mr. President* dedicado al Presidente Kennedy.

¿SEGUNDAS PARTES NUNCA FUERON BUENAS?

Uno de los rasgos más llamativos de Jones, y quizás el secreto de su longevidad, es que siempre parece estar disfrutando de lo que hace. Tanto al piano como cuando concede entrevistas, la expresión más habitual de su rostro es de alegría, con una sonrisa al borde de la carcajada y un brillo pícaro, casi infantil en los ojos. Por su carácter y su ánimo ligero es dudoso que el tiempo que pasó en CBS supusiera una carga para él, aunque él mismo explicó hace unos años que "me estaba proporcionando una estabilidad económica... pero puede que me frenara un poco; tuvo un efecto inhibitorio".

A pesar de su contrato con la cadena de TV, Jones había seguido frecuentando los estudios. Durante ese tiempo grabó, por ejemplo, con Wes Montgomery (*So Much Guitar*, Riverside) y Roland Kirk (*We Free Kings*, Mercury), y se sentó al piano en el estreno de la orquesta comandada por su hermano Thad y Mel Lewis (suyo es el primer solo del primer tema que tocaron en público). Como anécdota y muestra de su versatilidad e independencia, casi

"ÉSE ES EL JURAMENTO HIPOCRÁTICO DE LA MÚSICA: SI NO LO PUEDES MEJORAR, NO LO TOQUES"

diez años antes del boom del ragtime por la película *El Golpe*, Jones grabó en 1964 *This Is Ragtime Now!* (ABC-Paramount), en parte solos, en parte tríos con sus fieles Milt Hinton y Osie Johnson.

Llegado 1976 terminó su contrato con CBS con el siguiente panorama: Jones estaba a dos años de cumplir los 60, en plena resaca de la crisis del petróleo, en plena —presunta— sequía del jazz y con muchos de sus colegas que, ante el fin de una provechosa carrera en los estudios, decidieron emigrar a Florida a retirarse plácidamente y tocar sólo cuando apeteciera. Por el contrario, Jones seguía con hambre de jazz y su salida de CBS tuvo un efecto similar al de destapar una olla a presión: en los meses siguientes participó, literalmente, en decenas de discos y tras

probar diversas combinaciones, formó el Great Jazz Trio con dos músicos emblemáticos a los que casi doblaba en edad, Ron Carter y Tony Williams, con quienes grabó nueve LPs en dos años.

Aunque no es el primer álbum que grabó con esta formación, la primera de las tres entregas de grabaciones del *The Great Jazz Trio at The Village Vanguard* (East Wind/Test of Time) abre con una versión de *Moose the Mooche* que de alguna manera simboliza las ansias de tocar de Jones. Tras la tersa introducción de Williams, Jones ataca el tema impulsado por su joven rítmica suelta una ristra de notas (1:07) tan rápida que, como solía pasarle a Bud Powell, suena *rubato*; luego mete el ciclo de quintas (1:14), herencia de Art Tatum a través de Don Byas, introduce una cita discretísima, casi una sugerencia inconsciente, de *Let's Fall in Love* (1:56), y una más larga de *Don't Sit under the Apple Tree* (2:10) con la pulsación a dos manos de Erroll Garner pero a una velocidad inimaginable para éste.

OTRO DISCO IMPORTANTE de esta época fue también a trío, pero con otros dos braceros de los estudios, Milt Hinton y Bob Rosengarden (*The Trio*, Chiaroscuro), en el que la joya, como indicó en su día Gary Giddins, es la lectura a piano solo de *Oh, What a Beautiful Morning*. En manos de Jones la luminosa canción del musical *Oklahoma* adquiere un leve cariz sombrío y melancólico, que se mantiene en las versiones incluidas en *Live at Maybeck* (Concord, 1991) y *Kids* (con Joe Lovano, Blue Note 2007), en un ejemplo singular de su capacidad de rearmatización sin que se pierda de vista la melodía. Como él mismo ha señalado, "en las baladas... uno puede explorar armonías diferentes. Yo a veces cambio las progresiones armónicas, pero siempre trato de preservar cierta integridad en lo que respecta a la melodía... Uno ha de ser fiel a la melodía, pero se pue-





De izda. a dcha.: Georges Mraz, Hank Jones, Joe Lovano y Paul Motian.

den cambiar un montón de progresiones armónicas sin dañar la melodía. Lo que me gusta tener presente es que si no lo puedes mejorar, no lo dañes. Ése es el juramento hipocrático de la música: si no lo puedes mejorar, no lo toques".

Desde que empezó su segunda carrera musical a los 60, Jones no ha parado. Ha seguido grabando con todo el mundo, con resultados que en el peor de los casos pueden causar indiferencia (los dos discos con Anthony Braxton para Magenta/Windham Hill), que pueden llegar a ser excepcionales (la reciente colaboración con Joe Lovano) y que siempre son, como mínimo, satisfactorios. No en vano ha dicho Jimmy Heath "le conozco desde 1947 y aún estoy esperando que cometa un error". Lo cierto es que la carrera de Jones y su enorme producción discográfica muestran una consistencia abrumadora, consecuencia indudable de una inquebrantable fidelidad a sí mismo. Cuando sus colegas sucumbían al alcohol, las drogas o el puro agotamiento de una vida poco aconsejable, Jones supo cuidarse - ni fuma ni bebe- y evitar cualquier tipo

Hank 90
Jones a los

de excesos; cuando, después de años de trabajo en los estudios de grabación y de TV, muchos de sus compañeros decidieron jubilarse y ejercer de abuelos, Jones se remangó y formó un trío con Ron Carter y Tony Williams.

Jones no tiene ningún inconveniente en reconocer sus deudas, y es un pianista cuya originalidad, aunque poco estridente, reside en haber logrado su propia destilación del piano jazzístico. Para un músico resulta mucho más fácil la pura imitación -como hacía Johnny Guarnieri, por ejemplo- que la asimilación crítica de ciertos rasgos, de ciertos estilos, para construir un mosaico que sonará familiar, pero que, a la vez, es completamente personal. La apreciación de Jones como músico se ve, además, perjudicada por dos cuestiones insoslayables: una es su propia longevidad, que puede hacer que se le dé por sentado, que se crea que siempre ha estado ahí o que toca de forma convencional, cuando es él quien ha contribuido en buena medida al establecimiento de esa convención. La segunda afecta a su ingenio armónico, el aspecto

al que más atención ha dedicado en su carrera: los standards, la materia prima sobre la que se apoyan sus variaciones, van desapareciendo inexorablemente del acervo cultural de la mayoría de los oyentes, lo que nos deja sin referencias para apreciar la vasta paleta de filtros con los que Jones altera la apariencia de canciones clásicas.

DESDE QUE JOE LOVANO decidiera grabar en un cuarteto a dos bandas, el saxofonista y Paul Motian por un lado, Jones y George Mraz por otro, en *I'm all for You* y *Joyous Encounter* (ambos Blue Note, 2004 y 2005), el pianista ha vuelto a recobrar la visibilidad que en realidad no le ha abandonado desde hace treinta años, y que, como demostró la ovación en el concierto de julio de 2004 en el Barbican de Londres -superior a la del propio Lovano- le está permitiendo recibir el afecto del público que las circunstancias han negado a tantos otros. Musicalmente, Lovano y sobre todo Paul Motian, como Carter y Williams en su día, han vuelto a sacar chispas de este anciano pianista, que parece decidido a dejar la plaza sólo si es con los pies por delante.

Actualmente Jones sigue tocando. Después de tres excelentes discos con Lovano, ha vuelto a ponerse el sombrero de acompañante para beneficio de la cantante Roberta Gambarini. Su disco a dúo, *You Are There* (EmArcy, 2007), grabado a la antigua -primeras tomas, casi del tirón- es la prueba clara de que el pianista sigue siendo capaz de sacar partido a su abultado bagaje musical. Además, como relata el *Down Beat* del pasado mayo, la relación entre ambos ha cobrado una dimensión humana excepcional: gracias a la diligencia de la cantante, en los dos últimos años Jones ha sobrevivido una encefalitis y un ataque al corazón que requirió cirugía a corazón abierto. En términos estrictamente musicales, sus dúos son un libro de texto sobre el arte del canto y el acompañamiento jazzísticos.

Hank Jones es flexible como músico y muy afable en el trato personal, además de generoso y atento. Eso no signi- ►

TRAYECTORIAS HANK JONES

► fica que no tenga convicciones firmes. Preguntado en 1997 por las diversas corrientes dentro del jazz, afirmaba categórico que "la música de jazz es muchas cosas para mucha gente. Pero eso son cuestiones accesorias. La música está formada por tres elementos: melodía, armonía y ritmo. Si falta uno de esos tres elementos, deja de ser música. Cualquier otra discusión carece de sentido".

Sin detenerse, prosiguió, otorgando inequívocamente más valor a la honestidad del artista que a la originalidad, un punto de vista hoy infrecuente y quizás polémico en el jazz y en el arte en general: "hablemos de la improvisación. La improvisación es la forma que tiene cada músico de expresar lo que siente. Cada persona siente las cosas de una forma distinta, pero todo está basado en tus experiencias musicales hasta ese momento, una combinación, una destilación de lo que has aprendido, de lo que has aceptado menos lo que has rechazado, porque no aceptas todo lo que oyes, evidentemente, si combinas las cosas que has aceptado con las cosas en las que crees, con tu propio enfoque musical, con suerte saldrás con un estilo distintivo. Si no, no pasa nada, mientras expreses lo que sientes... si combinas lo que se diría naturalmente que es parte de tu herencia, con lo que hayas aprendido a lo largo de tu vida. Con suerte, saldrá algo bueno, algo que no sea artificioso. Si no se siente natural no va a sonar bien. Ha de ser genuino. Tu sonido ha de salir realmente de tu alma, y de tienes que ponerle absolutamente toda tu intención".

HOY MÁS QUE NUNCA, celebrado ya su nonagésimo cumpleaños, Jones parece el último de una estirpe casi extinta. Nacido en el Profundo Sur (Vicksburg, Mississippi), formó parte, aunque muy niño, de la enorme masa social de afro-americanos desplazados al norte industrial. Sin traicionarse a sí mismo, ha sabido adaptarse tanto a las necesidades ajenas que ha terminado siendo uno de los pianistas más grabados del siglo XX (una discografía convencional de sus



Hank 90
a los Jones

sesiones ocupa más de 250 páginas), y, al mismo tiempo, ha ido esculpiendo un estilo propio bebiendo de infinidad de fuentes, siguiendo el simple pero inquebrantable principio de "hacerlo mejor la siguiente vez". A eso se añade el trasfondo silencioso del orgullo de tocar un instrumento al máximo de las propias posibilidades, y de haber logrado domeñar el aspecto técnico para rendirlo al servicio de la expresión personal, rasgo que cabe atribuir a su ídolo, Art Tatum: "lo que admiraban de Tatum los pianistas clásicos no era tanto su técnica, sino su habilidad de componer espontáneamente, de improvisar... cualquiera que conozca un poco la historia del piano tiene que reconocer que pensar las cosas que pensaba Tatum y tocarlas a esa velocidad es insuperable". Decía al principio que el jazz es una música que va contra corriente, que la mera actividad de tocar jazz es, ciertamente, ir contra corriente. El narcisismo inherente del artista, y más del artista que depende de un público para vivir, hace que ser fiel a uno mismo sea,

por poco vistosa y atractiva, la forma de integridad más difícil de practicar en este ámbito. Ha habido músicos que por motivos diversos han ido alterando el rumbo de sus carreras con acierto y provecho para quienes les hemos seguido. No obstante, si buscamos un intérprete con una carrera coherente, que haya ido construyendo pacientemente su identidad musical y que, casi sin querer y, sin que casi nadie lo haya notado, haya contribuido a construir lo que hoy conocemos como jazz, pocos nombres encajan como el de este pianista.

NOTAS

⁽¹⁾ Las citas de Hank Jones en este artículo proceden de una entrevista realizada por el autor el 28 de julio de 1997, en San Sebastián, así como de diversas publicaciones.

⁽²⁾ Sobre Hank Jones, ver *Henry Hank Jones*, por Vicente Ménsua; *CdJ* núm. 35, julio-agosto de 1996.

Jazz

XXIX Festival Internacional de Jazz de Granada

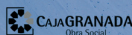
Del 8 al 23 de noviembre de 2008

MICHAEL PHILIP MOSSMAN & THE GRANADA FILM PROJECT con Antonio Hart, Gene Jackson, George Colligan y Lonnie Plaxico. NICHOLAS PAYTON QUINTET. DANILO PÉREZ TRÍO con Lee Konitz. LIZZ WRIGHT. DIZZY GILLESPIE ALL STARS. ENRICO RAVA y STEFANO BOLLANI. CHRIS POTTER'S UNDERGROUND. ELIANE ELIAS. KURT ELLING QUARTET con la GRANADA BIG BAND. ÁNGELA MURO BAND. HAFEZ MODIR & TRÍO ANDALUZ. HAGGIS HORNS, JAZZINVADERS. CUBOP. TOTO JAZZGRANADABAND. BIG BAND CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE GRANADA CON MANUEL MACHADO.

INFORMACIÓN: www.jazzgranada.es

ORGANIZAN

 Jazzgranada



COLABORA 

DISÑO: JUAN VIDA