

Foto Carlos Hernández Llamas, IDPC



La orquesta del cubano Pepe Reyes trajo a Bogotá en los años 50 los primeros arreglos modernos de jazz. En esta presentación en la Emisora Nuevo Mundo incluyeron a un joven Edy Martínez (atrás, el segundo de izquierda a derecha).

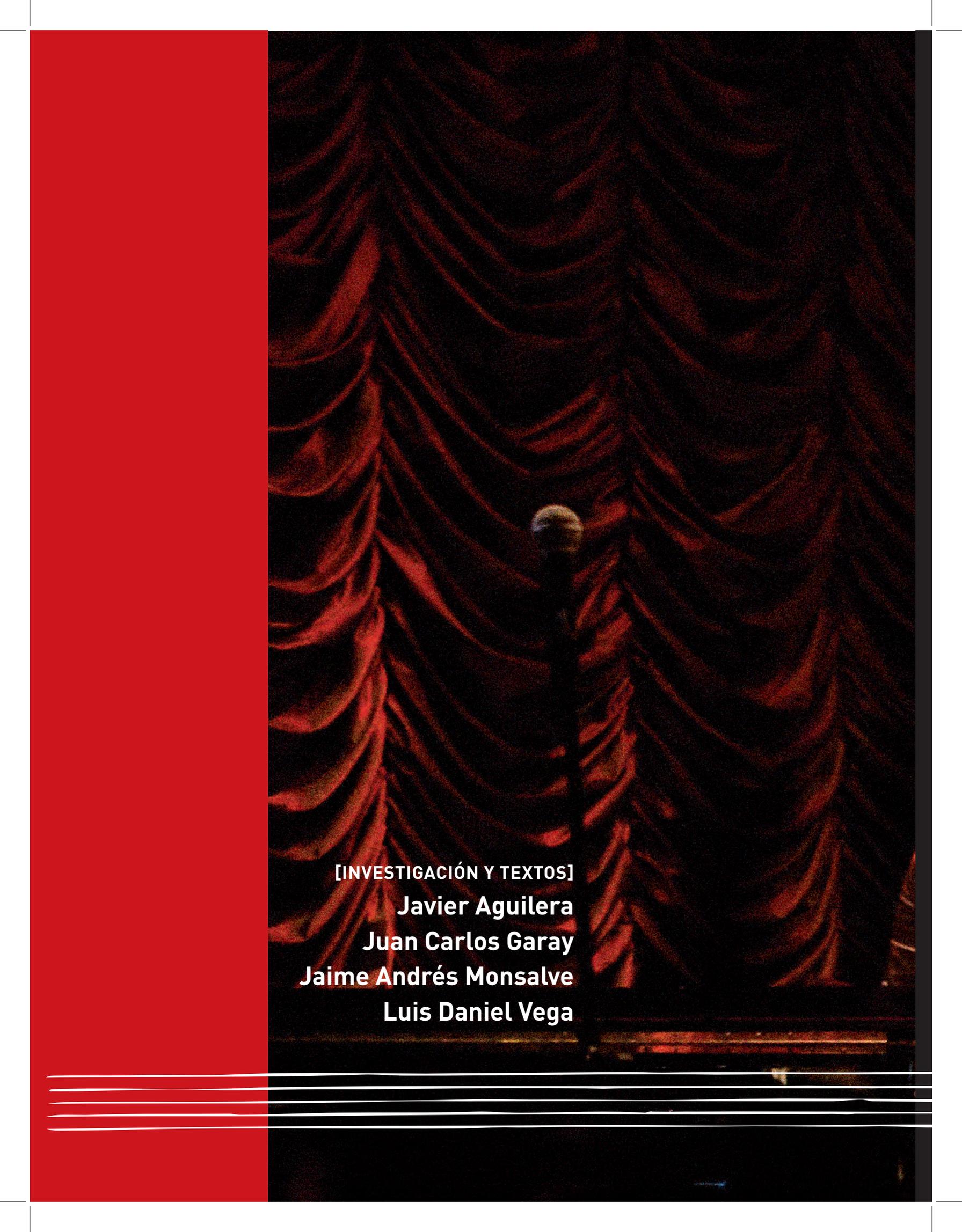




El jazz se mira al espejo: un concierto del trío de Oscar Acevedo en un moderno restaurante de Bogotá, 2010.



Foto Carlos Hernández Llamas, IDPC



**[INVESTIGACIÓN Y TEXTOS]**

**Javier Aguilera**

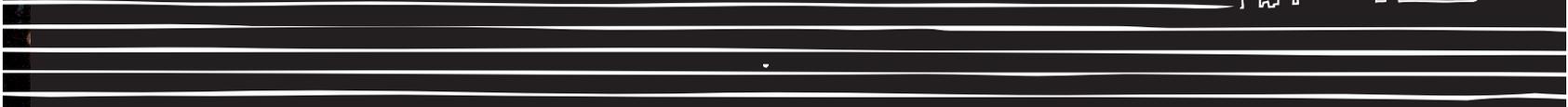
**Juan Carlos Garay**

**Jaime Andrés Monsalve**

**Luis Daniel Vega**

jazz

(EN BOGOTA)





**Samuel Moreno Rojas**  
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ

**Catalina Ramírez Vallejo**  
SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE PATRIMONIO CULTURAL

**Gabriel Pardo García Peña**  
Director General

**Ilona Murcia Ijjasz**  
Subdirectora de Divulgación de los Valores del Patrimonio Cultural

**Ximena Bernal Castillo**  
Coordinadora de Investigación y Publicaciones

**Yessica Acosta Molina**  
Diseño gráfico

**Carlos Hernández Llamas**  
Fotógrafo

ORQUESTA FILARMÓNICA DE BOGOTÁ

**María Claudia Parías Durán**  
Directora General

**Santiago Trujillo Escobar**  
Subdirector Cultural, Artístico y de Escenarios

**Ángela María Canizalez**  
Jefe Oficina Asesora de Comunicaciones

**Leonardo Garzón Ortiz**  
Coordinador del Área de Música

**Donny Rubiano**  
Asistente General Área de Música

**Doris Arbeláez Doncel**  
Coordinadora de Circulación e Investigación

**Johanna Pinzón Rodríguez**  
Coordinadora de Festivales al Parque

**Janeth Reyes**  
Coordinadora de Creación y Formación

**Juan Carlos Garay Acevedo**  
Coordinación Editorial

**Juanita Monsalve Buriticá**  
Producción fotográfica

**Scoremusical Ltda.**  
Edición de partituras

**Phantom soundtracks**  
André van Hissenhoven  
Remasterización c.d "Jazz en Bogotá".

2010 ©

Instituto Distrital de Patrimonio Cultural-Orquesta Filarmónica de Bogotá

Impresión y encuadernación: Buenos y Creativos S.A.S.

Impreso en Bogotá, D.C., Colombia.

ISBN 978-958-99313-8-7

# (contenido)

|   | → página   |
|---|------------|
| <b>PRESENTACIÓN</b>                                       | <b>11</b>  |
| <b>PRÓLOGO</b>  | <b>13</b>  |
| <b>SUENA EL JAZZ...</b>                                   | <b>17</b>  |
| <b>JAZZ EN LA NOCHE BOGOTANA (I)</b>                      | <b>19</b>  |
| <b>ARMANDO MANRIQUE</b>                                   | <b>28</b>  |
| <b>JOE MADRID</b>   | <b>32</b>  |
| <b>GABRIEL RONDÓN</b>                                     | <b>36</b>  |
| <b>EDY MARTÍNEZ</b>                                       | <b>40</b>  |
| <b>¿CUÁL FUE LA PRIMERA GRABACIÓN DE JAZZ COLOMBIANO?</b> | <b>46</b>  |
| <b>LOS HERMANOS SANDOVAL</b>                              | <b>52</b>  |
| <b>WILLIAM MAESTRE</b>                                    | <b>56</b>  |
| <b>OSCAR ACEVEDO</b>                                      | <b>61</b>  |
| <b>ANTONIO ARNEO</b>                                      | <b>66</b>  |
| <b>TICO ARNEO</b>   | <b>72</b>  |
| <b>JAZZ EN LA NOCHE BOGOTANA (II)</b>                     | <b>79</b>  |
| <b>JUAN SEBASTIÁN MONSALVE</b>                            | <b>86</b>  |
| <b>JUAN CARLOS PADILLA</b>                                | <b>90</b>  |
| <b>PACHO DÁVILA</b>                                       | <b>94</b>  |
| <b>RICARDO GALLO</b>                                      | <b>99</b>  |
| <b>JORGE SEPÚLVEDA</b>                                    | <b>104</b> |
| <b>BOGOTÁ DE FESTIVAL</b>                                 | <b>110</b> |
| <b>...Y SEGUIRÁ SONANDO</b>                               | <b>122</b> |
| <b>DISCOGRAFÍA</b>  | <b>126</b> |
| <b>PARTITURAS</b>   | <b>128</b> |



# (presentación)

**el crítico musical Ted Gioia** ha escrito que el jazz es “la forma de arte más vibrante de la era moderna”. Lo cierto es que hoy día el jazz hace parte de la banda sonora de cualquier gran ciudad, y Bogotá no se queda atrás. Con un grupo creciente de músicos y seguidores y con la celebración, desde hace 15 años, del festival gratuito Jazz al Parque, esta música ha demostrado ser capaz de rebasar fronteras y entremezclarse con los sonidos locales. Felizmente, en el gran concierto mundial, ya existe un jazz bogotano.

Siguiendo esta afirmación, la presente publicación comprende un recorrido a través del sonido del jazz a lo largo de distintas décadas en la ciudad, pero además, el valioso trabajo realizado desde la Alcaldía Mayor de Bogotá a través de dos entidades adscritas a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte: la Orquesta Filarmónica de Bogotá y el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Desde estas dos instituciones, se ha vinculado el conocimiento y la puesta en valor de la creación sonora del jazz bogotano, junto con el patrimonio cultural en tanto su relación con la historia y las memorias de sus habitantes frente a este género musical.

Desde la política cultural, la Orquesta Filarmónica concreta la política de estímulo a las prácticas musicales de excelencia que se dan en la ciudad en los diferentes géneros musicales. Los grupos bogotanos que se programan año tras año en los festivales llegan como resultado de un proceso de selección y como un reconocimiento a la calidad de su trabajo artístico. Esto ha permitido fortalecer un diálogo permanente con los sectores profesionales de dichas prácticas musicales, atendiendo de forma asertiva sus movimientos, transformaciones, estéticas y necesidades particulares. A su vez, desde el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, la ejecución de proyectos de investigación de este tipo, fortalece los esfuerzos emprendidos para el ejercicio efectivo de los derechos patrimoniales y culturales de los habitantes del Distrito Capital, específicamente en la investigación, promoción y divulgación del patrimonio cultural. En el caso particular de esta publicación, la investigación sobre jazz bogotano se estructura desde el sentido del patrimonio cultural musical de nuestra ciudad.

El libro propone una narración a partir del nombre de jazzistas que han marcado la historia de Bogotá, desde la óptica de especialistas y conocedores de este género que se construye, interpreta y reinterpreta desde hace más de cinco décadas en la ciudad. También, y siguiendo el hilo conductor del patrimonio cultural como aquel que permite crear lazos de identificación, apropiación y pertenencia, hace alusión a los vínculos de la memoria sonora y musical: esa que permite recordar sonidos, sesiones de improvisación, prácticas de divertimento como la compra de discos en ciertos puntos de la capital, la identificación de lugares que fueron y que son los espacios predilectos para escuchar este género musical y las anécdotas musicales y biográficas de estos músicos.

A su vez, y partiendo de la condición que muchas de las piezas de jazz en nuestra ciudad fueron tocadas de manera esporádica en sesiones íntimas o aisladas y que otras tantas se encuentran grabadas en discos que algunos pocos poseen sin tener conocimiento de su

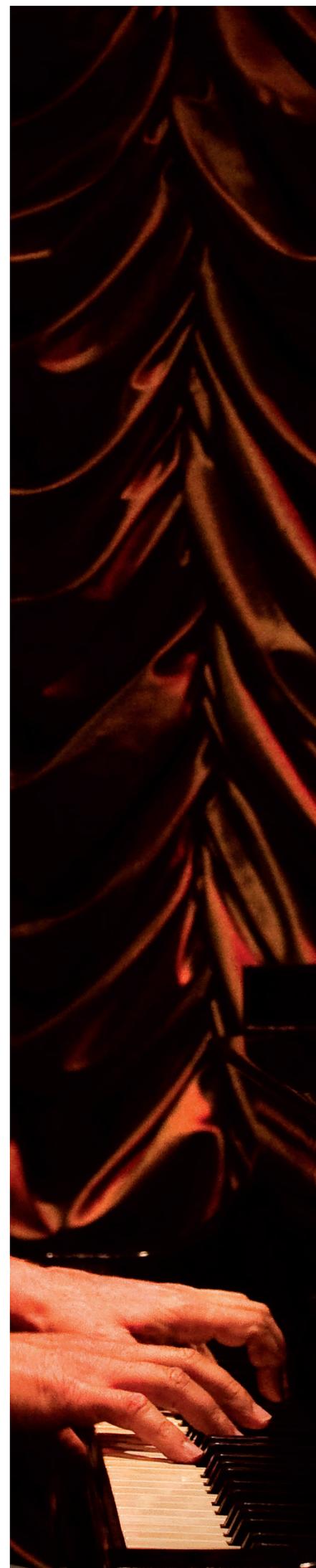
valor histórico, uno de los logros de este libro fue identificarlas, conservarlas y hacerlas públicas. En ese sentido, se llevó a cabo una recuperación de piezas musicales que sólo existían en grabaciones para ser objetivadas y transferidas a partituras. Éstas, como parte constitutiva de la presente publicación, podrán desde ahora, perdurar en el tiempo para ser tocadas por nuevas generaciones de músicos y constituirse en documentos históricamente importantes para la construcción del patrimonio musical.

Acompañando esta publicación se encuentra un disco compacto que bien puede ser asumido como un sonoro y selecto epílogo de esta investigación. Este disco, es fruto del rico debate surgido en las discusiones sostenidas por los investigadores del libro frente a la definición de una posible primera pieza de jazz bogotano, así como del proceso de clasificación de los distintos temas musicales de cada una de las generaciones de jazzistas en la ciudad.

A través de esta publicación, el Gobierno de la Ciudad avanza en la consolidación de la capital del arte, donde los sonidos musicales del jazz se transforman en una oportunidad para vivir el derecho a la cultura y afianza el sueño de una Bogotá Positiva para Vivir Mejor.

**[Samuel Moreno]**

*Alcalde de Bogotá*



# (prólogo)

**en 1958 tuve el honor de producir** el primer espacio de jazz moderno de la historia de la radio bogotana. Fue a través de los micrófonos de la Radiodifusora Nacional, que previamente había pasado unos programas de Hernando Salcedo Silva con énfasis en el jazz antiguo. Entonces decidí utilizar como tema de presentación el “Four Brothers” de Woody Herman, que todavía identifica mis programas.

Antes de que emprendiéramos esta labor, el jazz sólo podía escucharse a través de las emisoras de otros países captadas por las radios de onda corta. Recuerdo mucho el espacio transmitido por la Voz de América, presentado por Willis Conover, quien se hizo muy famoso en todo el mundo. Ese espacio me sirvió de modelo.

Dos años más tarde, la Radiodifusora suspendió varios programas, entre ellos el mío, pero de inmediato fui contactado por la Emisora HJCK para continuar allí mi labor. Recuerdo que el primer programa que hice en la HJCK fue el estreno de un disco, que entonces acababa de salir, y que con el tiempo se convirtió en un clásico: Kind of Blue de Miles Davis. Desde entonces he estado presente en las ondas de la radio bogotana, difundiendo el jazz.

Bogotá era una ciudad pequeña cuando comencé. Yo tenía que pedir mis discos a los Estados Unidos, porque aquí era muy poco lo que se conseguía. La casa Daro importaba algunos álbumes, pero no eran suficientes para mantener un programa radial.

Años después empezaron a venir algunos grandes artistas del jazz. El concierto de Duke Ellington en 1971, en el Teatro Colombia (hoy Jorge Eliécer Gaitán), fue inolvidable. También pasaron por acá Stan Getz y Gerry Mulligan. Todo esto fue pavimentando el camino para que se realizaran festivales de jazz en la ciudad. El Teatro Libre invita muy buenos músicos y el festival Jazz al Parque, donde fui homenajeado una vez, ha demostrado ser una muy buena idea para la ciudad.

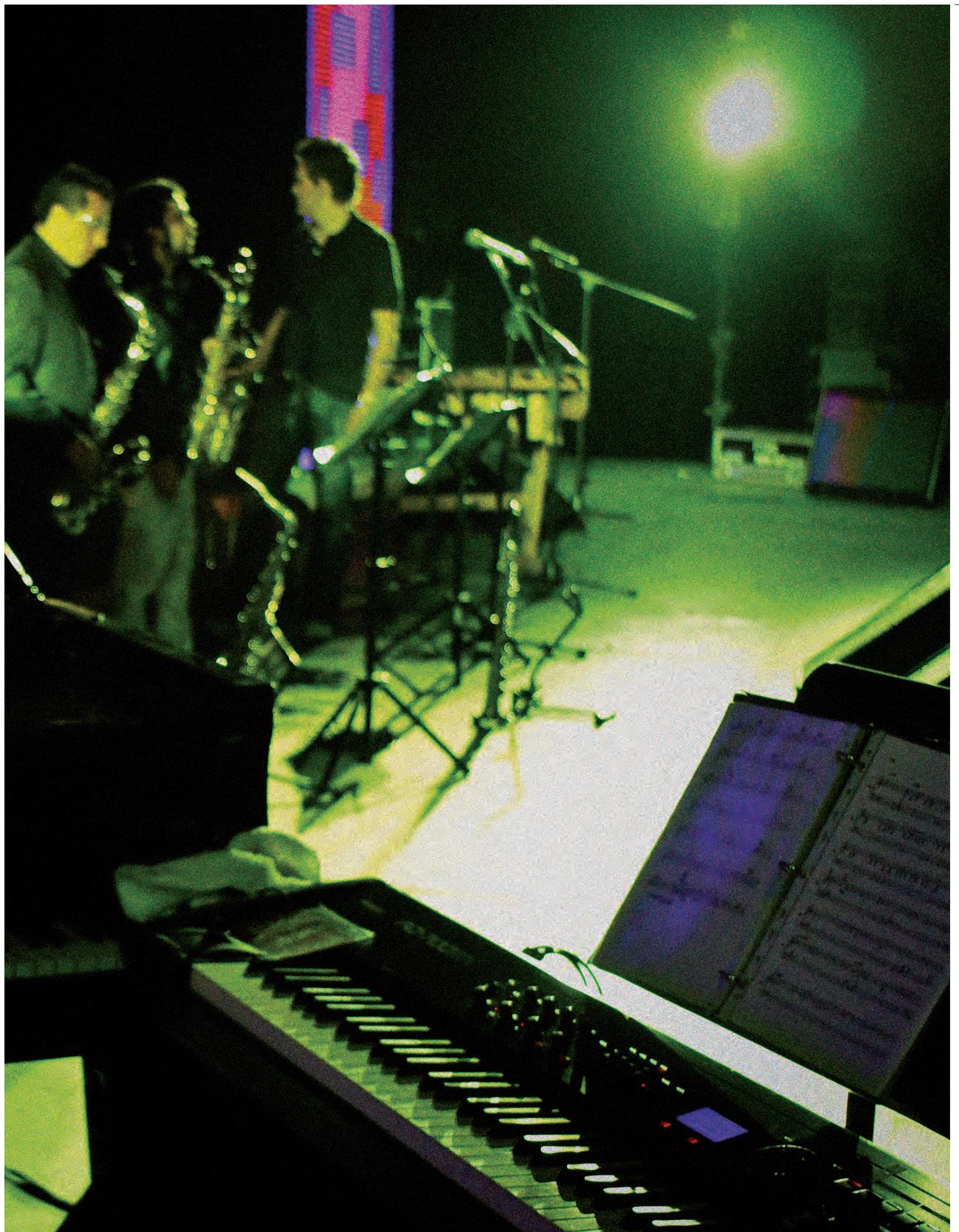
Me siento complacido por ser uno de los iniciadores de una escena bogotana del jazz. Ese sonido es ahora parte de su identidad urbana y cuenta con un selecto grupo de exponentes musicales, como los que están incluidos en este libro.

**[Roberto Rodríguez Silva]**

*Bogotá, agosto de 2010*



Sobre el escenario un piano de cola y un teclado eléctrico, listos para recibir a William Maestre en su vibrante presentación en Jazz al Parque, septiembre de 2010.





# suenan el jazz ...

**escribe el musicólogo** Egberto Bermúdez en su *Historia de la música en Santafé y Bogotá* que los primeros dos conjuntos de jazz que existieron en esta ciudad datan de 1920 y 1927. El primero era dirigido por Anastasio Bolívar, activo como 'Jazz Band A. Bolívar', y el segundo dirigido por Ernesto Boada, conocido como 'Ernesto Boada Jazz Band'. Bermúdez pudo reconstruir incluso el formato instrumental: "Estos conjuntos contaban con un número aproximado de diez a doce músicos que usaban instrumentos como piano, banjo, saxofón, cornetín, violín, flauta, guitarras y batería".

La periodista norteamericana Virginia Paxton tuvo la oportunidad de escuchar a estas bandas en vivo y anotó, años después, que sus interpretaciones eran "muy tentativas": es decir, que constituían un intento más que un logro. Es posible que Paxton, acostumbrada al sonido de Nueva Orleans o a los arreglos propios de las big bands, haya oído acentos de ritmos regionales aplicados al jazz y esto le pareciera chocante. Pero nunca lo sabremos en verdad: Boada sólo grabó un disco de música colombiana; Bolívar no grabó nada.

La ausencia de grabaciones, a la hora de emprender un libro sobre música, es algo grave. Las palabras pueden dar una idea aproximada de cómo sonaba éste o aquel instrumentista, pero no reviven los instantes de una interpretación donde la personalidad sale a flote, aquello que Duke Ellington llamaba "la identificación a través del tono". Sobre todo en los casos más distantes en el tiempo, el peligro es remplazar la apreciación musical por una especie de mitología. Por eso el criterio para la selección de los personajes aquí mencionados fue, en primer lugar, que debían tener algún tipo de registro. El más recóndito de los registros que encontramos no es un disco, sino una presentación del pianista Armando Manrique en el programa de televisión "Espectaculares JES". Por este documento, así como por un casete de audio grabado en forma casera y conservado cuidadosamente por su baterista Javier Aguilera, hemos considerado a Armando Manrique un pionero. Por eso le dedicamos la primera semblanza de este libro.

También en esa demarcación de criterios, requerimos que los artistas fueran compositores y no solamente intérpretes, que fueran líderes de banda con proyectos sólidos afincados en Bogotá. Esa circunstancia geográfica, necesaria para nuestro marco referencial, nos obligó a excluir las semblanzas de artistas muy talentosos que han permanecido fuera del país, o incluso de quienes no cedieron a la tenta-

En los años 70, una actuación televisiva de la cantante Camila Sánchez, que interpretaba piezas de bossa nova al lado de Hernán Gutiérrez (guitarra), Edgar Bernal (bajo) y Armando Manrique (atrás, al piano).

ción de viajar a la capital, como es el caso –justo es decirlo con nombre propio– del pianista Juan Diego Valencia en Medellín.

De ese proceso surgió el listado de músicos de jazz de Bogotá que hace su aparición en este libro, bien sea en extensos análisis o en honorables menciones. Un listado que, si bien no puede ser completo, es emblemático de las distintas generaciones y sus estilos, corrientes y modos de aproximación a la creación musical. Para complementar estos perfiles hemos querido analizar, en capítulos separados, el ambiente que desde hace cuatro décadas rodea a esta música en la capital. De ahí que el lector encuentre también reminiscencias de los lugares, de los festivales que invaden de alegría –casi siempre en el mes de septiembre– y de las grabaciones más memorables. En fin, todo lo que ha ayudado a darle a la ciudad una parte importante de su identidad sonora a través del jazz.

El jazz es un arte colectivo. Esta afirmación no se refiere sólo a los músicos, que muchas veces deciden giros armónicos, cambios de ritmo o turnos de improvisación gracias a una mezcla entre las señales de un lenguaje corporal y la lógica de ese sonido que van creando juntos. El jazz en Bogotá es colectivo porque depende también de los dueños de bares, de los coleccionistas, de los productores discográficos, de todos los que en algún momento han querido enfrascarse en una aventura que es la mar de satisfactoria, pero que pocas veces demuestra ser rentable. Y, por supuesto, del público. Del oyente de jazz, que quizá sabe más de fidelidad que aquel que vive atento a los géneros musicales de última moda.

El entorno del jazz bogotano de los primeros tiempos está directamente relacionado con una vida nocturna y bohemia, razón que le mereció el desdén de una parte de la sociedad. Únicamente en las últimas dos décadas el jazz se ha vuelto objeto de estudio académico en nuestra ciudad. Las universidades y los conservatorios lo ofrecen como un lenguaje musical digno de ser estudiado, como una alternativa a la música clásica europea, abarcado con igual rigor, o al menos con un tratamiento comparable. Es uno de los logros de un género que siempre ha buscado traspasar fronteras. Pero las clases teóricas terminan cuando comienza la noche. La noche es el escenario de esta música, de las amistades y de las complicidades que allí surgen. El saxofonista Pacho Dávila lo expresa muy bien cuando dice en estas páginas que el jazz es también un estado mental y físico.

De ahí una idea que ronda entre sus cultores: el jazz sigue siendo uno de los mejores caminos hacia la expansión de la mente. Como decía el crítico Joachim Berendt: “Quien se aficiona al jazz eleva el nivel de la conciencia”, porque esta música rehúye los esquemas estables y se basa en todo lo que es original, espontáneo, sorpresivo. Los episodios que recoge este libro, los retratos de sus protagonistas, el registro de sus esfuerzos por dejar un aporte en volátiles notas musicales, buscan ser un homenaje a esa vida de brillantes explosiones, un testimonio de ese espíritu libre que siempre ha caracterizado al jazz en Bogotá.

jazz en  
la noche  
bogotana  
(I)



Archivo Javier Aguilera

Una noche en el Hippocampus: el cantante Johnny McLean es acompañado por Tony Peñalosa (congas), Javier Aguilera (batería) y Armando Manrique (piano).



**a finales de la década de los 60** el entretenimiento nocturno con música en vivo en Bogotá ofrecía solo dos opciones. Para los mayores, elegantes grilles con grandes bandas y grupos de intermedio y con oferta gastronómica internacional. Para los jóvenes estaban las discotecas, estimuladas por el recién llegado movimiento rock, que se concentró en el exclusivo sector de Chapinero.

En medio de este danzante panorama, tímidamente surgieron dos bares, que entre las seis y las nueve ofrecían jazz en vivo. El primero fue el Chez D'Edy, en la carrera séptima con calle 28, y el segundo el Fredys, en la calle 24 con décima. Allí empezaron a asistir personajes que pontificaban sobre Miles Davis y Jean Paul Sartre, o ejecutivos que encontraban un ambiente propicio para seducir. Tocaban músicos extranjeros traídos por los grandes hoteles. Teniendo en cuenta el horario vespertino de estos toques, los músicos incrementaban sus ingresos sin afectar las obligaciones de sus contratos. Los dos únicos colombianos que hicieron parte de ese incipiente movimiento jazzístico fueron el pianista Armando Manrique y el baterista Plinio Córdoba.

Ya en los años 70, en la calle 85 con carrera 15 (cuando la 15 todavía era de doble vía), Manrique se asoció con Herman Duplat y Jorge Kruger para abrir el Hippocampus, legendario lugar que durante cinco años se constituyó en el santuario de la música en vivo en Bogotá. El local estaba inmerso en la atmósfera propia de un club de jazz: luces tenues en el salón, mucho humo y los músicos iluminados detrás de una barra. Músicos, actores, personajes de radio y televisión, artistas de todas las vertientes, políticos, publicistas y deportistas fueron clientes habituales y entusiastas de la música. Allí los standards, la bossa nova, la salsa y los boleros fueron el vehículo que condujeron músicos de todas las latitudes, comandados por Armando Manrique.

El restaurante Doña Bárbara vivió en la calle 81 con carrera 11 durante cuatro años. Mauricio Vásquez, su propietario, adoptó criterios insólitos y novedosos, diametralmente opuestos a Hippocampus en cuanto a decoración y mobiliario, que posicionaron a Bárbara como el lugar de moda en 1976. La música era en vivo, interpretada por un dinámico cuarteto de jazz eléctrico dirigido por Gabriel Rondón: el grupo Café. El servicio no lo prestaban acartonados meseros de smoking sino hermosas jóvenes, en su mayoría extranjeras, que contagiadas por la música atendían las mesas contoneándose rítmicamente. Bárbara funcionó exitosamente durante cuatro años, hasta que Vásquez decidió editar una revista tipo Playboy, en la cual aparecían las meseras como modelos. Al llegar la revista al cuarto número, el restaurante tuvo que ser vendido para cubrir los gastos del intrépido proyecto editorial.

A su regreso de los Estados Unidos Jean Gálvis, extraordinaria pianista de Jazz bumanguesa, después de tocar algún tiempo en Doña Bárbara, decidió montar su propio club en la calle 91 con 14. Lo llamó El Jazz, y durante más de dos años ofreció un repertorio de standards y blues, interpretados magistralmente por el cuarteto que ella misma dirigía desde su teclado Fender Rhodes.



**Javier Aguilera (batería), Gabriel Rondón (guitarra), Edgar Bernal (bajo), Armando Manrique (piano) y Johnny Mclean (voz). El local es el Hippocampus de la calle 85.**

Muy cerca al Hippocampus en la calle 86, unos metros arriba de la 15, el pianista Gabriel Cuéllar abrió La Cacerola. Con las mismas condiciones de espacio y decoración de Doña Bárbara, presentó todas las noches a su cuarteto de jazz durante un año y medio. En una segunda etapa con nuevos dueños y nuevo nombre, en este local funcionó el Watson Bar, donde regularmente se presentaban músicos de jazz alternando con agrupaciones que interpretaban la música de moda de finales de los 70.

Con el patrocinio de la empresa cervecera más grande del país, en la carrera 11 con 86 nació La Pola. Su grupo insignia fue Boranda, integrado por jóvenes figuras que manejaban un repertorio y un formato novedosos catalogados dentro del jazz eléctrico. Juan Vicente Zambrano, Bernardo Ossa, Alejo Restrepo, Antonio Arnedo, Lisandro Zapata, Satoshi Takeishi y Gustavo Gallo, noche a noche, interpretaban rigurosa y escrupulosamente temas de Chick Corea y Herbie Hancock, así como algunos de su propia cosecha.



Archivo Germán Chavarriga

Diez años después del surgimiento en firme de la movida jazzística en Bogotá, su precursor Armando Manrique -asociado con Alvaro Ruiz, Nick Camelo y Javier Aguilera- abrió las puertas del Jazz Bar 93. Era un semisótano en el Centro 93 con capacidad para cien personas. Diseñado con el mismo criterio del Hippocampus, fue un éxito rotundo. A pesar de la súbita e inesperada muerte de Manrique, el Jazz Bar 93 continuó funcionando durante cinco años gracias a pianistas como Pacho Sánchez, Guy Durossier, Juan Vicente Zambrano, Joe Madrid, Edy Martínez y Edgardo Bossio, quienes por temporadas ocuparon el lugar que dejó vacío el “gordo” Manrique.

En el sector de la calle 82, antes de que se convirtiera en la ruidosa Zona Rosa, Kent Biswell decidió montar el Café del Jazz a mediados de 1986. El grupo, en formato de sexteto, trabajó un repertorio de standars y latin jazz. El Café, con un aforo de 80 personas, llegaba al tope de su capacidad casi todas las noches. En su calidad de guitarrista y propietario, Biswell compartió escenario con los pianistas Mario Henríquez y Joe Madrid, los saxofonistas Jaime Rodríguez y Michael Hornstein, los

**Uno de los primeros conciertos de jazz registrados a comienzos de la década del 60 en Bogotá: en el saxofón está Julio Arnedo, padre de Antonio y Tico. En el contrabajo, curiosamente, Joe Madrid. En la batería Germán Chavarriga.**

bajistas Armando Escobar, Memo Urbano, Fabio Gómez y Cesar Criales, los bateristas René Rodríguez, Germán Chavarriaga y Javier Aguilera y, siempre como conguero, Gustavo Gallo. Cada noche se armaban jams en los que participaban experimentados músicos locales y foráneos, y jóvenes instrumentistas que encontraban la ocasión de poner en práctica sus conocimientos recién adquiridos.

Entre el 1 de enero y el 31 de diciembre de 1993, en un local ubicado en el costado occidental de la Autopista Norte frente al monumento de Los Héroes, Javier Aguilera puso a funcionar Zanzíbar, reiterando un viejo pero efectivo criterio: el trío de jazz rodeado por una barra, sin pista de baile. Armando Escobar y Javier Aguilera, fueron la base para pianistas como Jorge Guarín, Luis Felipe Basto, Arty López, Oscar Acevedo y Diego Morís. El trío de planta generalmente mutaba a cuarteto, quinteto o sexteto de acuerdo con el número de músicos que arribaban cada noche. Estas situaciones fueron la causa de su corta vida, pues los interminables solos y las frenéticas ovaciones del público despertaban a los vecinos, quienes no dudaron en instaurar una querrela. Con Zanzíbar se cerró un primer ciclo durante el cual los jazzistas y jazzófilos tuvieron la oportunidad de disfrutar de jazz en vivo, todas las noches, en la ciudad de Bogotá.

**Una noche de 1983 en el Jazz Bar de la calle 93. El trío está integrado por Javier Aguilera, Armando Escobar y Joe Madrid (de gafas oscuras). Entre el público, de traje gris, está Francisco Zumaqué, quien por ese tiempo empezaba a darle forma a su composición "Macumbia".**



Archivo Javier Aguilera

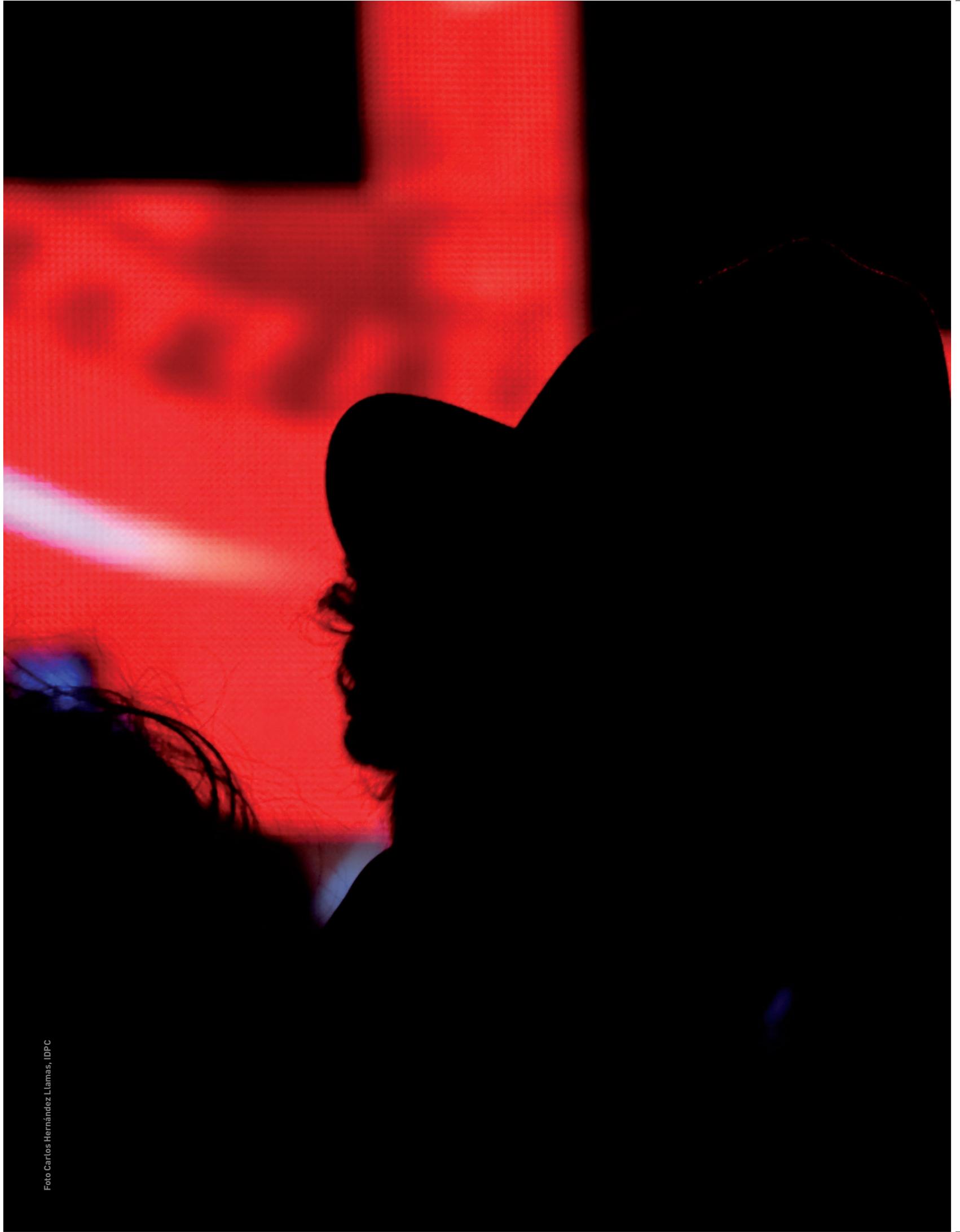
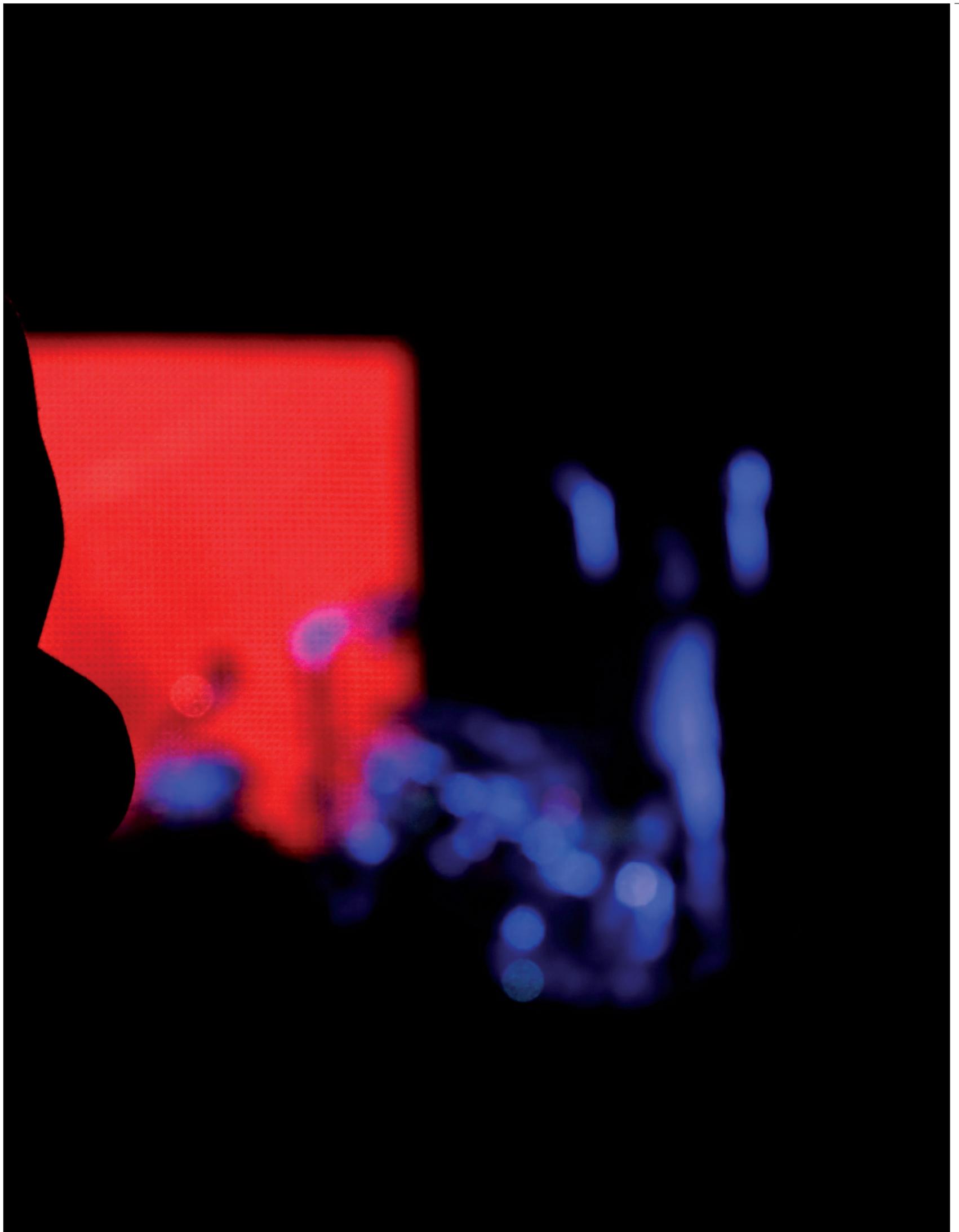


Foto Carlos Hernández Llamas, IDFC



# ARMANDO Manrique

**finalizando la década de los 40**, en la Calle de la Acequia del centro histórico de Santa Marta, todo las tardes se escuchaban melodías, tocadas por un niño, (ajeno a la crisis política que en ese momento vivía el país), en una dulzaina que le había regalado su padre. Rápidamente el niño pasó al acordeón y, luego de unas pocas clases dictadas por una profesora local, al piano. Su familia migró a Barranquilla, de ahí a Valledupar y finalmente a Cali, donde asombró, ya siendo adolescente, por su prodigiosa capacidad interpretativa en el piano.

En 1959, con la seguridad y autoconfianza que lo caracterizaron durante toda su vida, decidió instalarse en Bogotá. Intuía que allí en la capital iba a encontrar un espectro mayor para desarrollarse como músico.

En clubes nocturnos como El Príncipe y La Cashba, los músicos locales y extranjeros que ejercían en la Bogotá de comienzos de los 60 se sorprendieron con la excelente calidad del joven pianista, recién aparecido en la escena. Además del dominio rítmico y armónico de los géneros comerciales de la época, mostraba una proclividad irrefrenable hacia el jazz, actitud que contribuyó a que liderara tríos y cuartetos con los mejores y más innovadores músicos de su generación: Joe Madrid, Germán Chavarriaga, Mario René, Plinio Córdoba, Julio Arnedo y Pepe García fueron sus cómplices. Tocaron juntos en conciertos de índole cultural y luego en el pequeño bar FrEdys de la calle 24 con décima.

Armando Manrique Daza, guajiro de nacimiento, fue tal vez sin proponérselo el precursor y primer gran exponente del jazz en Bogotá. A diferencia de Joe Madrid y Edy Martínez, quienes realizaron estudios musicales formales y luego se establecieron en los Estados Unidos para perfeccionar sus conocimientos, Manrique fue prácticamente autodidacta y nunca salió del país, lo cual no fue obstáculo para convertirse en el mejor pianista de jazz de Colombia. Muchos le mantienen el título aún hoy, luego de tres décadas de su prematura muerte.

Poseedor de una memoria musical insólita, le bastaba escuchar una sola vez los standards de jazz para luego ejecutarlos en su particular estilo, mezcla de Dave Brubeck y Bill Evans. Y cada vez que retomaba el tema le agregaba, en las improvisaciones, nuevas melodías con atmósferas armónicas y rítmicas inesperadas.





Archivo Eleonora Manrique



Archivo Javier Aguilera

**“No sólo de jazz vive el hombre”, solía decir Armando Manrique. Aquí, acompañando a la cantante Claudia De Colombia. Abajo, una presentación en televisión del grupo Manricuras.**

A comienzos de los 70, ya en calidad de propietario, encontró un espacio propicio para tocar todas las noches con su trío, sólida base sobre la cual los mejores instrumentistas y cantantes, nacionales y extranjeros, construyeron irrepetibles jams en las noches y madrugadas. Ese espacio fue el Hippocampus.

A lo largo de esa década, todas las programadoras de televisión ofrecían, en vivo y en directo, programas musicales en diversos formatos, en los cuales se presentaba con regularidad el grupo de Armando Manrique. “Éxito 73”, “Pare o Siga con J. Glottman” y “Espectaculares JES” fueron espacios en los cuales, además de interpretar su propia música, Manrique debía acompañar cantantes. Claudia de Colombia, Isadora o Lyda Zamora llevaban a los ensayos las partituras de los temas que iban a cantar. Entonces Manrique ponía los papeles sobre el piano, se colocaba sus gafas, observaba atentamente y luego le decía a la cantante, en tono paternal: “Mijita, canta toda la canción para revisar la armonía”. Lo que en realidad hacía era memorizar el tema completo en la cabeza, aplicándole su propia armonía. Después de esta operación, el grupo completo comenzaba a ensayar el tema, y él no volvía a mirar más el papel. A veces las cantantes le decían: “Suena un poco diferente al disco... pero me gusta”. Lo que hacía Armando Manrique, por supuesto, era un nuevo arreglo sobre la marcha... e indiscutiblemente, gustaba.

En el año 1980 se abrió en Cali Manricuras, un excelente piano bar a donde Armando trasplantó su trío de jazz. El concepto de piano bar, a pesar de ser desconocido y un poco ajeno al fiestero público caleño, fue un éxito desde el día de su inauguración. El jazz, los boleros y una que otra salsa en formato de trío, se escucharon y apreciaron durante dos años en el primer local nocturno que se abrió en el centro comercial Plaza Norte de la capital del Valle.

A finales de 1982, Manrique volvió a hacer el viaje que 23 años antes, buscando nuevos horizontes, lo había traído a Bogotá. Esta vez, en la cima de su carrera, para inaugurar su última empresa: el Jazz Bar 93, desde donde a los tres meses de su apertura, sin previo aviso, emprendió su viaje final. Las circunstancias del accidente de tránsito que le costó la vida siguen siendo misteriosas.

Los músicos que tuvieron el privilegio de hacer parte de sus grupos fueron Germán Chavarriaga, Javier Aguilera, Edgar Bernal, Gabriel Rondón, Armando Escobar, Gustavo Rodas, Jorge Kruger, Tony Peñalosa, Johny Maclean, Jairo Likasale, Marta Patricia Yepes, Toño Domínguez. Los pianistas de su generación fueron Joe Madrid, Edy Martínez, Hernando Becerra y Jimmy Salcedo; los pianistas que lo admiraron y recibieron su legado fueron Jorge Guarín, Luis Felipe Basto, Oscar Acevedo, Alex Celis, Beto Díaz, Juan Vicente Zambrano, Edgardo Bossio, William Maestre y Pacho Sánchez. Quienquiera que lo haya conocido a través de su música puede confirmar con certeza el altísimo lugar jazzístico que aún ocupa Armando Manrique, a quien con frecuencia se referían cariñosamente como “Manricura”.

# JOE Madrid

**de una distinguida familia cartagenera** proviene proviene

José Fernando Madrid Merlano. A diferencia de sus hermanos Luis (Arzobispo de Pamplona) y Cristóbal (importante abogado que ejerce en Bogotá), José Fernando escogió como profesión la música desde muy temprana edad. Su primer instrumento en el colegio fue el acordeón y luego pasó al piano. Terminando el bachillerato, ingresó como pianista al grupo de intermedio en La Cashba, el club nocturno más elegante de Bogotá, donde a su vez Armando Manrique era el pianista de la orquesta. Siguiendo el dictamen según el cual "Dios los cría y ellos se juntan", se armó un cuarteto de jazz donde José tocaba el contrabajo, Armando Manrique el piano, Germán Chavarriaga la batería y Julio Arnedo el saxo tenor, para un ciclo de conciertos en el Centro Colombo Americano. Allí los escuchó el dueño del Restaurante Waldorf, y los contrató durante una temporada.

Por esa misma época, en 1965, se organizó la orquesta Cumbia Colombia para hacer una gira por los Estados Unidos. Fueron escogidos, entre otros, José Madrid como bajista, Plinio Córdoba como baterista y Justo Almario como saxofonista. Aunque la gira no produjo los resultados económicos esperados, fue un vehículo oportuno a través del cual Madrid y Almario se instalaron en Nueva York y al poco tiempo se vincularon a la orquesta de Mongo Santamaría. En ese momento José Fernando Madrid Merlano pasó a ser "el Joe Madrid". Tocando el piano en la orquesta de jazz latino más importante de Nueva York, recorrió los escenarios de los más prestigiosos festivales de Estados Unidos y Europa. Con su enorme talento musical, comenzó a escribir arreglos para Mongo y muchas otras orquestas del género. Pronto se convirtió en uno de los arreglistas más solicitados de la gran manzana.

Con el surgimiento de la Fania All Stars, la música latina hecha en Nueva York adquirió proporciones globales, y todas las estrellas de la Fania tuvieron que ver con Joe. Su compadre Eddie Palmieri, cada vez que venía a Bogotá, sostenía interminables e insomnes sesiones en el apartamento de Joe, de las que debía ser sustraído a la fuerza por su manager para no perder el vuelo de regreso. Ray Barretto, para quien hizo arreglos y tocó el piano en muchas de sus producciones, tuvo un especial gusto por los pianistas colombianos: Madrid, Edy Martínez y Héctor Martignon



Foto Archie Ralsbeck, archivo Cristóbal Madrid.

fueron pianistas y arreglistas de su orquesta. Larry Harlow apreciaba y admiraba incondicionalmente al “loco Madrid”. Estos vínculos de amistad y colegaje permitieron que, por recomendación de Joe, Francisco Zumaqué escribiera y dirigiera la grabación del tema “Semilla de Amor”, incluido en el disco Latin Connection de la Fania All Stars. Fue la última grabación de Héctor Lavoe con la Fania.

Después de pasar once años en el exterior, inmerso entre partituras, clubes, estudios de grabación y festivales, Joe regresó a Bogotá en 1976. Inmediatamente comenzó a frecuentar los lugares donde se tocaba jazz: Hippocampus y Doña Bárbara. Allí se relacionó con personajes que dirigían empresas de discos, programadoras de televisión y agencias de publicidad, quienes eran clientes habituales de estos lugares. Philips Colombia lo contrató para producir cuatro discos de salsa con el sello Polydor, RTI Televisión le dio la dirección musical del programa “Compre la Orquesta” y Alan Kitson, director creativo de Atlas Publicidad, lo puso a la cabeza de los productores de jingles. En medio de esta frenética actividad con la música comercial, Joe sacaba tiempo en las noches para hacer lo que más le gustaba. Tocó en el Café del Jazz con Kent Biswell, Memo Urbano y Germán Chavarriaga, en el Jazz Bar con Armando Escobar y Javier Aguilera y, años después, ya alejado de los compromisos comerciales, con su propio trío de jazz (que incluyó a Germán Chavarriaga en la batería y los bajistas Fabio Gómez y Saúl Suárez). De su ejercicio jazzístico, en el cual están presentes las influencias de Bill Evans y Horace Silver, sólo quedaron grabados algunos temas en estudio y los videos de programas de televisión que afortunadamente podemos ver en Youtube. También allí podemos encontrar a la Colombia All Stars, hermoso documento en blanco y negro, que produjo Jimmy Salcedo en 1976: con los arreglos de Joe, las voces de Joe Arroyo, Piper



Desde su puesto en la batería, Javier Aguilera dibujaba algunas caricaturas de sus compañeros de banda. Aquí, su simpático retrato de Joe Madrid.

La primera temporada del programa "Compre la orquesta", animado por Pacheco, presentaba una verdadera reunión de los mejores jazzistas colombianos. En la foto aparecen Gabriel Rondón en la guitarra, el maestro Montoya en la flauta, Hernán Escobar en el bajo y, dirigiendo desde el piano, Joe Madrid.



Cortesía Casa Editorial El Tiempo

Pimienta, Wilson Saoco, Juan Piña y Jairo Likasale y todas las estrellas de la salsa colombiana, incluyendo a Fruko en el bajo, pudimos disfrutar de la versión criolla de la Fania All Stars.

Dadas sus condiciones de inteligencia excepcional, Joe logró vivir la vida a su manera. Poseía un repentismo brillante para sortear situaciones apremiantes, un humor negro sorprendente y un absoluto desprendimiento de los bienes materiales que le permitió, por ejemplo, abandonar para siempre un Mercedes Benz que se varó en una carretera.

El legado musical de Joe lo recibieron músicos colombianos de cuatro generaciones. Desde los salseros, que en los 70 se sorprendieron con su sonido neoyorquino, pasando por casi todos los jazzistas que durante 30 años ha producido Colombia, hasta los jóvenes músicos como Juan Carlos Padilla quien, en 2005, respetuosa e inteligentemente lo invitó a ser parte de sus producciones musicales.

Doña Mercedes, su madre, lo exhortaba para que modificara sus hábitos de vida y así salvara su alma para ingresar al reino de los cielos, a lo cual Joe le contestaba: "¿Y yo para que quiero ir al cielo, si todos mis amigos están en el infierno?". Su hermano Cristóbal recuerda: "Las oraciones incansables de mi madre dieron su fruto pues, el día antes de su muerte, le dijo a mi hermano sacerdote que quería confesarse con él". Joe Madrid falleció el 24 de diciembre de 2005. Donde quiera que esté, los músicos colombianos celebran el ingenio de su paso por el planeta tierra.

# GABRIEL Rondón

**a finales de la década del 50** arribó a San Francisco, California, la barranquillera Carmen de Rondón. Viajó con sus tres hijos, Mario, Gabriel y Alfonso, quienes interpretaban boleros y música popular con sus voces y guitarras. A la par con sus estudios escolares, continuaron cultivando este arte bajo la influencia de la “era de acuario”: al llegar los años 60 invadió al planeta el movimiento hippie con su mensaje de paz, flores, cabellos largos, amor libre y música.

Particularmente en San Francisco el modo de vida hippie se desarrolló nutrida y vertiginosamente. Sin duda el factor más influyente de esta cultura fue la música: Jimi Hendrix, Carlos Santana, Janis Joplin, Joan Baez, The Allman Brothers Band, Blood Sweat and Tears, Ten Years After, Joe Cocker, Crosby Stills and Nash, ingresaron al panorama musical de Gabriel Rondón, quien empezó a frecuentar Sausalito, un suburbio en las afueras de San Francisco, donde hizo parte de varios grupos de música latina. Más tarde se vinculó a algunas bandas como acompañante de cantantes estadounidenses, con quienes realizó varias giras por todo el país del norte.

Su natural inclinación por el jazz lo llevó a adquirir gradualmente una completísima colección de discos de los sellos Impulse, Milestone, Columbia y Verve, a través de los cuales conoció, desmenuzó, estudió, cultivó y disfrutó la música de Miles Davis, John Coltrane, McCoy Tyner, Herbie Hancock, Horace Silver, Chick Corea y Thelonius Monk, entre muchos otros.

Con este nutrido bagaje musical regresó a Colombia en 1973. Decidió establecerse en Bogotá, donde continuó su carrera musical tocando todas las noches.

Primero llegó a Hippocampus, donde el pianista de planta era Armando Manrique. Llevaba el pelo largo y una guitarra Stratocaster, lo cual no pareció agradaarle mucho a Manrique, quien en un gesto de apatía arrancó a tocar “Misty” sin esperar a que Rondón conectara su instrumento. Después de la primera vuelta, el pianista lo miró para indicarle su turno de improvisación. Aquel solo de guitarra fue tan sorprendente y agradable que Gabriel Rondón se quedó cuatro años en el grupo.

Luego pasó a tocar en Doña Bárbara con el grupo Café, en el cual dirigía a Jorge Guarín en el piano, Edgar Bernal en el bajo y Javier Aguilera en la batería.





Archivo Elsa de Rondón

Otra de las facetas de Gabriel Rondón: arreglista y director de orquesta (aquí al lado de la cantante Pilar Botero en los años 90). Su inconfundible efigie dio para hacer un logo, que se aprecia arriba.

Gracias a la constancia y rigurosidad con que Gabriel se dedicó a transcribir temas nuevos del género, además de los standards que aparecen en el Real Book, el grupo Café manejó un extenso repertorio que, interpretado todas las noches de lunes a sábado durante dos años, proporcionó un criterio definido y convirtió a este grupo en uno de los pioneros reconocidos del jazz en Colombia.

Su gran calidad como guitarrista fue inmediatamente advertida por Jimmy Salcedo, quien de inmediato lo vinculó al conjunto Onda Tres, donde permaneció por varios años. Fue en ese período cuando, debido a su aplomado y disciplinado carácter, se dedicó a estudiar, transcribir y componer música. Tal actitud comenzó a darle satisfacciones profesionales de inmediato. Los estudios de grabación se convirtieron en su hábitat. Para lograr los sonidos auténticos de cada género, fue adquiriendo todo tipo de guitarras: eléctricas, acústicas, de doce cuerdas, requintos, triples, cuatros y charangos; por no hablar también de su pasión por los sombreros Stetson y Barbisio, a través de los cuales creó una imagen que lo ha identificado toda la vida.

En infinidad de producciones discográficas de los géneros más diversos como rancheras, boleros, canciones norteñas, baladas, pop, salsa, música andina y jazz en todos sus subgéneros, grabadas en los últimos treinta años en Colombia, aparece la guitarra de Gabriel Rondón.

Su intensa participación dentro de la música comercial en la dirección de grupos orquestales para acompañar cantantes como Armando Manzanero, Patricia González, Helenita Vargas, Rafael Urraza, María Rivas o Nereida Naranjo, nunca lo ha alejado de su género amado, el jazz. Con grupos como Café, Madera, Bitches Brew y Orekagua, la participación en ensambles (con Oscar Acevedo, Antonio Arnedo, William

Maestre, Ricardo Uribe, los hermanos Orlando y Germán Sandoval] y la conformación y dirección de una big band, Rondón ha recorrido los escenarios de todos los festivales de jazz del país. Sus composiciones de música andina han sido galardonadas en el Festival Mono Núñez, y con la canción "Si tú te vas" (dedicada a su esposa Elsa) se hizo acreedor al Premio Distrital de Composición otorgado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá.

Una faceta poco conocida de Gabriel es la de cantante. En español canta boleros, salsa y son con el grupo El Son de Rondón; en portugués, un inmenso repertorio de sambas y bossa novas; y en inglés varios standards de jazz, con un estilo muy propio en el cual las variaciones melódicas complementan su emotividad vocal.

Como intérprete solista de la guitarra acústica, grabó una Suite Colombiana en la cual están "Pueblito Viejo", "La Ruana" y "Tierra Labrantía", con un tratamiento armónico y una expresividad notables.

Su actividad docente, ejercida desde la Facultad de Música de la Universidad El Bosque y las clases particulares que dicta a jóvenes guitarristas, ha sido un gran aporte para el desarrollo y fortalecimiento del movimiento jazzístico en Bogotá. "Donrón", como le dice Jorge Guarín (hábil usuario del retruécano), es uno de los guitarristas que se reconocen de inmediato, por su estilo interpretativo y por su figura, en la escena de la música colombiana.



# EDY Martínez

**la carrera séptima**, en la década de los 50, era el lugar obligado para “salir a dar una vuelta”: de esa manera se encontraban sin cita previa los bogotanos. El desaparecido maestro Hernando Becerra, en una pausa de la actividad musical que desarrollaba en los Estados Unidos (como pianista en las orquestas de Machito, Tito Puente y Xavier Cugat), vino a Bogotá y, paseando por la séptima, se encontró con su amigo Manuel Martínez Politt, gran músico y director de su propia orquesta, una de las más renombradas de la época en la capital. Complacido con tan grato encuentro, Martínez lo invitó a tocar en su orquesta hasta que fuera el momento de regresar a Miami. En el primer baile, el maestro Becerra miraba de reojo al baterista, un joven que lo impresionó con su forma dinámica y moderna de tocar.

El baterista era Eduardo Martínez, hijo de Martínez Politt, quien a través de los discos que le prestaba el trompetista Arnulfo Arnedo, como el *Cuban Carnaval* de Tito Puente, adquirió esa novedosa forma de tocar la batería. Este encuentro motivó a Becerra a llevárselo como baterista para su grupo en Miami.

Además del grupo de su padre, el muchacho había sido baterista de Don Américo y sus Caribes y las orquestas de Pepe Reyes y Alex Tovar. A la par con su preparación como baterista, Eduardo ya había iniciado estudios de piano. Al terminar la temporada en Miami, el maestro Becerra, quien era el responsable del joven por ser aún menor de edad, le notificó que debían regresar a Colombia. Martínez hizo caso omiso y se quedó, buscando trabajo como pianista. Rápidamente lo encontró en las orquestas de Pupy Campo y Chico Orefiche, las cuales interpretaban un repertorio de mambos y cha-cha-chás. Para un baile, el conguero de planta envió de reemplazo al conguero que trabajaba con Sammy Davis Jr, quien, al oír las capacidades del pianista, lo exhortó para que se fuera a probar suerte en la capital del mundo. Y, como tenía que ser, en 1965 Eduardo Martínez Bastidas se instaló en Nueva York.

Una tarde de domingo, estaba el joven Eduardo tocando en un parque con un pequeño grupo de músicos latinos, cuando se le acercó un personaje alto, fornido, con gafas de grandes marcos negros. Le entregó una dirección en un papelito y le dijo: “Oye tú, necesito hablar contigo, pásate por mi oficina”. El personaje era Ray Barretto, quien en su oficina le entregó discos, partituras, y la ubicación del estudio donde comenzaría

El buen hijo vuelve a casa: a pesar de vivir en Nueva York, Edy Martínez aprovecha cada oportunidad que tiene para tocar en Bogotá. Aquí, a mediados de 2010.



Foto Carlos Hernández Llamas, IDPC



Foto Carlos Hernández Llamas, IDPC



Siempre a la vanguardia: Edy Martínez estrena un moderno piano eléctrico al despuntar la década de los 70.

a ensayar inmediatamente como pianista de su orquesta. Con Barretto, Edy participó como pianista, arreglista y compositor en las producciones *Señor 007*, *Ray Criollo* y *The Other Road*, disco que ganó el premio de la revista *Down Beat* como mejor producción de jazz latino en 1973. Luego se vinculó a la orquesta de Mongo Santamaría, con quien realizó innumerables giras por Estados Unidos y Europa y grabó varios discos, entre los que se destaca *Mongo Live at Montreux* de 1974. Al terminar su ciclo con Mongo, dos músicos colombianos recomendados por Edy ingresaron a la orquesta: Joe Madrid como pianista y Justo Almarino como saxofonista y flautista.

Para este momento, ya reconocido como una figura de la música latina en Nueva York, el saxofonista argentino Gato Barbieri lo llamó para hacer parte de su equipo. Allí se mantuvo catorce años, grabando ocho álbumes y recorriendo los cinco continentes.

Para beneplácito de los colombianos, en 1983 Edy regresó al país, para permanecer durante un período largo en el cual conformó su orquesta de gran formato haciendo presentaciones en televisión, clubes y teatros. También trabajó como pianista en el Jazz Bar 93, después de la muerte de Armando Manrique.

Tal vez en esa época la escena del jazz en Bogotá no estaba lo suficientemente madura para entender y acoger la propuesta musical de Edy, que estaba ubicada en el tope del jazz latino global. Por esa razón decidió aceptar el llamado que desde Alemania le hizo la Orquesta Conexión Latina, a la cual ingresó como director y arreglista. Después de recorrer toda Europa durante un año, regresó a Nueva York y retomó su actividad como músico de sesión y arreglista hasta 1992.

En 1993 inició una segunda estadía en Bogotá, que se prolongaría hasta 1999. En ese período fundó una orquesta de músicos colombianos, cubanos y venezolanos, con la cual grabó el disco *Privilegio* bajo el sello independiente Nuevo Milenio: hablamos quizá del primer disco de latin jazz formalmente grabado en Colombia. De igual manera grabó un trabajo de índole comercial titulado *Su Majestad el Piano*, con versiones de los clásicos de la música nacionalailable.

Una vez más fue requerido en Europa por Lucas Vanmerwajck, para dirigir y arreglar en Holanda el disco *Homenaje a Benny Moré*. Fue tal el éxito que condujo a Vanmerwajck a producir otro: *Homenaje a Arsenio Rodríguez*.

Las luces de Manhattan siempre han logrado atraer a Edy desde el lugar del planeta donde se encuentre; por eso hace diez años regresó a Nueva York y allí continúa su exitosa carrera en producciones como *Pearls*, con el saxofonista David Sanborn, y su más reciente obra: el disco *Midnigh Jazz Affair*.

En el año 2008 el Festival Jazz al Parque le rindió un homenaje al cual vino con su sobrino Samuel Torres, percusionista que hoy se destaca en la élite del latin jazz. Mucha razón tiene Edy Martínez cuando afirma: “El músico descubre su talento y su estilo cuando tiene la oportunidad de compartir y competir en su máximo nivel. La calidad no es una casualidad”.

**La orquesta con que Martínez grabó el álbum “Privilegio” en 1995. En aquella época solía empezar sus presentaciones anunciando: “Esto no va a ser un concierto, esto va a ser una fiesta”.**



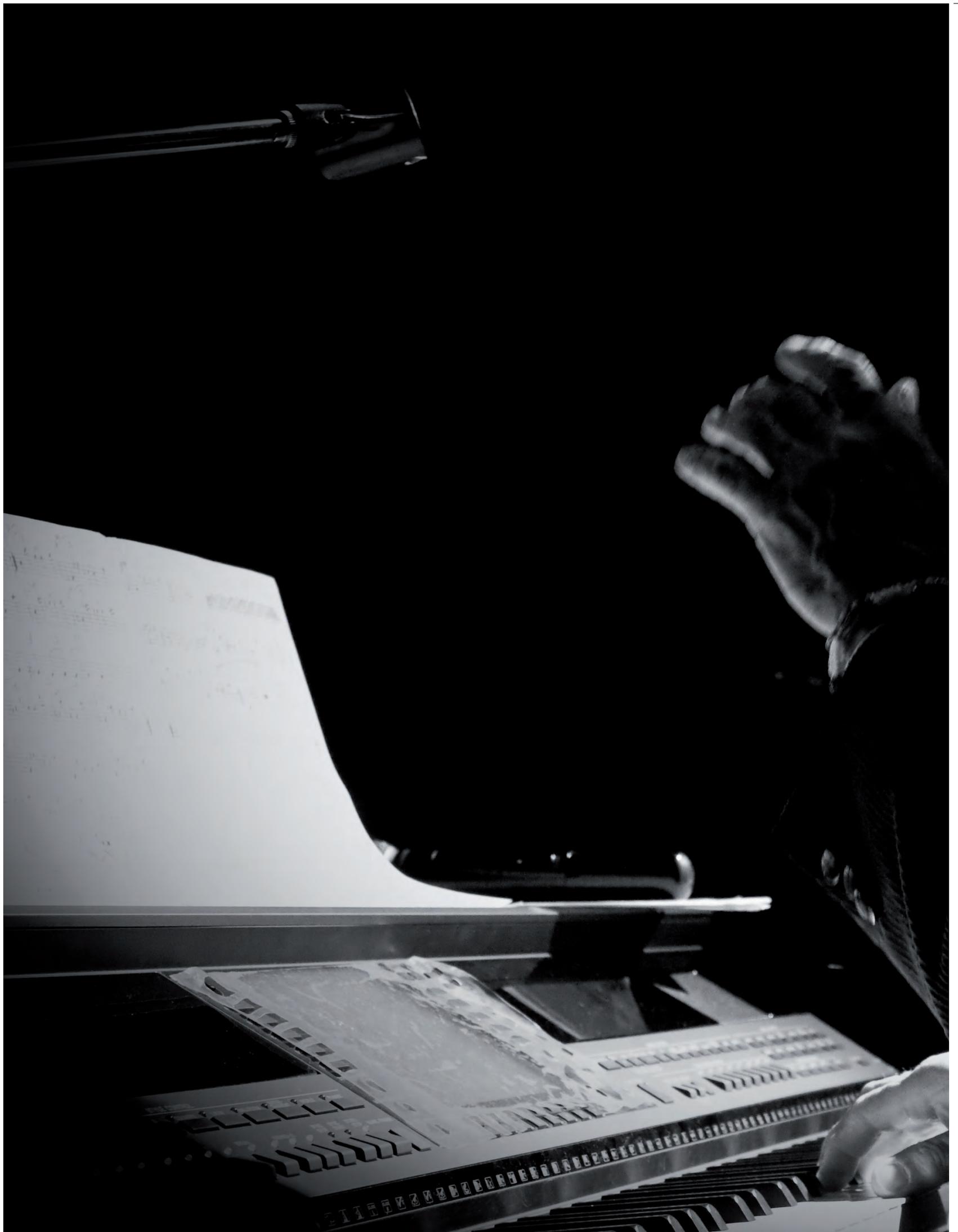




Foto Carlos Hernández Llamas, IDPC

# ¿cuál fue la primera grabación de jazz colombiano?

**el empresario argentino Ismael Arensburg** guardó con celo los soportes que dieron cuenta de lo mucho que hizo por dotar a Colombia de una escena de visitantes provenientes del jazz: Duke Ellington en 1971, Lionel Hampton en dos ocasiones, la Preservation Hall Jazz Band algún tiempo después... También mantuvo resguardados los soportes de una visita esperada y nunca concretada: la del contrabajista norteamericano Charles Mingus. No se trataba solo de traer a un representante canónico del be-bop y la vanguardia, sino de presentar al primer ejecutante de importancia mundial que se interesó en los elementos de la música colombiana, antes incluso que la gran mayoría de nuestros músicos.

Aquella pieza, grabada por la orquesta de Mingus en 1977, se llamó *Cumbia & Jazz Fusion* y fue encargada por el director de cine Daniele Senatore para ambientar –eterno estereotipo– una cinta sobre tráfico de drogas. Así nació una suite de media hora en la que la cumbia, decorosamente recreada, va alternando con fragmentos exclusivamente jazzísticos sin que haya una verdadera amalgama entre ambas vertientes. En *Cumbia & Jazz Fusion* los sonidos de saxo soprano, fagotes y flauta piccolo emulan la flauta de millo y las tradiciones de las etnias Kuna y Kogui, con el apoyo extra de una amplia sección de percusiones de la que participaron los latinos Ray Mantilla, Cándido Camero, Daniel González y Alfredo Ramírez. Buena parte de la sensación que provee la pieza se debe al asesor informal del proyecto, el saxofonista sincelejano Justo Almario.

El resultado aún sorprende pasado todo este tiempo, aunque no siempre para bien. “Mingus desconoció por completo el proceso de fusión sociocultural propio de este lado del continente”, dice el investigador Luc Delannoy, quien sugiere que el compositor ignoró un universo sonoro que sólo puede ser auténticamente interpretado con instrumentos autóctonos. El biógrafo Brian Priestley asegura en cambio que, cuando *Cumbia & Jazz Fusion* llega a su fin, “queda claro



que esta extraordinariamente satisfactoria pieza no podría haber sido creada por nadie más”.

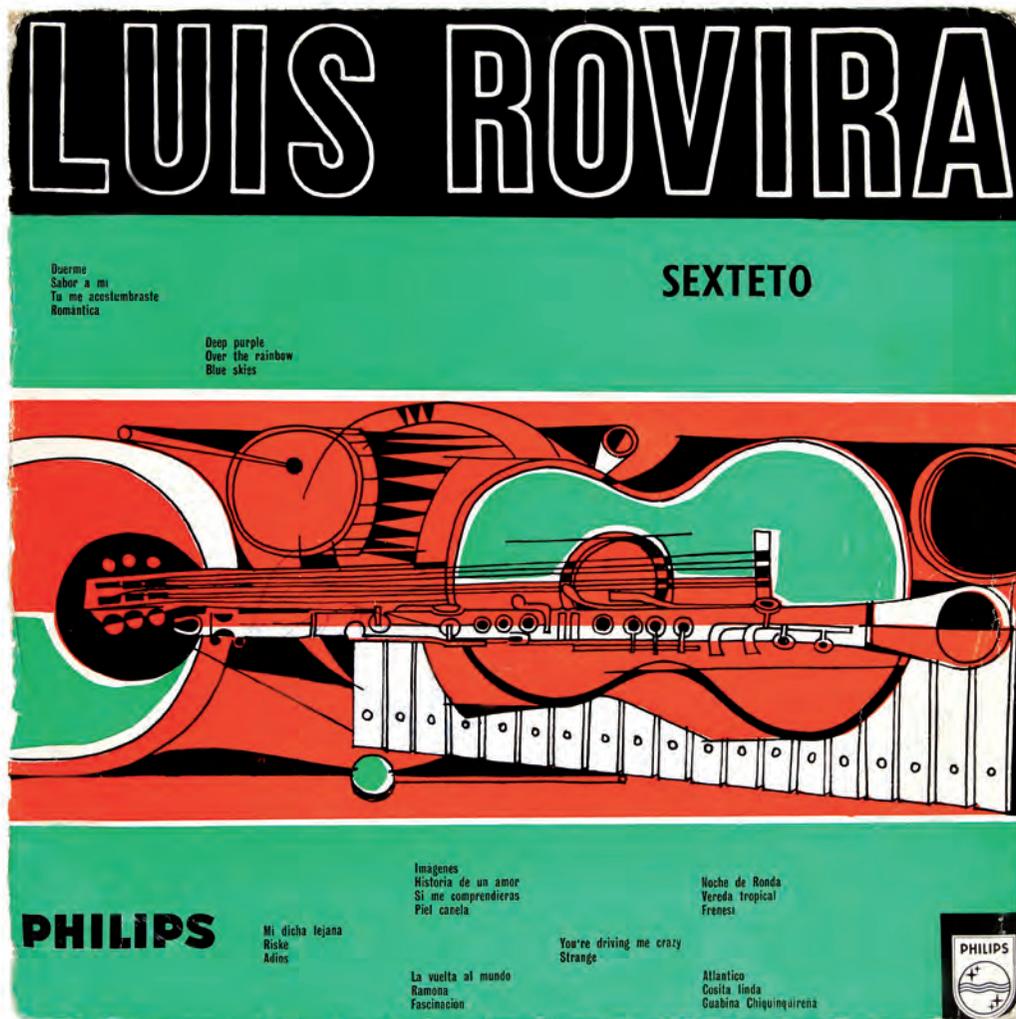
Esa fue la primera vez que un ritmo nacional fue tenido en cuenta por una figura legendaria del jazz mundial. Pero no era la primera vez que se asociaba a Colombia con el género. En 1957, el sello Cadence lanza el trabajo *Rhythmagic*, firmado por el pianista barranquillero Al Escobar, hijo del compositor Gabriel Escobar Casas, y quien trabajó en Nueva York con Tito Puente, Jack Conzanzo y su propio proyecto. De su primera incursión discográfica proviene “Barranquilla”, uno de sus temas míticos aunque desconocido por el gran público. Esa fue, aparentemente, la primera intervención grabada de un colombiano en la escena grande del jazz mundial.

Dos años atrás, en 1955, Colombia sonó de otra manera, luego de que el trompetista Ken Hanna lanzara su trabajo *Jazz for Dancers*, en el que incluyó un tema propio con un singular nombre: “Bogotá”. Una reseña aparecida en la revista *Gramophone* de julio de 1956, acerca del disco solista de aquel arreglista de la big band de Stan Kenton, afirma que Bogotá es “un punto que se ofrece a quienes se inclinan por lo latinoamericano”. El biógrafo Michael Sparke recuerda que el tema fue incorporado al repertorio de la banda de Stan Kenton entre 1970 y 1978. Años antes, en 1962, el pianista Ahmad Jamal grabó un tema homónimo, “Bogota”, compuesto por el arreglista Richard Evans, en el trabajo *Macanudo*, junto con otros homenajes con nombre propio, como “Buenos Aires” y “Montevideo”.

El legendario sexteto de Luis Rovira en 1961.



Tomado del disco "Luis Rovira Sexteto"



Pero la existencia de un tema con nombre familiar es simple anécdota: De las decenas de bandas de jazz nacionales de las que hay noticia desde 1925 –entre ellas la Jazz Band Lorduy de Cartagena, la Jazz Pasos de Medellín, y la Anastasio Bolívar Jazz Band de Bogotá– ninguna llegó a los surcos, reduciéndonos al consuelo de escasos recortes de prensa y algunas preciosas fotos publicitarias, reunidas muchas de ellas en el libro *Jazz en Colombia*, del cartagenero Enrique Luis Muñoz.

Hubo, en todo caso, una curiosa y extrañísima excepción que hasta el momento de publicación de este trabajo se mantuvo inédita. El clarinetista español Luis Rovira, radicado en Colombia en las décadas del 50 y 60 y habitué de establecimientos como el Grill Colombia, en el centro de la ciudad, tenía su propio grupo conformado por músicos extranjeros de primer nivel: los argentinos Alberto Lorenzetti en piano y José María Cigno en batería, el checo Zdeněk Jirak en vibráfono y el peruano Manuel Molina en contrabajo. En 1961, el grupo entró al estudio de grabación Suraamericana, en Bogotá, convocando además al guitarrista antioqueño León Cardona, muy en boga por esos días por su ejecución de diferentes ritmos en guitarra eléctrica. De ese emprendimiento nace el trabajo *Luis Rovira - Sexteto*, sin duda alguna y hasta que el tiempo demuestre lo contrario, el primer LP de jazz hecho en Colombia. Tuvieron que pasar más de 40 años desde la primera grabación del género de

la historia (Livery Stable Blues, de la Original Dixieland "Jass" Band, 1917) para que apareciera este álbum, con ecos inconfundibles de los sextetos de Benny Goodman y Lionel Hampton, compuesto por versiones en potpurri de temas como "Over The Rainbow", "You're Driving Me Crazy", "Piel canela" y "Frenesí". Fueron incluidas además tres piezas colombianas, "Atlántico", "Cosita linda" y la "Guabina chiquinquireña", lo que convierte a este disco, además, en pionero de la ejecución jazzística de aires nacionales.

Luego de eso, y en situación consecuente con el poco interés discográfico que ha representado históricamente el género en Colombia, vendrían algunas gemas sueltas, como el tema "Maqueteando", del clarinetista y director de orquesta Lucho Bermúdez, a ritmo de "gaita jazz" según indicaciones del autor. "Lucho fue un apasionado del jazz, el cual aplicó en su música. Sus últimas composiciones, que no alcanzó a grabar, no son más que un detenido y concienzudo estudio de este estilo norteamericano", afirma el investigador José Portaccio Fontalvo, quien recuerda que las fiestas amenizadas por esa orquesta iniciaban con temas de Benny Goodman, Glenn Miller y Tommy Dorsey. "Maqueteando" pertenece al disco *Cosas de Lucho*, grabado en Buenos Aires hacia 1965. Es una gaita –ritmo preferido por Bermúdez tras el porro– con notorios elementos de jazz como la cadencia del swing e improvisaciones de saxo y trompeta.

Dada la dificultad para discernir hasta qué punto "Maqueteando" obedece realmente a las normas del género, es conveniente remitirnos a ejemplos más cercanos en el tiempo. Ahí se hace ineludible la referencia a "Macumbia", tema incluido en la producción homónima de 1984, del compositor monteriano Francisco Zumaqué. Se trata de un instrumental derivado de la cumbia ejecutado por gran orquesta, con improvisaciones del saxofonista Antonio Arnedo y el pianista Juan Vicente Zambraño, y con aires de jazz que se pasean por todos los cortes del álbum, incluidos los temas vocales cantados por Zumaqué. Por sus calidades instrumentales y conceptuales, *Macumbia* constituye un buen punto de partida para la historia moderna del jazz nacional. Sin embargo, hay un par de antecedentes poco conocidos que podrían disputarle ese título. Ambos cuentan con una impronta: la del pianista cartagenero José Fernando Madrid Merlano, o Joe Madrid.

En la primera de las dos referencias, Madrid funge como ejecutante y compositor. "Trompeta de amor" es un tema de jazz latino de tres minutos de duración que cierra su primer trabajo solista, *Llegó la salsa*, grabado en los estudios Ingesón de Bogotá en 1976, es decir ocho años antes que *Macumbia*. En "Trompeta de amor" los solos de piano eléctrico son acompañados por una sección de vientos a cargo de Fabio Espinosa, Adolfo Castro, Víctor Arriola, Evelio Villaraga y Eduardo Maya, partícipes de un trabajo que también es pionero de la salsa nacional. Participan además Germán Chavarriaga en timbales, Willie Salcedo en congas y Guillermo "Marciano" Guzmán en bajo. Indudablemente es la primera vez que se grabó una pieza de jazz latino en Colombia.

En la segunda referencia, de 1977, Madrid es coautor de una pieza extraña pero consecuente con los sonidos de moda, como de moda estaba el pianista y presentador televisivo Jimmy Salcedo. Dentro de su trabajo discográfico de ese año, *Jimmy Salcedo y su Onda Tres*, y casi desapercibido en un cúmulo de interpretaciones 'disco', está una pequeña joya compuesta por Salcedo y Madrid. Se titula "Berraquera", y en tres minutos y medio hace un recorrido por todas las influencias posibles del funk de ese entonces, desde Herbie Hancock hasta Eumir Deodato. Quienes estuvieron al tanto de la grabación del tema concuerdan que "Berraquera" tiene origen, como otros instrumentales de álbumes de salsa o rock, en la necesidad de improvisar en estudio un tema para llenar minutos que le faltaban al disco.

Todos esos antecedentes continúan siendo, en todo caso, materia movедiza y rebatible. En cuestión de historias de jazz colombiano, cada opinión y cada descubrimiento de los melómanos ayuda a consolidar, o a poner en entredicho, todo intento de genealogía.

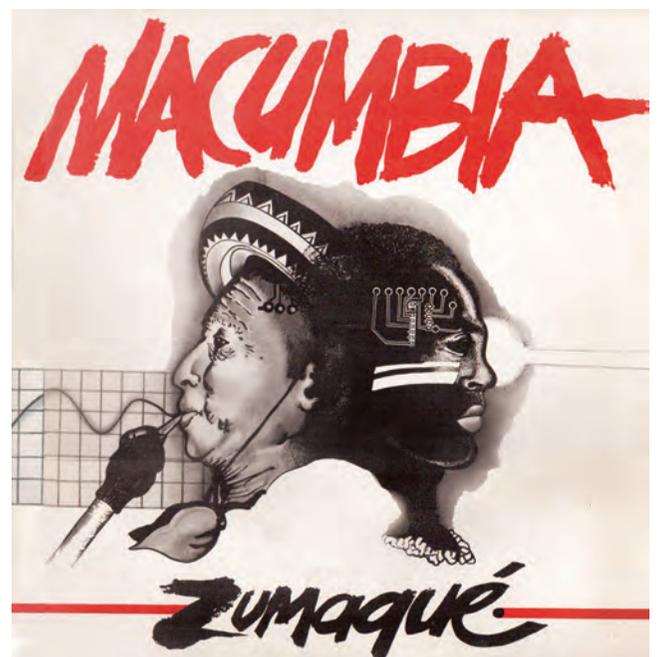


Tomado del disco "Luis Rovira Sexteto"

**El único colombiano que participó en el disco "Luis Rovira Sexteto": León Cardona, luciendo orgulloso su guitarra eléctrica Gibson.**

#### DISCOGRAFÍA:

- Ken Hanna: *Jazz for Dancers* (Capitol T6512), 1955
- Al Escobar: *Rhythmagic* (Cadence CLP-1021), 1957
- Luis Rovira: *Luis Rovira – Sexteto* (Philips P 631807 L), 1961
- Ahmad Jamal: *Macanudo* (Argo LPS 712), 1962
- Lucho Bermúdez: *Cosas de Lucho* (CBS BM 1011), 1965
- Joe Madrid: *Llegó la salsa* (Polydor 2404038), 1976
- Jimmy Salcedo: *Jimmy Salcedo y su Onda Tres* (Philips 6346102), 1977
- Charles Mingus: *Cumbia & Jazz Fusion* (Atlantic SD8801), 1977
- Francisco Zumaqué: *Macumbia* (Fonosema FZ0451), 1984



# HERMANOS Sandoval

**los sandoval cortés son cinco.** Todos aprendieron a tocar algún instrumento. Roberto, guitarrista requerido en las fiestas familiares, prefirió ganarse la vida con la arquitectura. Álvaro se inclinó por la ingeniería, y en el camino quedó su gusto por el bajo. Los tres restantes fueron, hace años ya, Fonopsis.

Una de las agrupaciones más celebradas de la fría Bogotá ochentera debutó en el hirviente Casanare. Un día de diciembre de 1981, los hermanos Luis Fernando, Germán y Orlando decidieron tomar su flauta, su batería y su teclado para cumplirle a un amigo que les consiguió un toque en una taberna en Yopal. En un camión echaron instrumentos y equipos. Hubo espacio para extender unas colchonetas y viajar, no muy cómodamente, junto con los demás socios en esa gira improvisada: el bajista Guillermo 'Memo' Urbano, la cantante María Olga Piñeros y el guitarrista haitiano Claude Pompilius. Una vez remontado el camino de 12 polvorientas horas, se les unió como percusionista Marco Vinicio Oyaga, hijo de la cantante Totó la Momposina.

Con variantes a lo largo de los años, entre ellas la llegada del flautista Tico Arnedo, ése fue el grupo que se mantuvo activo más de seis años bajo el nombre de Fonopsis. Amén de su paso por eventos en teatros y algunas giras por otras ciudades, la sede fija del proyecto fue el bar Jarros, en la calle 96 con carrera 15. Allí el jazz fusión era combinado en dosis razonables con algo de pop.

Que tres de los cinco Sandoval hubieran optado por la música tuvo que ver con la educación temprana. Desde pequeños, recuerda Orlando, los padres solían llevarlos a los Conciertos Glottman de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, en el Parque Nacional. Eso, más los discos que don Álvaro, el padre, traía del exterior tras cada viaje, terminaron por afianzar ese gusto en casa, en el tradicional barrio Sears, hoy Galerías. A sus 17, Luis Fernando había pedido de regalo de grado un piano; pero el haber llegado tarde al instrumento lo decantó finalmente hacia la flauta, mientras que Orlando, con 12 años apenas, resolvió que podía dominarlo.

Germán, mientras tanto, trasladaba su gusto por la danza a los terrenos rítmicos. "Pueden imaginarme, de pequeño, sacando a bailar a las primas quinceañeras en todas las fiestas", recuerda. Finalmente tuvo su primera batería en 1979, a sus



**Una instantánea espontánea:  
Orlando y Germán.**

18, en tiempos en que vivía en los Estados Unidos. Tanto Germán como Orlando pasaron por el Conservatorio de la Universidad Nacional, por el Miami-Dade Community College en el estado norteamericano de Florida y por el Departamento de Música Mauricio Cristancho de la Universidad Sergio Arboleda.

“La filosofía de Fonopsis fue la divulgación de obras originales de sus integrantes, bajo la influencia de Jean-Luc Ponty, Pat Metheny y otros exponentes del jazz fusión”, cuenta Orlando. Algunos de sus mejores recuerdos provienen de las presentaciones en el auditorio León De Greiff de la Universidad Nacional, así como el reencuentro con Luis Fernando en la primera edición de Jazz al Parque. En esa oportunidad participaron además la suiza Nathalie Gampert en bajo y Luis Pacheco en percusión.

En la década del 90, los caminos se dividieron hacia el terreno de los proyectos personales. Orlando compartió la ejecución de piano eléctrico con su colega William Mestre en la banda Clusters, y en 1994 se presentó, con otro proyecto, en el Festival de Jazz del Teatro Libre. Aquel fue un evento determinante en el desarrollo de buena parte del jazz nacional: Sandoval puso a improvisar bandola y tiple, ejecutados por Fabián Forero. El crítico Hernando Bernal se refirió en el diario El Espectador a esa jornada septembrina así: “Una talentosa y arriesgada fusión del



Archivo Germán Sandoval

Izquierda: Germán Sandoval  
Derecha: Orlando Sandoval



jazz con elementos andinos. La inclusión del tiple, la bandola y el contrabajo sirvió para mostrar un interesante trabajo de experimentación tímbrica. Ojalá que con el transcurso del tiempo y el trabajo, este nuevo sonido se consolide definitivamente".

Mientras, Germán desarrolló su carrera como baterista en grupos como La Barahúnda, con el bajo de Alfonso Robledo y la guitarra de Teto Ocampo. Se trataba de un proyecto de jazz con elementos electrificados, según Sandoval, "al estilo de Medeski, Martin & Wood". Eventualmente se uniría al grupo el saxofonista Pacho Dávila. Luego llegaría Abracadabra, de nuevo con Nathalie Gampert, la percusión del venezolano Joel Márquez, el saxofón del cubano Sergio Chaple y, por supuesto, el piano de Orlando. Con esos grupos se presentó Germán en forma consuetudinaria, durante al menos tres años, en los llamados Lunes de Jazz de la discoteca Saint Amour, en la calle 84 con carrera 14.

Hoy, los dos músicos siguen unidos por los lazos fraternos y sonoros. Orlando comparte su tiempo entre la interpretación y la producción de artistas de todos los géneros. Germán empleó el tiempo en sacarle provecho a su piano de media cola y dedicarse a componer obras propias. Una de ellas, "El viaje", obtuvo en 2002 el Premio Nacional de Composición del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Ambos reconocen con algo de nostalgia que las condiciones de antaño dificultaron la posibilidad de grabar con Fonopsis, pero sienten que los tiempos pueden favorecer su entrada a los estudios en busca del registro de sus labores actuales. Y, por supuesto, tienen cosas que decir el uno del otro. Habla Orlando: "De Germán admiro su experiencia, su pasión, y la constancia de ganarse la vida como baterista en un país con un mercado difícil". Habla Germán: "Orlando ha sido un referente en mi vida. Admiro su capacidad para componer desde temprana edad, y el haberse abierto a todos los géneros en el campo de la producción. Eso, más su talento oculto, que es el canto".

# WILLIAM Maestre

**en la casa de infancia de william maestre** en el barrio La Soledad existían muchas pruebas del paso de su padre por territorios de Nueva York y Pennsylvania a finales de la década del 30. La más entrañable de ellas, y que significaría la mayor influencia posible para el adolescente pianista en ciernes, era una colección de discos de acetato del mejor swing de esos años. Glenn Miller, Jimmy Dorsey y otros directores de big bands se paseaban por el tocadiscos hogareño, a tal punto que el joven quiso reproducir esos sonidos en el primer instrumento de teclado del que dispuso: un órgano eléctrico. Tan intuitivo le resultó el posterior aprendizaje del piano que no lo contempló en definitiva como su opción de estudio profesional. Pero, ironías de la vida, mientras que el título en Economía y Finanzas se quedaba por ahí, su amor por la música comenzó a hacerse más evidente.

Toda la experiencia adquirida hasta el momento ha tenido varios nombres: Témpora, Clusters y –casi como si se tratara de su propia firma– Magenta y Zapero-co Magenta.

Las primeras clases con el profesor Gonzalo Henao ayudaron a sembrar en Maestre un interés que se hizo luego obsesión cuando empezó a frecuentar a Oscar Acevedo. Los diálogos frecuentes de música entre ambos pianistas, y la observación constante de lo que su colega hacía sobre las teclas le ayudaron a vislumbrar una manera de asumir el jazz. “Para mí, era importantísimo poder observar lo que hacían los demás al piano”, recuerda. “A Edy Martínez y a Ricardo Uribe les pedía que tocaran, y cada vez que escuchaba algún compás nuevo o alguna nota inesperada, los hacía detenerse de inmediato”. Alguna vez intentó hacer lo mismo en un bar con Joe Madrid, luego de que el legendario y díscolo pianista hiciera una de las suyas sobre el teclado. “Invítame una cerveza y te cuento qué fue lo que hice”, recuerda Maestre que le manifestó el cartagenero. También recuerda que Madrid nunca le reveló el secreto, a pesar de beberse un número importante de cervezas a costa suya.

A la práctica de los secretos que extrajo de sus colegas le fue sumando Maestre los descubrimientos sonoros. La llegada a su vida de John Coltrane y, sobre todo, de las escuelas pianísticas anteriores y posteriores a Bill Evans, coincidió con su unión a un grupo de músicos entre los que se encontraban el bajista Juan Carlos

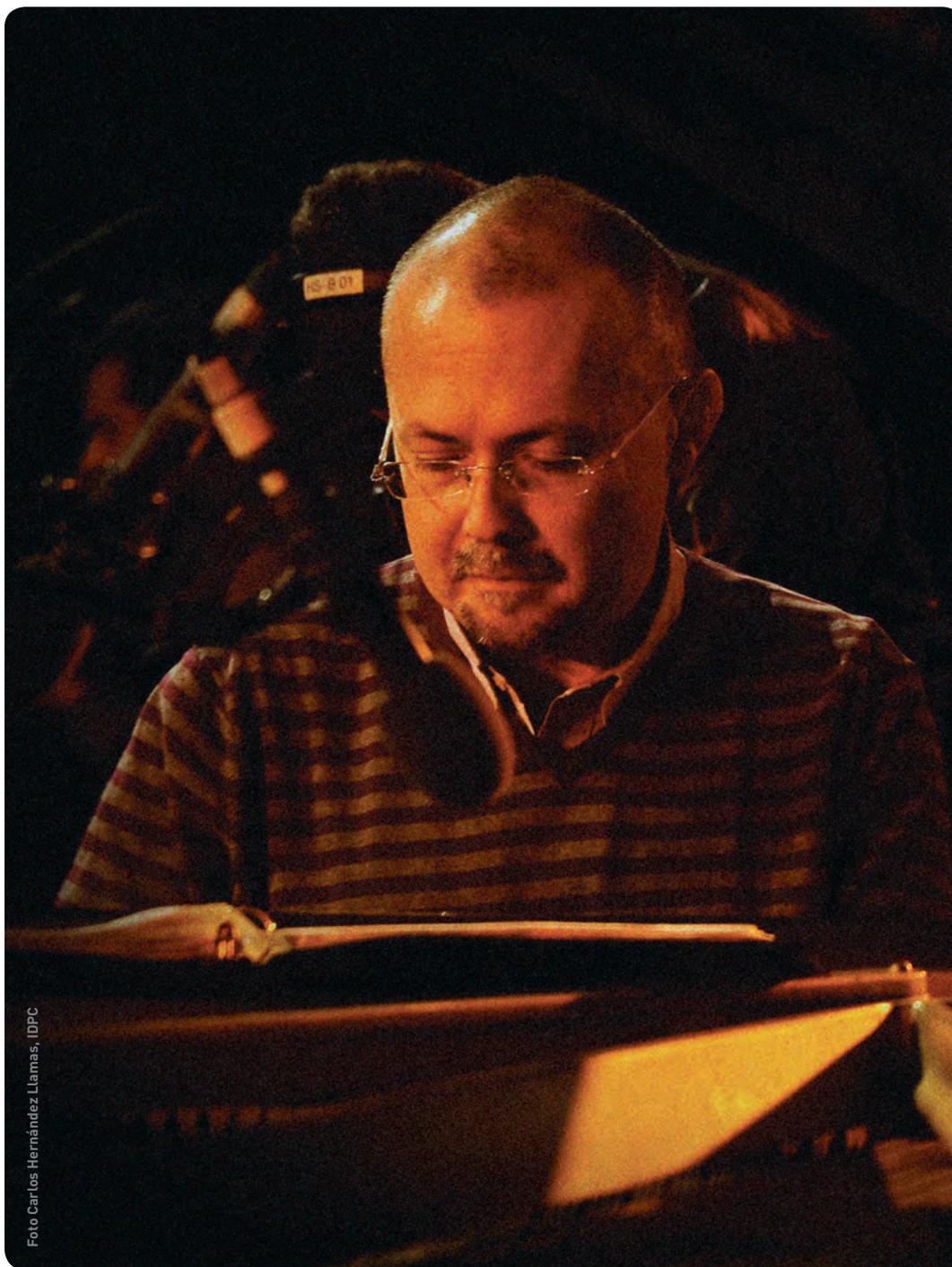
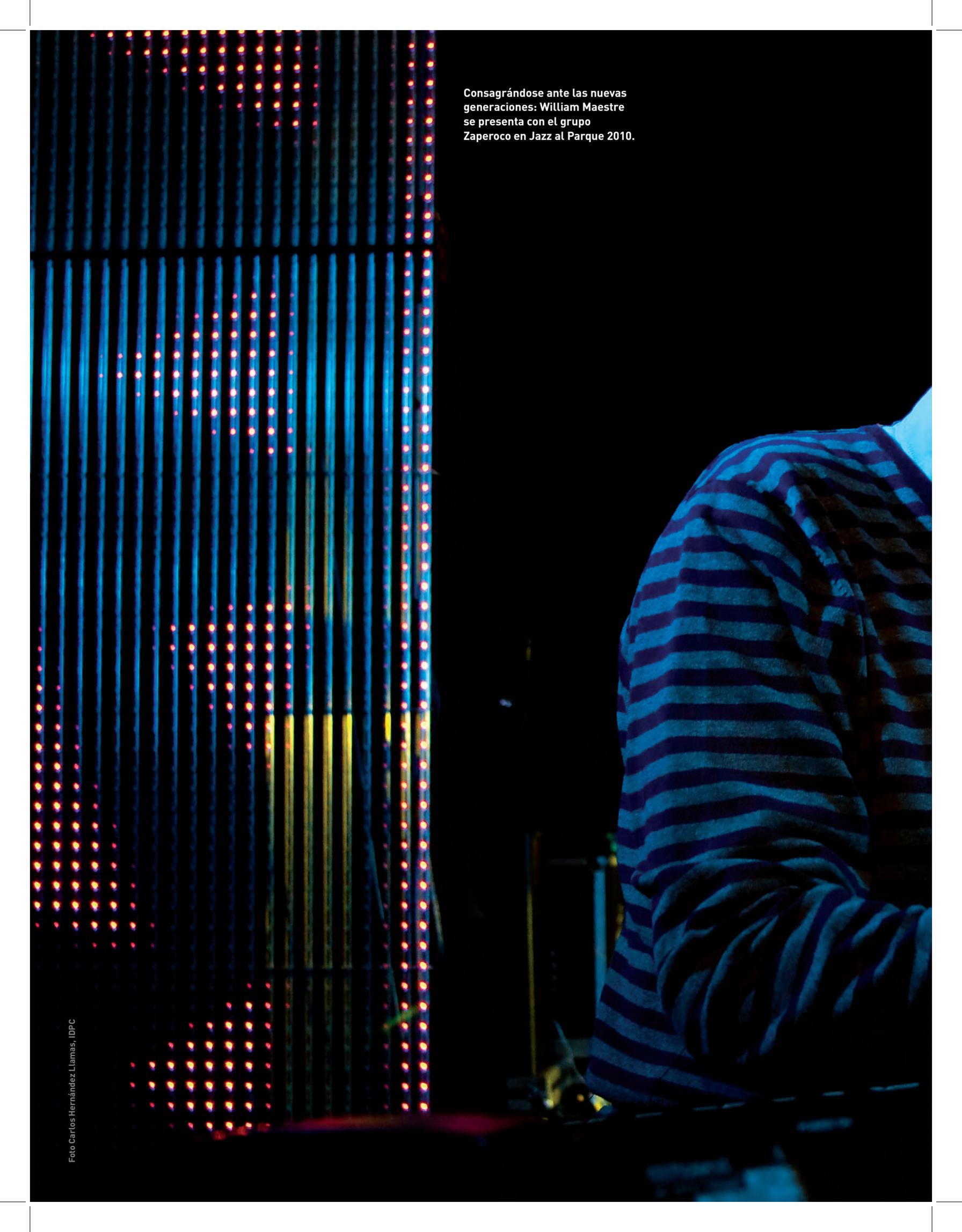


Foto Carlos Hernández Llamas, IDPC

'Chato' Rivas y los saxofonistas Efraín Zagarra y Mauricio Jaramillo. Con ellos nació, a mediados de los 80, *Témpora*, grupo que el pianista recuerda como “el primer lugar en el que pude compartir pasión y bríos”. Fueron tiempos de participación en pequeñas intentonas de festivales, como los que realizaba el establecimiento Saint Amour, y como el fugaz Festival de Salsa y Jazz Latino del Teatro Colón, que tuvo un par de ediciones al principio de la década del 90.

Para esos años, el círculo que frecuentaba se mantenía al tanto de la actualidad del jazz de fusión, en particular con las producciones de Lee Ritenour, Dave Grusin, Randy Brecker y el resto de la nómina del sello norteamericano GRP. Bajo esas influencias nació *Clusters*, de nuevo al lado del fallecido Mauricio Jaramillo,



Consagrándose ante las nuevas generaciones: William Maestre se presenta con el grupo Zaperoco en Jazz al Parque 2010.



  
STEINWAY & SONS

700G Relax

Alfonso Robledo al bajo, y los hermanos Germán y Orlando Sandoval en batería y teclado. Maestre se ocupó del segundo teclado. Pronto ese grupo se separó, pero Maestre quiso mantenerlo a flote, esta vez con apoyo del bajista Mario Baracaldo y del flautista costarricense Octavio Cortés.

Esa sería la semilla de Magenta, rubicundo nombre que acompañaría en lo sucesivo al proyecto más estable y personal de William Maestre y que tiene punto de partida en 1998. La primera formación incluyó a Roberto Cuao en batería, el venezolano Nene Vásquez en percusión, Luis Alfonso Guevara en bajo y Rafael Sandoval en saxos. Así los vio el público de Jazz al Parque en sus primeras ediciones.

Después de un primer disco y de unos cinco años en los que alternó la dirección de Magenta con la docencia en la Universidad El Bosque, Maestre decidió que era tiempo de un alto. Pasaron dos años y, en 2005, encarando de nuevo el piano al lado de algunos colegas profesores, el nombre de la banda reapareció, unido en denominación al proyecto que otros músicos adelantaban por su lado y que se llamaba Zaperoco. La suma de esfuerzos desembocó además en suma de nombres: Zaperoco Magenta. Allí comparten protagonismo sus colegas saxofonistas César Medina y Rafael Sandoval. La llegada de otros vientos, literalmente hablándolo, le dio al nuevo proyecto un aire fresco, en el que la siempre buscada fusión pudiera permearse de lenguajes en los que tienen igual cabida, por qué no, desde elementos de música colombiana hasta el free jazz. “Yo les llevo más de quince años a César y a Rafa”, explica. “Así logramos un interesante equilibrio entre experiencia y novedad”. Eso se ha podido reflejar en su participación en diferentes conciertos, y en el primer lugar obtenido, entre más de treinta bandas, en las convocatorias para el Festival Jazz al Parque de 2007.

Hace un tiempo Zaperoco Magenta volvió a llamarse sólo Zaperoco. William Maestre ha decidido guardar el nombre de Magenta para que, en el momento en que lo considere, ese espíritu, acaso más personal, vuelva a relucir. Pero bajo esa otra denominación se mantiene activo un proyecto en el que hay un equilibrio entre el primer interés en la fusión, los sonidos nacionales y la onda contemporánea. “Entiendo que los públicos y los músicos sean diferentes a los de hace algunos años”, asegura. “Lo que no concibo es la dificultad para encontrar alguna agrupación que tenga en su repertorio, digamos, un bolero o una balada”. En esa lucha por mantener viva en sus alumnos la necesidad de mirar por el retrovisor, trabaja hoy William Maestre. Y es seguro que mientras exista Magenta como representante de ese interés, siempre habrá quienes puedan prestarle correcta atención a esa historia.



Archivo Oscar Acevedo

# OSCAR Acevedo

**casi todos los músicos que han logrado destacarse** en el exigente mundo del jazz comenzaron sus estudios y entrenamiento a muy temprana edad. No es el caso de Oscar Acevedo, quien sólo después de terminar el bachillerato en su natal Bucaramanga decidió dedicarse a la música, tal vez alentado por su hermano Sergio, quien hoy se destaca como director sinfónico.

El pianista venezolano Arnaldo García fue su primer profesor de música durante seis meses, al cabo de los cuales empacó maletas para los Estados Unidos. En 1979 comenzó su formación en la Berklee School of Music de la ciudad de Boston, donde compartió aulas con Makoto Ozone, Juan Luis Guerra y Diana Krall. Al culminar exitosamente sus estudios en 1984, regresó a Colombia ávido de aplicar sus conocimientos, para lo cual conformó un cuarteto con Toño Arnedo, Lisandro Zapata y Satoshi Takeishi. Su debut con este grupo fue en el Teatro Colsubsidio, alternando con Susana Rinaldi, en 1985.

De ahí en adelante con la colaboración de los bajistas Memo Urbano, Alfonso Rondón, Gustavo Erazo, los percusionistas Danilo y José Luis Escobar, Wilson Viveros, Luis Pacheco y los hermanos Toño y Tico Arnedo, inició una larga gira por las principales ciudades del país. En ese tiempo interpretaba un repertorio propio del género de jazz rock, muy al estilo de Yellow Jackets y Dave Grusin, con un acucioso manejo de teclados y secuenciadores. Introduciendo percusión latina, se convirtió en uno de los iniciadores de la fusión de ritmos autóctonos colombianos con jazz. El tema “El encantador de serpientes”, en ritmo de chandé, es un ejemplo contundente. Del mismo modo, “Vox Populi” se convierte en uno de los primeros temas de latin jazz grabados en Colombia.

Como complemento a esta actividad, en la oficina 405 del edificio ubicado en la esquina suroriental del Parque de la 93, instaló Díscolo Producciones, empresa que para nada fue discoteca, pues se convirtió en uno de los estudios más solicitados de la ciudad. En este estudio, concentrado en la producción de jingles y nuevos artistas, hicieron sus primeras grabaciones Kike Santander, Juan Vicente Zambrano y Bernardo Ossa. Con todos los turnos copados, el productor y manager Luis Miguel Olivar tuvo que amoldarse a turnos nocturnos para realizar, con el equipo humano del estudio, la primera producción discográfica de la cantante Marbelle.

En 1988 el Teatro Libre realizó la primera entrega del Festival Internacional de Jazz. Para la ocasión se conformó el grupo Vox Populi, del cual también hacían parte Gabriel Rondón y Antonio Arnedo.

Iniciando la década de los 90, editó y publicó su primer CD, *Como un libro abierto*. El disco es una recopilación de grabaciones, en diversos estudios y en vivo, realizadas desde el año 1985. A razón de 10 o 12 conciertos por año, recorrió el país acompañado por músicos como Alfonso Robledo, Germán Sandoval, Mauricio Jaramillo, Luis Pacheco, Samuel Torres y los cubanos Diego y Oscar Valdés, Orlando Barreda "Batanga" y Ernesto Simpson. En el marco del festival Jazz al Parque de 1999 presentó su segundo disco, *Dedicatoria*.

En géneros diferentes al jazz, ha realizado varios proyectos como la musicalización de cantos de ballenas, en asocio con Jorge Reynolds, y la música de piano para la película muda *Alma Provinciana* para la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (la cual presentó en Toulouse, Montevideo, Buenos Aires y Valparaíso). Con el cantante lírico Valeriano Lanchas grabó un CD de música popular colombiana, en el cual lo acompañan Juan Sebastián Monsalve y Urián Sarmiento.

En el año 2000 se estableció en Barcelona, donde comenzó su actividad docente con un trabajo de música didáctica para la empresa Paramón Ediciones y se vinculó como maestro a la escuela Taller de musics. Acostumbrado a los escenarios, convocó a Ignacio Zamora en el bajo, Ernest Orts en el saxofón, Rubén Berenjena en la batería y Vincents Soler en la conga y ofreció una serie de conciertos para presentar al público español sus composiciones, obteniendo muy buenos conceptos de la crítica especializada.

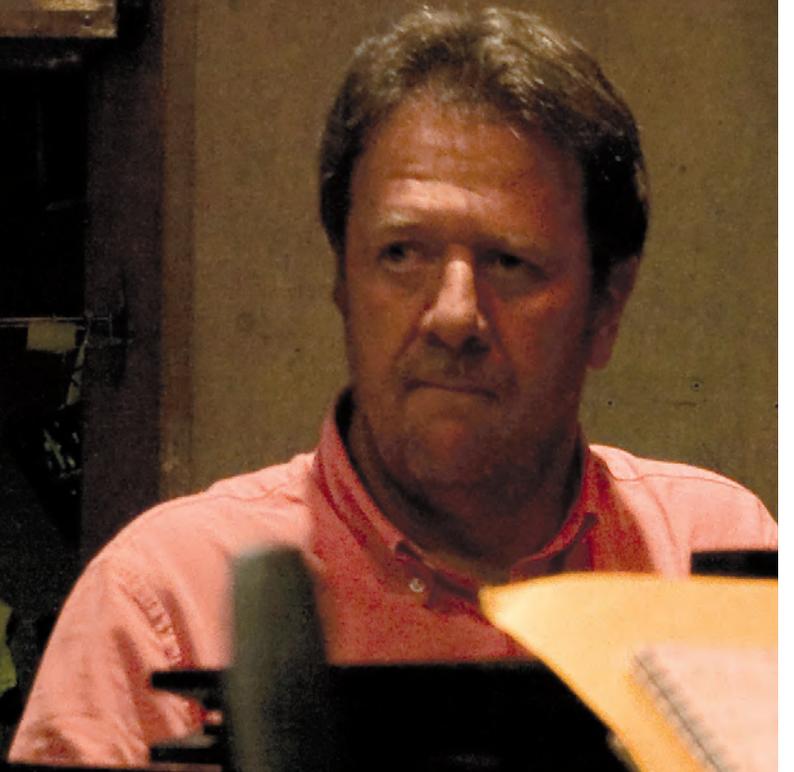
A su regreso a Colombia, participó una vez más en el Festival Internacional de Jazz del Teatro Libre con un cuarteto integrado por Diego Valdés, Orlando Barreda y Johannes Bockholt. Ha sido jurado en Jazz al Parque y mantiene su actividad docente en la Universidad de los Andes, la Escuela Fernando Sor y en clases particulares. Con más de veinticinco años de permanencia en la escena jazzística colombiana, continúa tocando regularmente con su trío, integrado por Raúl Platz en el contrabajo y Juan Camilo Anzola en la batería. Además, con la voz de la cantante Gina Savino, ha retomado de manera sobria y exquisita los viejos e inmortales standards del jazz con formato acústico.



Un memorable concierto en el Banco de la República en 1996: Diego Valdés, Ernesto Simpson, Joel 'Pibo' Márquez, Pacho Dávila y Oscar Acevedo.



**EXTINTOR**  
AGENTE... HCFC 123



*Zanussi*

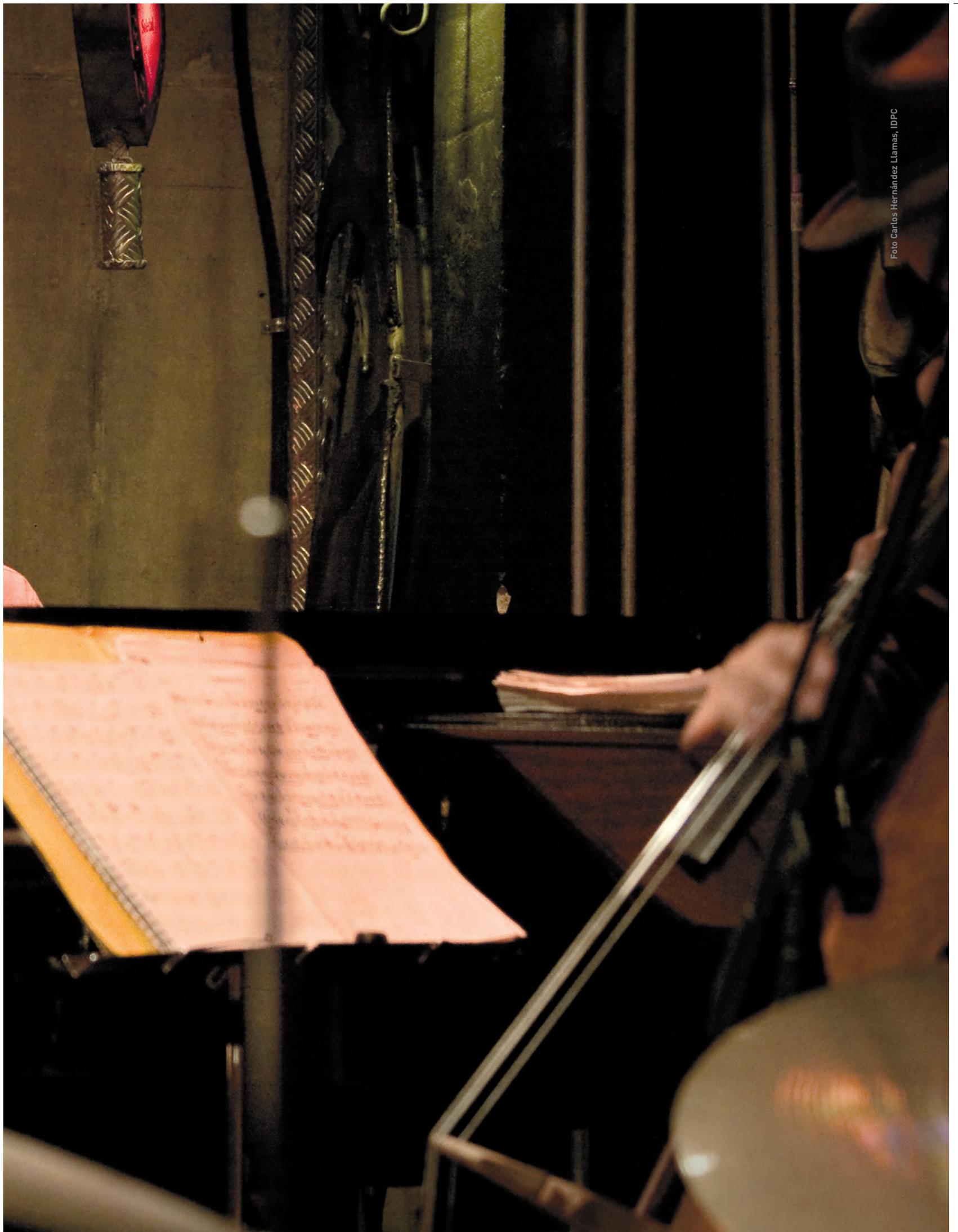


Foto Carlos Hernández Llamas, IDPC

# ANTONIO Arnedo

**el primer solo de saxofón en la historia** de las grabaciones de jazz colombiano se debe a Antonio Arnedo. En esa improvisación para saxo tenor, que dura exactamente un minuto de los más de cinco que tiene "Macumbia", tema de 1984 de Francisco Zumaqué, se perciben ecos de cumbiamba consecuentes con el carácter del tema mismo, una breve cita al clásico cubano "El Manisero" y un final libre que augura los arrestos virtuosos que vendrían para el saxofonista bogotano, más de diez años después, con su proyecto en cuarteto.

En todo caso, eran otros tiempos. "Ni siquiera leía música y si lo hacía, lo hacía bastante mal", se sinceró en 1996 ante el escritor Hugo Chaparro Valderrama en entrevista para la revista 91,9. "Zumaqué me confesó después que no me sacó del grupo durante las primeras sesiones por respeto con papá y solidaridad conmigo".

El entusiasmo sobrepasaba lo demás. Fue imposible para don Julio Arnedo, eximio clarinetista bolivarense, impedir que su hijo menor se decantara –también– por una profesión en la que los caminos son sinuosos. El convencimiento lo llevó a empuñar la flauta dulce, instrumento que aporreaba de niño, para conformar un trío de música del interior en su época universitaria, cuando estudiaba Geología en la Universidad Nacional, a principios de la década del 80.

A sus 19 años, el azar llevó hasta su casa a un músico amigo de don Julio, que vendía un saxofón. El geólogo en ciernes lo compró, pensando en sacarle el doble revendiéndolo. Pero ganó el músico por afición, que decidió quedarse con el instrumento, abandonar la carrera universitaria en el segundo año y probar suerte en bares. Allí intimó con el pianista Juan Vicente Zambrano y un joven baterista japonés y trotamundos, conocedor como pocos nacionales de los golpes de la cumbia, el currulao y el pasillo: Satoshi Takeishi. Ambos están, como lo estuvo Arnedo, en "Macumbia".

Entre el Arnedo que se arriesga a ese solo, breve pero fundamental en la historia del jazz nacional, y el que doce años después inicia una carrera con su propio cuarteto, hay un interregno fundamental de dos años, que son los que transcurren entre 1992 y 1994, becado por el Berklee College of Music de Boston. Hasta esa instancia llegó luego de participar, en Nueva York en 1991, del concurso mundial de





En su faceta de educador: Antonio Arnedo dictando un taller de saxofón en el marco de Jazz al Parque 2009.



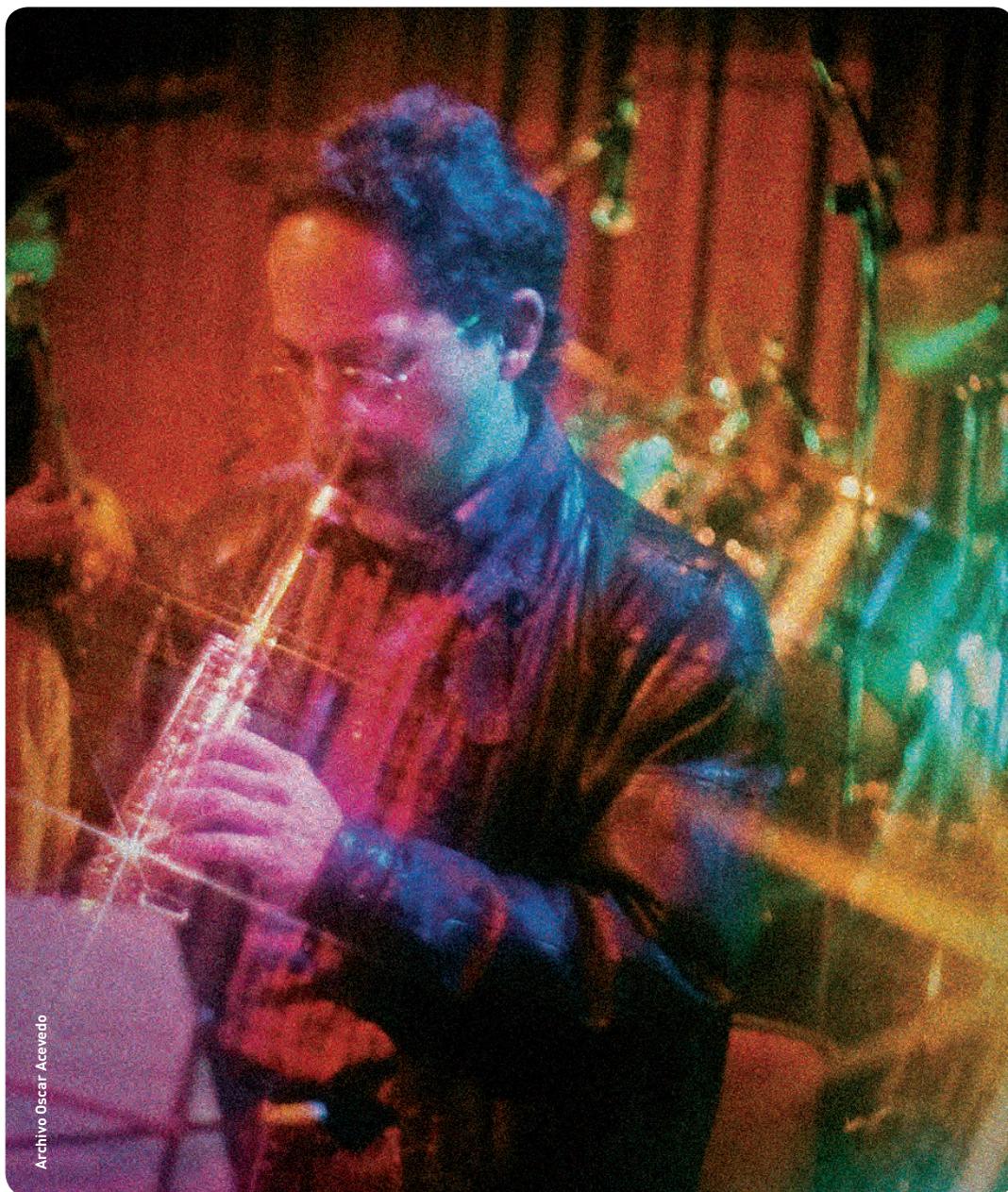
saxofonistas del Thelonious Monk Institute y el Instituto Smithsonian de Washington, donde junto a otros 24 colegas ocupó un escaño entre más de 700 ejecutantes de los seis continentes. En su poco inglés de aquel entonces logró obtener una cita con el decano del área de performance de Berklee, que le permitió acceder a la Best Student Scholarship y al posterior grado *cum laude*, terminando en dos años lo que en condiciones normales otro músico resuelve en el doble de tiempo.

De nuevo en Colombia, aparecería en 1996 el punto de partida hacia su actual estatus de influencia sonora. Se llamó *Travesía*, y fue el primer trabajo del fundamental Cuarteto de Antonio Arnedo, integrado además por Satoshi Takeishi en batería, el norteamericano Ben Monder en guitarra y el palmireño Jairo Moreno en contrabajo. En los textos de ese álbum, el primero de cuatro para MTM, afirma lo siguiente Humberto Moreno: “Colombia, creadora de grandes aportes rítmicos a la música del mundo, había tardado en incorporar al más universal de los géneros, el jazz, su especial acento autóctono. Antonio Arnedo y su grupo hacen esta primera incursión seria en lo que ya empieza a conocerse como World Jazz”. A *Travesía* seguirían, en el mismo formato de cuarteto, *Orígenes* (1997), *Encuentros* (1998) y *Colombia* (2001).

Los comentarios de prensa de esos años ya auguraban la importancia que tendría la nueva música de Arnedo. “Al fin Antonio rompió el cordón umbilical musical con sus amigos de toda la vida y el resultado es patente”, escribió en octubre de 1996 en la revista 91.9, el crítico y profesor Hernando Bernal, en nota que asegura que *Travesía* “es un alto punto de referencia para que el adormilado jazz colombiano salga de sus dos extremos: los esquemas repetitivos y la regresiva influencia del funk”. Hoy, los conocedores respaldan esa categoría de bisagra que representa el Cuarteto. “El grupo se alejó del sonido fusión de los años 70, muy común en el jazz colombiano hasta ese entonces”, explica Simón Calle, profesor y candidato a doctorado en Etnomusicología de la Universidad de Columbia, Nueva York. “El Cuarteto marca la tendencia durante la década del 90 y los primeros años del 2000. Es el único referente de jazz colombiano que tenían muchos músicos jóvenes que apenas empezaban sus carreras”.

La responsabilidad de haber dado lineamientos importantes a las búsquedas más recientes del jazz nacional, llevó a Arnedo a aunar esfuerzos con jóvenes músicos para crear el llamado Colectivo Colombia, que busca mantener activa una escena que revalore los elementos de la música nacional a partir de su vinculación con otras sonoridades globales. Más allá, con el apoyo de los músicos del sello argentino Buenos Aires Undergorund, BAU, fundó el llamado Ensemble Latinoamericano, para compartir ideas con músicos de otras latitudes. De ahí nació el puente que ha comunicado a artistas nacionales, como la cantante Lucía Pulido, con intérpretes radicados en Buenos Aires. También fue el germen de su álbum *Hay otra orilla* (2006), con músicos de vanguardia argentinos como el pianista Ernesto Jodos, el contrabajista Jerónimo Carmona y el baterista Carto Brandán.

En 2009, Antonio Arnedo celebró sus 25 años de vida artística. La edición 14 del Festival Jazz al Parque lo vio de nuevo en formato de cuarteto, esta vez con los norteamericanos John Hebert en contrabajo y Ted Poor en batería. Ben Monder, como en los viejos tiempos, fungió en las seis cuerdas. Y al ver al director en escena así, de nuevo, tocando su saxo en ademán reconcentrado, o mirando al cielo y golpeándose rítmicamente el pecho con los dedos cuando escucha, se nos antoja que al espíritu del jovenzuelo entusiasta de ayer se le ha sumado la experiencia de quienes han logrado llegar a la grandeza.



Archivo Oscar Acevedo

# TICO Arnedo

**el clarinete fue uno de los primeros instrumentos** que empezó a tocar Gilberto 'Tico' Arnedo en su infancia. Sin embargo, un doctor que vio en su ejecución la posible causa de sus comunes hemorragias nasales, decidió prohibírselo. "No es un instrumento que difiera mucho del saxofón o de la flauta en cuanto a la dificultad física de tocarlo", explica, "pero el doctor me hizo esa recomendación y yo, que estaba muy pequeño, la seguí".

Lo cierto es que, hoy, tiempo después, cualquier asomo de fragilidad que pueda inspirar la figura de Tico Arnedo en su silla de ruedas, se desvanece tan pronto desenfunda el saxofón o la flauta travesa. En ese momento, cuando al aire lo impregnan sus improvisaciones, recias y cálidas, el público sabe que se encuentra frente a un músico en mayúscula. "Estamos hechos de vibraciones, y siempre es muy placentero vibrar con los demás", asegura el ejecutante bogotano, nacido en 1962 en una familia de músicos encabezada por un tío abuelo que se llamaba, como debía ser tratándose del primero, Adán.

Sus primeros recitales no los recuerda como lo mejor que le haya pasado. Desde su primer concierto como líder de grupo, en el Camarín del Carmen, le ha tocado vivir diferentes condiciones adversas. "Esos momentos me eran casi traumáticos", recuerda. "Me sumía en depresiones que duraban días". Hoy sabe que el problema de la acústica en escenarios cerrados puede salvarse procurando el uso mínimo de amplificación artificial. Todo se ha ido afinando tras cada presentación de su proyecto, y en ese lenguaje tan propio del vitalista que es, dice convencido: "Cada día vibramos más".

El cuarteto de Tico Arnedo se llama Naturaleza Viva, aunque casi nadie lo sabe. Para sus presentaciones ha debido ceder a la petición de los organizadores de anunciar los conciertos bajo su nombre, para facilitar la convocatoria. Igual decidió llamar así a su proyecto de la década del 90, según él, como homenaje a la vida. Entre otros, participaron de este proyecto Orlando y Germán Sandoval en piano y batería, Gabriel Rondón en guitarra, Alfonso Robledo en bajo y Germán Villarreal en percusión.

Con Naturaleza Viva, Tico tocó temas que ha compuesto desde sus once años, luego de las lecciones prodigadas desde los cuatro por su padre, don Julio Arne-



Cortesía Revista Semana

do. A los diez entró a estudiar flauta al Conservatorio de la Universidad Nacional. Y recuerda haber realizado su primera grabación a sus escasos trece años, en uno de los proyectos discográficos de Joe Madrid, recién llegado al país desde Nueva York en ese 1975. Valga anotar que Tico Arnedo participó de conciertos de la agrupación del pianista cartagenero, pero su nombre no aparece en las grabaciones. Sí está documentada su participación en *Si te deja el tren*, una grabación de 1982 del percusionista de salsa Willie Salcedo, que justamente contó con arreglos de Madrid. Fueron años de trabajar también con grupos propios, como Eptacordio, Poder Humano y el llamado Sexteto de Música de Cámara, compuesto junto a tres de sus seis hermanos: Julio en el clarinete, Luis Raúl en la guitarra y Antonio en la flauta dulce. Tico ejecutaba la flauta travesa y complementaban la nómina el compositor contemporáneo Mauricio Nasi en el arpa y Eduardo Camargo en el piano.

Sus primeros escauceos con el jazz los dio a su paso por el Jazz Bar del actor Álvaro Ruiz, junto con Armando Escobar, Javier Aguilera, Satoshi Takeishi y Juan Vicente Zambrano. También realizó labores en una taberna en la carrera séptima con calle 18, un cine avenida grill en el centro de Bogotá que difícilmente podía llenarse debido a su enorme aforo. Y además pasó por el escenario del bar del Hotel





Archivo Tico Arnedo





Intercontinental, en donde pudo alternar cierta mágica noche con los músicos del vibrafonista Lionel Hampton, de visita en la ciudad en 1985.

Después de más de 35 años con la flauta, el saxofón fue una pasión reciente, cifrada hacia principios de los 90. Con ambos instrumentos se le ha visto en decenas de oportunidades en Jazz Al Parque. En una de ellas, en 1999, compartió estrado con el bajista Juan Sebastián Monsalve, el guitarrista Humberto Polar y el percusionista Urián Sarmiento.

Hubo de pasar mucho tiempo antes de que saliera al mercado la primera grabación personal de Tico Arnedo. Antes se le escuchó en inspirados solos de flauta traversa para el álbum de jazz latino *Privilegio* (1995) de la big band del pianista Edy Martínez, e incluso algún tiempo atrás en *La colonización del silencio* (1986) de la Banda Dispersa de la Madre Selva, proyecto de improvisaciones del argentino Angel Beccassino que Tico Arnedo califica: “Más que libre, desordenado”.

La esperada grabación apareció en 2006, y desde su nombre, *Impulso puro*, da cuenta del sentimiento que lo lleva a hacer música y que tiene singular reflejo en títulos como “Estoy feliz”, “Cada vez es mejor”, “La vida siempre gana” o “El poder esencial de la vida”. Acompaña a Arnedo un combo multinacional conformado por el contrabajista español Javier Colina, su compatriota pianista Cristóbal Montesdoca y el baterista alemán Johannes Bockholt “Con ellos nos solíamos reunir en casa, al menos tres veces a la semana, entre 1998 y 2000”, recuerda. “Pero Javier se devolvió para España. Luego, en 2005 me llamó a decirme que preparara todo, que regresaba para grabar el disco. Hoy creo que se trató de un encuentro muy importante de amigos y de música”.

Un segundo disco, así como una producción hecha exclusivamente con temas de su padre, conforman el mapa futuro de Gilberto Arnedo. Lo que el entrañable Tico no tiene muy claro es cuándo empezarán a marchar. “No soy persona de planes”, confiesa. “Prefiero que la vida me sorprenda, y siempre lo ha hecho con cosas maravillosas”.

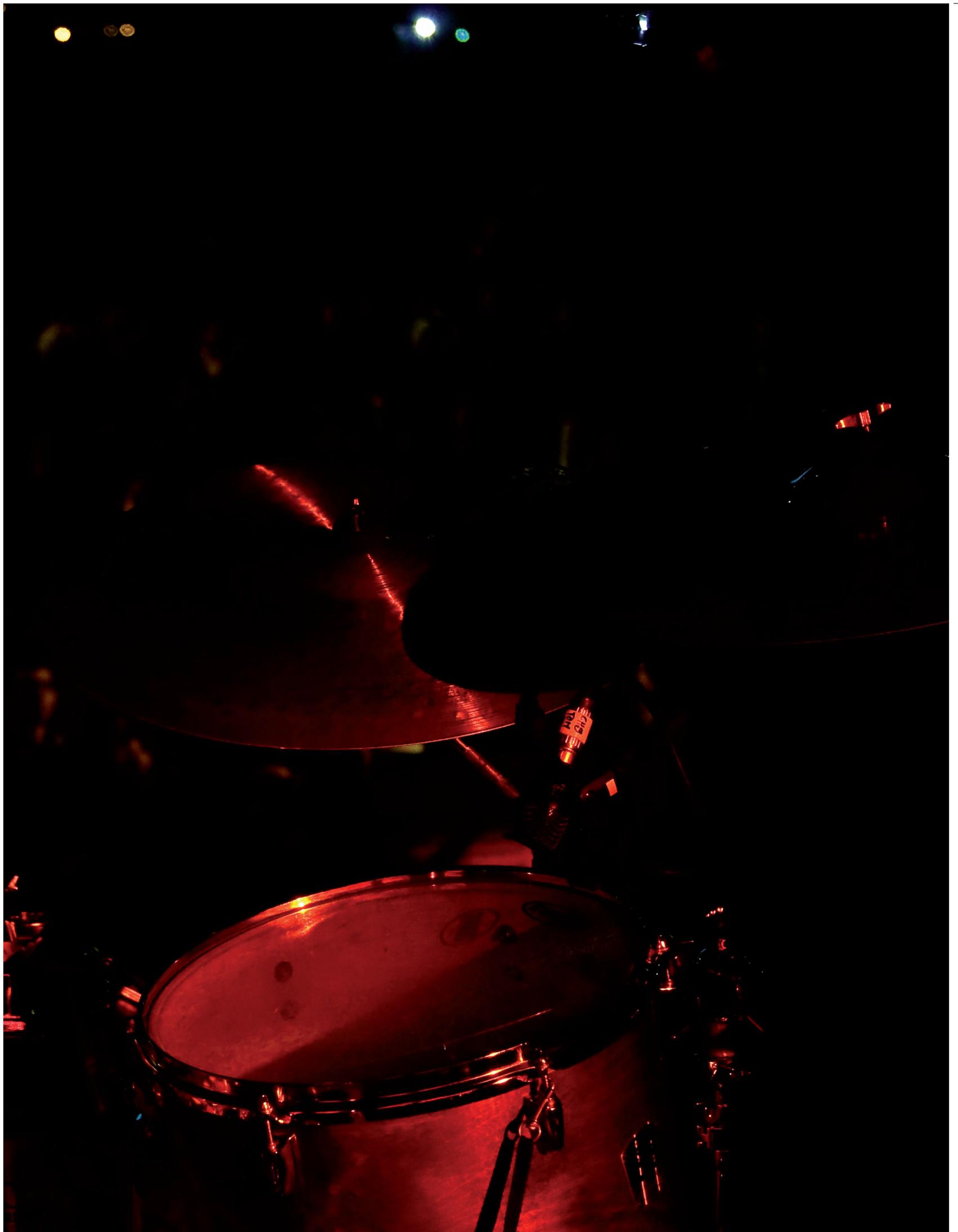


Archivo Tico Arnedo

jazz en  
la noche  
bogotana  
(II)



Foto Carlos Hernández Llamas, IDFC



**en 1993, mientras Bogotá sucumbía** a las bombas infames, Zan-zíbar y El Café del Jazz cerraban sus puertas dejando un vacío. Pero el encanto no desapareció por completo. En tres lugares legendarios donde los buenos bailarines hacían de las suyas, el jazz se abrió camino. Fue así como Quiebracanto, Son Salomé y Galería Café Libro abrieron un espacio dentro de la rumba para que el público disfrutara de otra música.

Galería Café Libro mantuvo por cerca de 17 años el ciclo “Jazz en la cima” donde personajes como Israel Tanenbaun, Edy Martínez, Javier Aguilera y Germán Sandoval se encargaron juiciosamente de la programación que se dejó ver versátil.

Cuando los noventa llegaban a su fin y la “ley zanahoria” sacrificaba a la fiesta nocturna justificando una atmósfera de seguridad, el jazz (en cualquiera de sus manifestaciones) no tenía lugar propio y una sensación de exclusión se hacía evidente. Poco entendidos en asuntos comerciales, algunos melómanos, músicos y radiodifusores se tomarían muy en serio el problema e inaugurarían pequeños locales donde el jazz maduraría en concepto y pintaría a la noche bogotana de otros colores.

Fragmentada por un sistema de transportes ineficaz, caótico y peligroso, en Bogotá se han creado fronteras infranqueables entre localidades y barrios. Por eso no resulta extraño que muchos de sus habitantes se agazapen en sus territorios y ciertas expresiones musicales queden encerradas en perímetros muy estrechos. En el caso del jazz, la actividad de finales de los 90 y la primera mitad del nuevo milenio tuvo su apogeo en el centro, especialmente en La Candelaria, La Merced y La Macarena, barrios que con una larga tradición bohemia resultaron idóneos para el desparpajo nocturno.

Mientras Rafael Serrano, músico y hombre de radio inauguraba El Gato Eléctrico en 1998, Juan Carlos Valencia, otro radiodifusor convencido le daría vida en 2001 a Jazz Centro, un modesto local que se apostó en La Macarena, justo en el mismo lugar donde años atrás había funcionado El Cafetín de la Deshonra. Con El Gato Eléctrico el blues tuvo por primera vez una casa en Bogotá y un ensayadero para Isidore Ducasse, banda en la que Serrano tocaba el bajo. Esto no fue impedimento para que allí se dejaran ver Cava Jazz, Garujazz, Edilson Sánchez, Beto García, “Chato” Rivas y Kike Mendoza, entre otros. El Gato duró conectado un año y se despidió un día sin dejar rastro alguno.

Por su parte, la idea inicial de Valencia era ofrecer comida sencilla y sonar discos de jazz, pero el asunto tomó un rumbo insospechado cuando Pacho Dávila, Germán Sandoval y Javier Aguilera lo convencieron de hacer conciertos. La especulación en el arriendo del local y la dura competencia sepultaron a Jazz Centro, donde se hizo famoso Boempatat, un trío que por primera vez en la ciudad traía a colación el jazz gitano.

Justo al mismo tiempo en que Jazz Centro intentaba consolidarse, seis lugares entrarían en escena pisando fuerte. También en La Macarena se ubicaron Entrare

y el Centro Cultural Las Torres. En La Candelaria, Casa de Citas y, varias cuerdas más al norte, en el barrio La Merced, Tocata y Fuga y Casa Buenavista.

Último refugio de Joe Madrid, Entrare fue un pintoresco restaurante italiano que tenía un viejo carro parqueado en su interior. No duró mucho y allí mismo se instaló En Obra, donde algunas veces el jazz ha sido protagonista. Pasando la avenida quinta, en el primer piso de Las Torres del Parque, dos alemanes arrendaron el viejo gimnasio y lo transformaron en una sala de conciertos muy apetecida por bandas jóvenes que llegaron con sonidos muy experimentales.

Así como al Centro Cultural las Torres llegaron los músicos menos recatados, fue en Tocata y Fuga donde se vivieron algunos de los momentos más vertiginosos de la vanguardia en la historia reciente del jazz en Bogotá. Regentado por la cantante Beatriz Castaño, fue un lugar donde los colegas de Juan Sebastián Monsalve (su hijo) tuvieron todo tipo de libertades musicales. La inauguración corrió por cuenta de Curupira, ensayó frecuentemente 1280 Almas y durante varios años allí se celebraron los remates de Jazz al Parque y el Festival de Jazz del Teatro Libre. Por el pequeño tablado de Tocata y Fuga se dejaron ver Pacho Dávila, Antonio Arnedo, los hermanos Sandoval, Ricardo Gallo, Capicúa, Asdrúbal, Primero Mi Tía, César Medina, Pedro Ojeda, Lucho Guevara, La Bordonera, el Sexteto La Constelación de Colombia, Eblis Álvarez y los hoy integrantes del colectivo La Zebra Azul quienes con entusiasmo asistían a los jams que en el último año de vida del local organizaron Liliana Serrano y José Fernando Perilla.

La clásica casa estilo inglés que colindaba con el Parque Nacional a la altura de la carrera quinta con calle 34 se esfumó con su música un día de 2005 por la misma época en que desaparecía, treinta cuerdas más al norte, Cabaret Son, un popular rumbero de Chapinero donde, más calientes que en Tocata y Fuga, se fraguaron jams memorables en los que coincidieron durante varias noches miembros de Mojarra Eléctrica, La 33, Curupira y el colectivo La Distritofónica.

Al desvanecerse Tocata y Fuga, se dispersó la escena que, por fortuna, tuvo en el Bolón de Verde y El Anónimo otra oportunidad. Allí llegaron esos músicos que habían quedado huérfanos. En el Callejón de las Brujas, en una de las entradas laterales del Chorro de Quevedo, queda el Bolón de Verde, un delicioso restaurante donde se presencian momentos de creación que, a la postre, han derivado en grupos relevantes como Bolaefuego.

Luego de un improvisado y furibundo concierto de Primero Mi Tía, Santiago Gardeazábal y Mauricio Espitia, los anfitriones de El Anónimo, no se imaginarían que allí se asentarían muchos jazzeros emergentes y, también, algunas de las bandas emblemáticas de lo que hoy se conoce como “nueva música colombiana”. Al cabo de un par de años, les tocó ampliar el local ubicado en la 106 con Avenida Suba y construyeron un auditorio subterráneo que han pisado personalidades muy variadas del jazz local e internacional como Jay Rodríguez, Richard Bona, Aquiles Báez, Ted Poor, Stomu Takeishi, Sebastián Cruz, Basya Schechter, Pablo Ziegler,



Juan Pablo Balcázar, Ernesto Jodos, Hernán Hecht, Lucía Pulido, Bill Ware, Edy Martínez y Héctor Martignón, entre muchos otros.

Todavía incipientes pero con mucha personalidad resultan La Tea y Matik- Matik. El primero, en la Avenida 15 con Calle 108, es el lugar de reunión de La Zebra Azul quienes, de manera ininterrumpida, arman un jam todos los martes desde 2008. La onda allí es clásica pero sin exclusiones pues el pianista Óscar Caucaly, su director, ha ideado una forma muy sutil de juntar los estilos variados del jazz local.

Por el lado de Matik- Matik, la línea ha sido clara desde el principio: experimentación y riesgo. Por eso durante dos años, en la antigua casa del Barrio Quinta Camacho, han llegado músicos relegados en otros lugares: desde la electroacústica, la música antigua, los formatos de cámara, el punk, el psychobilly, la cumbia experimental y el jazz en su vertiente más radical y contestataria, Matik- Matik se ha dejado ver como un laboratorio creativo donde, por ejemplo, es muy común ver tocando a todos los miembros de La Distritofónica, a Juan Camilo Anzola, Juan Manuel Toro, Dos Aguas, Cuatroespantos, Serendipia, Etcétera, La Red, Jaime Andrés Castillo, Nicolás Ospina y Carlos Pino.

Finalmente, son de mención dos locales que aunque no programan música en vivo con regularidad, son clubes donde los melómanos pueden ir a escuchar jazz y compartir discos. Sobre la calle 54, uno en la carrera 7ª y otro en la 4ª, Storyville y Studio 54 son un par de casas misteriosas, ocultas en las sombras de la ciudad. Aunque son pocos los lugares para una ciudad tan grande como Bogotá, el jazz está por allí, un tanto escondido pero visible si se le sabe buscar con paciencia.



# JUAN SEBASTIÁN Monsalve

**la trayectoria de Juan Sebastián Monsalve** parece un relato fantástico: salta del jazz al folclor y del folclor al jazz pasando, quién lo creyera, por la música de la India. Compositor, arreglista y director simultáneo de varias agrupaciones, siempre se le ha visto abrazado a un bajo eléctrico, cuyo sonido descubrió en la adolescencia gracias al consejo de un guitarrista amigo. Hoy no podría pensar en ningún otro instrumento porque, según él, las notas del bajo son las que definen el carácter de la música.

La historia de Juan Sebastián en los escenarios se inició a los catorce años, cuando entró a formar parte del grupo María Sabina. La directora del grupo era su mamá, la cantante Beatriz Castaño, y desde entonces todos los proyectos musicales en los que participa tienen una marca: siempre hay al menos una mujer. María Sabina se dedicaba a la musicalización de poetas colombianos y, por esa razón, el gran interés de este colectivo era la exploración de los aires musicales autóctonos. Pero paralelamente Juan Sebastián empezó a cultivar un interés hacia la improvisación y el lenguaje del jazz. Esa nueva arista de las canciones les permitió el honor de inaugurar Jazz Al Parque en 1995: fueron el primer grupo del primer día del primer festival.

Luego de graduarse como compositor en la Universidad Javeriana, Monsalve pensó que había un lenguaje musical que aún no terminaba de comprender: la música de la India. “Tenía como referente las grabaciones de Ravi Shankar”, recuerda, “pero el conocimiento era muy vago. La música hindú me causaba un gran interrogante y me atraía como un imán”. Esa inquietud fue el pretexto para organizar, junto con su amigo el percusionista Urián Sarmiento, un viaje que duró casi todo el año 1998. Visitaron Varanasi (la ciudad donde nació Ravi Shankar), Calcuta y algunas pequeñas ciudades del sur, estudiando su música a fondo. Cuando regresaron, Juan Sebastián había aprendido a tocar el sitar, que aún aparece de vez en cuando en algunas de sus grabaciones.

A su regreso a Bogotá, Monsalve se embarcó en lo que podría llamarse la segunda etapa del proyecto María Sabina. La nueva idea era musicalizar los textos del poeta costeño Raúl Gómez Jattin y para ello comenzaron a explorar el sonido de las





gaitas, el tambor alegre y la tambora. Ese disco nunca se grabó, pero su estudio del folclor de la costa Atlántica fue la base para el siguiente proyecto de Monsalve. Con algunos amigos, entre los que estaban Urián Sarmiento, el baterista Jorge Sepúlveda y la percusionista María José Salgado, fundó el grupo Curupira al despuntar el siglo veintiuno.

Algunos críticos afirman que el primer disco de Curupira se parece mucho a *Cumbia & Jazz Fusion*, el álbum que publicó Charles Mingus en 1977 y que puede ser la primera grabación de jazz basada en elementos de la música colombiana. Juan Sebastián Monsalve considera que hay “una hermandad en cuanto a concepto, pero no una referencia directa”.

Por esa época se lanzó a la aventura de fundar un local para escuchar jazz en vivo. Tocata y Fuga, ubicado en el barrio La Merced, fue para los amantes de la buena música un oasis donde presenciar con mucha frecuencia inspirados jams. Al año siguiente, 2001, apareció el que puede considerarse su primer disco de jazz, formalmente hablando: *Bunde nebuloso*, que grabó en Nueva Jersey al lado de la saxofonista Anat Cohen, el pianista Jason Lindner y el baterista Jeff Ballard.

La historia detrás de aquella grabación es la de un afortunado encuentro de talentos. Juan Sebastián se había unido al grupo del saxofonista y flautista Tico Arnedo, con el cual tocó en dos ediciones de Jazz al Parque. Una noche estaban ofre-

ciendo un concierto en Toca y Fuga y sucedió algo que el bajista define como maravilloso. Llegó Antonio Arnedo acompañado por el percusionista Satoshi Takeishi y el bajista Chris Dahlgren; al rato aparecieron el baterista Jeff Ballard y el pianista Jason Lindner, quienes estaban de paso por la ciudad. Como resultado, músicos colombianos y extranjeros se unieron en un jam inolvidable que duró hasta las cinco de la mañana y que incluyó a tres saxofonistas (Tico Arnedo, Antonio Arnedo y Pacho Dávila), tres bajistas (Avishai Cohen, Chris Dahlgren y Juan Sebastián Monsalve) y tres bateristas (Urián Sarmiento, Satoshi Takeishi y Jeff Ballard). Lo que se creó esa noche fue un lazo afectivo fuerte y real. De ahí salió la invitación, por parte de los músicos estadounidenses, para que Monsalve grabara sus composiciones con ellos.

A finales de 2008, la revista Semana nombró a Juan Sebastián Monsalve “el músico independiente del año en Colombia”. Destacó su carrera sólida y autosostenida, y sobre todo el hecho de manejar al mismo tiempo tres agrupaciones. La primera de ellas es Curupira, que diez años después de su creación sigue funcionando, aunque sus presentaciones son bastante espaciadas. El otro grupo es Comadre Araña, con arreglos vocales de música folclórica y armonías instrumentales complejas. Y finalmente su trío de jazz, conformado junto a la pianista Adriana Vásquez y el baterista Pedro Acosta. En una entrevista, Monsalve explica cómo lo aprendido en aquel viaje a la India sigue aplicándolo a sus composiciones de jazz: “Los conceptos hindúes se meten en casi todas las canciones. Por ejemplo la canción ‘Raga que Zumba’ es un ritmo llanero, una estructura de joropo muy recurrente a la que terminé mezclándole una escala hindú”. Este tipo de aproximación lo convierte en uno de los músicos más originales de la escena bogotana. Lo suyo es, por encima de todo, una búsqueda artística personal.

**El trío con el que Juan Sebastián Monsalve grabó el álbum “Raga que zumba” en 2008. Lo acompañan Adriana Vásquez en el piano y Pedro Acosta en la batería.**



# JUAN CARLOS Padilla

**tres Juanes, sin incluir al cantante paisa,** se cuentan entre los pilares sobre los cuales comenzó a construirse la música colombiana del nuevo milenio: Juan Diego Valencia en Medellín, Juan Sebastián Monsalve y Juan Carlos Padilla en Bogotá.

Como todo adolescente interesado en la música y con una marcada inclinación para ser líder, Juan Carlos Padilla conformó grupos como Bangladesh, Estrato Social, Tamakarios y Yidish, tocando rock progresivo y jazz rock. Allí se desempeñó como director, compositor, teclista, cantante y bajista. En 1993 ingresó a la Universidad del Rosario, donde estudió derecho, filosofía y literatura grecolatina (lo cual se ha visto reflejado en los nombres de sus grupos y los títulos de sus composiciones) y simultáneamente continuó perfeccionando sus conocimientos musicales a través de libros y discos, con un método y una disciplina inusuales para un muchacho de veinte años.

Varios de sus amigos, como Carlos Rivero, Martín Vejarano y Kike Mendoza, estudiaban música en la Universidad Incca, hecho que aprovechó para confrontar sus conocimientos adquiridos de manera autodidacta con los programas que desarrollaba la universidad. De esa manera, jubiloso, comprobó que su nivel ya era avanzado. Entonces se lanzó a escribir la música que bullía en su hiperactivo cerebro; convocó a Diego Aguilera en los teclados, Carlos Rivero en la guitarra y Juan Carlos Marín en la batería para, después de maratónicas jornadas de ensayo, crear Phainos en el año 2000. Fue su primer trabajo de jazz rock. Por sus características de género, innovación y elaborada ejecución, el cuarteto Phainos forma parte de la eclosión que vivió la música colombiana en el nuevo milenio, y que se dio a conocer en la versión 12 del Festival Internacional de Jazz del Teatro Libre. Ese año, en la sede del centro se presentaron grupos como La Moderna, Master Class, Phainos, Loreto Yacu, Garujazz y Puerto Candelaria, todos pioneros de las nuevas músicas colombianas.

En 2001, dentro del Festival de Jazz Universitario, el bajista presentó su proyecto Padilla Jazz Cuarteto, con la participación de Leo Quintero en el piano, Cesar Medina en el saxo alto y Juan Carlos Marín en la batería, con formato más acústico y criterio más enfocado hacia el jazz, pero sin abandonar las armonías, los fraseos, la diversidad de ritmos y los sorprendentes obligados, que se han mantenido a lo largo de su obra.



En Psyche Jazz Ensemble exploró nuevas sonoridades, agregando la guitarra eléctrica de Juan Andrés Otálora al piano de Leo Quintero y la batería de Rafa Maldonado. Además incluyó pads de cuerdas electrónicas desde el teclado de Diego Aguilera, en composiciones con títulos como “Aurora”, “Ilion”, “Ángel Caído” y “Nostos”, tratadas con armonías compactas, por momentos sobrecogedoras, sobre las cuales brillan los solos de piano, guitarra y bajo.

Después de muchos años regresó a Bogotá el saxofonista alemán Michael Hornstein, quien ya en 1987 había alternado en el Café del Jazz con varios músicos colombianos; esta vez quería experimentar con ritmos de las costas colombianas. Su encuentro con Padilla dio como resultado la grabación del CD *Danza Mestiza*, en el cual sobre patrones rítmicos de cumbia, chandé, puya o merecumbé, proporcionados por Luis Pacheco en las congas, Javier Aguilera en la batería y Padilla en el bajo, Michael Hornstein dio rienda suelta a su frenesí improvisador. Este trabajo se grabó en sistema análogo, con tomas únicas, sin editar.

Este inusitado encuentro musical dio pie para que la empresa alemana Sonotón contratara a Padilla para la producción de tres CDs, con composiciones e interpretaciones de música colombiana de todos los géneros y regiones, con el fin de incluirlo en su banco de música del mundo, cuyos clientes son cineastas y documentalistas de todo el planeta.

El contacto con la música vernácula lo condujo al proyecto siguiente. Con Cesar Medina en los saxos, Kike Mendoza y Camilo Vásquez en guitarras y Nelson Amarillo en la batería, nació Palenke Blues. El manejo de una cuerda de vientos más amplia lo condujo a rescatar y arreglar de nuevo "Viaje inmóvil", tema de su primera producción con Phainos, y que presentó a la convocatoria de composición en jazz que abrió la Orquesta Filarmónica de Bogotá, de la cual fue ganador.

En marzo de 2010 participó en la grabación del álbum *Naoh*, de la cantante Gina Savino, en el cual, junto con Jaime Andrés Castillo en la guitarra y Pedro Acosta en la batería, se logró el adecuado marco para que Gina Savino se muestre como una excelente vocalista de jazz.

Pero no solo el jazz habita en la burbuja musical de Padilla. También ha abarcado la música comercial en jingles, ha pasado por la producción y arreglos de discos para un nutrido grupo de cantantes y ha participado como bajista en el grupo del reconocido cantante Fonseca. De estas aventuras hay que resaltar su permanencia en Ardila Lunch, su amada banda de rock, reconocida a nivel latinoamericano, en la que cuenta con la complicidad y aportes de Alejandro Gómez, Leo Quintero, Diego Aguilera, Juan Andrés Otalora, Santiago Torres y Coke Arango.

La docencia, ejercida desde la Academia Cristancho, la Universidad El Bosque y la Escuela Fernando Sor, ha ocupado buena parte de su quehacer musical, sin que esto le impida continuar estudiando orquestación y composición con el profesor de música erudita Gustavo Parra.



Acompañando a la cantante Gina Savino: de izquierda a derecha, Juan Carlos Padilla (bajo), Pedro Acosta (batería) y Jaime Andrés Castillo (guitarra).

Archivo Juan Carlos Padilla



Archivo Juan Carlos Padilla

# PACHO Dávila

**francisco andrés ‘pacho’ dávila parece un personaje** sacado directamente de alguno de los relatos de Cortázar. Más allá de su manera de tocar el saxofón, arrebatada y explosiva, vive en constantes teorías y experimentos sobre la materia de la música. Alrededor del año 2004 desarrolló el concepto de “tiempo natural” para explicar la extensión de sus composiciones, que consiste en vivir el tiempo de un modo más despreocupado, sin la referencia de los relojes. Y como resultado de una mirada irónica a la industria discográfica, dice que inventó la “autopiratería”: algunos de sus discos son prensados de forma casera y vendidos en la calle por él mismo.

Su infancia fue un periplo por el Valle del Cauca. Nació en Tuluá, luego la familia se trasladó a Buga y, finalmente, a Cali. De esa etapa caleña provienen los primeros recuerdos musicales. Descubrió que en su casa estaban los discos de Charlie Parker; en especial uno llamado *One night in Washington* lo obsesionó por su sonido. “Siempre que llegaba del colegio ponía ese disco y escuchaba y escuchaba, y me preguntaba cómo ese tipo podía tocar tantas notas”. Al poco tiempo le regalaron su primer instrumento, un clarinete, dejando el camino preparado para su posterior entrada al Conservatorio Antonio María Valencia.

Tiempo después, junto con otros músicos de su generación, tomó la decisión de viajar a Cuba para aprender de la vida musical de la isla. Sin embargo, a diferencia de los compañeros que se inscribieron en escuelas, Pacho quiso que su formación fuera empírica. Se juntó con Felipe Cabrera, el bajista de Gonzalo Rubalcaba, y durante seis meses tocaron juntos en el legendario club La Zorra y el Cuervo, ubicado en el barrio El Vedado de La Habana.

Al regresar al país se estableció en Bogotá, y en 2001 grabó su primer disco al lado de Daniel Noesig en la trompeta, Leonardo Donado en el piano, Juan Sebastián Monsalve en el bajo y Urián Sarmiento en la batería. Llamado simplemente *Francisco Dávila*, el disco rompió algunos récords para su época. Con una duración promedio de nueve minutos por canción, Pacho aportó las piezas más extensas en la breve discografía del jazz colombiano. Quizá por esa razón la crítica internacional empezó a referirse a él como “uno de los saxos latinoamericanos más agresivos después de Justo Almario”.



Cortesía Revista Semana

**Promocionando su álbum "Invasores del espacio" en 2006, Pacho Dávila se tomó esta fotografía frente al proyector de estrellas del Planetario Distrital. Por esa época decía que su sueño era componer música en la luna.**

Al año siguiente el saxofonista empezó a frecuentar locales de rumba como Cabaret Son, en el sector de Chapinero, donde transcurría la mayoría de conciertos de La Mojarra Eléctrica, un grupo de músicaailable de la costa Pacífica dirigido por el clarinetista Jacobo Vélez. Aprovechando la informalidad que reina en sus presentaciones, Pacho solía subirse al escenario a improvisar a la par con ellos. Después de varios coqueteos, un día decidió internarse en el grupo como un integrante más: "Ahí comprendí que la música no es sólo entrar a una escuela y aprender un sistema, sino que también es una cosa del día a día, de cómo estás mental y físicamente". Con La Mojarra Eléctrica duró dos años, e inclusive algunos de sus solos alcanzan a oírse en el primer disco de la banda.

En 2004 Pacho Dávila publicó su segundo disco, *Canto Mestizo*, con el cual batió su propia marca: las improvisaciones son tan extensas que incluso uno de los temas supera los trece minutos de duración. Fue por esa época que adoptó su teoría del "tiempo natural" basándose quizá en los experimentos de Jürgen Aschoff, un excéntrico científico alemán que afirmaba que el metabolismo tiene





un ritmo innato que no necesita de la exposición al ciclo del día y la noche (lo más interesante de esta premisa es que el día biológico puede durar veinticinco horas). En cuanto a la instrumentación, su universo incluía por primera vez instrumentos exóticos como el sitar, la marimba de chonta y los tambores batá. Ese mismo año representó a Colombia en el Festival Internacional de Jazz del Teatro Libre, en un espectáculo donde sacó a relucir toda su energía aplastante.

La curiosidad por temas astronómicos y la experiencia de un viaje a Nueva York, donde conoció a Ravi Coltrane, fueron el combustible para la creación de su siguiente disco: *Invasores del espacio*. En esta ocasión la música venía acompañada por sonidos de radares ultrasónicos, asemejando la experiencia de escucha a la de ver una película de ciencia ficción. Por esa época, Pacho buscaba una sonoridad que no fuera identificable como jazz colombiano, sino como jazz espacial. Fruto de esa conciencia cósmica fueron las cavilaciones que ofreció en una entrevista: "Lo que más me gustaría hacer es componer música en la luna: como no hay gravedad, no hay ruido. Sólo escuchas el sonido de tu corazón". En su última edición de 2006, la revista *Semana* dijo que Pacho Dávila "es el saxofonista más fiero, más impetuoso y más endiabladamente original que ha tenido la escena colombiana en muchos años".

Luego de la aparición de un disco pirata (producido, en realidad, por él mismo) que tenía por carátula una fotocopia, Dávila lanzó el álbum *Pendulum*. La crítica comparó su sonido al de una chirimía, al tiempo que destacaba su capacidad de abstracción. En suma, la carrera de Francisco Dávila es la de un músico que parece estar todo el tiempo en fase de creación y que siempre sorprende por sus solos instrumentales audaces, expresivos, cargados de energía. Una energía que parece reciclarse para generar constantemente nueva energía. Cuando alguna vez le preguntaron en broma cuál era el complejo vitamínico que lo hacía tocar así, respondió: "La emoción, el deseo por encontrar algo. No quiero parar de buscar, no quiero enfrascarme. Ojalá nunca encuentre un estilo".

# RICARDO Gallo

**una especie de orgullo patrio** colmó a los amantes del jazz en Colombia cuando, a mediados de 2006, la publicación *All About Jazz* de Nueva York declaró que el disco *Los cerros testigos* era una de las mejores grabaciones del año. Ubicado al lado de grandes exponentes del jazz estadounidense, este disco tenía el mérito doble de ser una producción independiente y de estar hecho con corazón colombiano. Su autor era el joven pianista bogotano Ricardo Gallo y “los cerros” a los que se refería eran esas extensas montañas verdes que embellecen el oriente de Bogotá. Para que no quedara ninguna duda, la carátula incluía un perfil de Monserrate.

“Este es un fuerte recordatorio de que la buena música sucede en todas partes del mundo”, escribió el crítico neoyorquino Budd Kopman. En Colombia pocas personas habían oído hablar de Ricardo Gallo antes de este premio, ya que el músico partió muy joven para los Estados Unidos y no fueron muchos los conciertos que





El ya tradicional cuarteto de Ricardo Gallo, con el que ha grabado tres discos: Gallo en el piano, Juan Manuel Toro en el contrabajo, Jorge Sepúlveda en la batería y Juan David Castaño en percusiones.





Foto Carlos Hernández Llamas, IDPC

ofreció en Bogotá antes de 2005. Incluso llegaron a compararlo con un conocido “cerebro fugado” del jazz: otro pianista colombiano que también se estableció en Nueva York, el enérgico Héctor Martignon. Pero a diferencia de Martignon, Gallo empezó a ir y volver, manteniendo de manera inteligente dos centros de operaciones. El famoso disco fue grabado en Colombia, luego mezclado y masterizado en Estados Unidos y finalmente publicado en ambos países. Ante el silencio inicial de los críticos colombianos, Ricardo Gallo decidió enviar una copia a las oficinas de All About Jazz, y ahí fue cuando se disparó todo.

Ricardo Gallo nació en Bogotá y aprendió de niño a interpretar música tradicional colombiana en un órgano Yamaha que había en su casa. En el colegio descubrió el rock, pero su verdadera fascinación musical llegó gracias a la radio: se encontró con el jazz que transmitía la emisora Javeriana Estéreo y se conmovió con el piano de Gonzalo Rubalcaba. Luego de estudiar un semestre de ingeniería electrónica, entendió que lo suyo era la música, verdaderamente, y se dedicó de lleno al piano clásico.

Su primera experiencia en un estudio de grabación fue como pianista del grupo de free jazz Asdrúbal, para su disco *La revuelta*. Fue también el registro de un pacto de amistad. Al enterarse de que Ricardo se iba para los Estados Unidos, los demás integrantes de Asdrúbal se vieron en una encrucijada: o llamaban a un nuevo pianista o modificaban su sonido. Desde entonces, la música de este grupo no incluye piano.

**Junto con Alejandro Flórez, en el tiple, se conforma un dúo que busca revitalizar la música andina colombiana. Pasillos y guabinas se emparentan con la vanguardia en el trabajo “Me leyó la mente” de Gallo & Flórez.**

Ricardo entró a Stony Brook University, donde hizo un doctorado en composición musical y fue asistente del departamento de jazz. La ciudad de Nueva York le permitió ver en vivo muchos grupos nuevos. En una entrevista para la emisora Javeriana Estéreo (la misma que conoció primero como oyente), contaba cómo se interesó en la manera en que el jazz evoluciona todo el tiempo: “Cambia tanto que a veces es difícil llamarlo jazz, y eso es una constante en esa ciudad”. Tal vez de ahí surgió la idea de agregarle nuevos timbres a su música. En *Los cerros testigos*, el trío convencional de piano, contrabajo y batería se ve enriquecido por instrumentos más autóctonos como la marimba de chonta. Pero la inspiración primordial es colombiana, como subrayó al decir: “He recorrido esos cerros de un lado a otro, y cada vez que vuelvo recojo sonidos de acá y conozco gente interesante que hace cosas nuevas, de modo que volver a mi ciudad natal ha sido siempre valioso. Por eso decidí darle ese título al CD”.

Su siguiente disco, *Urdimbres y marañas*, fue publicado a finales de 2007 y presentaba aún mayores innovaciones: sus composiciones estaban ahora sazonadas con tambor alegre, platillos de chirimía, caja vallenata y, al tope, la popular guacharaca. Su cuarteto se consolidó en esos dos primeros discos, y también en la actividad de conciertos aquí y allá: además de Gallo en el piano, están Juan Manuel Toro en el bajo, Jorge Sepúlveda en la batería y Juan David Castaño en la percusión (guacharaca incluida). Y en lo que respecta a estilos, a través de sus piezas es posible descubrir elementos de bunde de la costa Pacífica, paseo de Valledupar y guabinas y pasillos del interior del país.

A mediados de 2008 apareció otro artículo elogioso en la publicación All About Jazz. El texto es interesante porque permite percibir el punto de vista de los norteamericanos frente a la sonoridad de lo colombiano: “Su música híbrida es síntoma de la trayectoria global del jazz. Dicho de otra manera, Gallo nos familiariza con el idioma colombiano a través del lenguaje común del jazz”.

El siguiente disco de Ricardo Gallo apareció en 2009, pero no fue grabado con el formato de cuarteto. El pianista decidió unirse a Alejandro Flórez, intérprete del tiple, para presentar una colección de duetos instrumentales. La grabación, titulada *Me leyó la mente*, se asemeja a una agradable conversación de instrumentos y recuerda por instantes esos ejercicios que hacían en Estados Unidos el pianista Bill Evans y el guitarrista Jim Hall.

En casi todo lo que hace Ricardo Gallo sale a relucir un sonido nacionalista. Sin abandonar el lenguaje del jazz, su toque nos recuerda ciertas músicas tradicionales. Este efecto, que nace tal vez de la nostalgia por hallarse fuera del país, ha terminado convirtiéndose en parte importante de su sello. Él mismo lo refuerza cuando explica: “El folclor es la raíz de lo que hago y de lo que quiero seguir explorando. Me emociona porque expresa algo que mi gente ha transmitido por generaciones, me trae una sensación de comunidad”.

# JORGE Sepúlveda

## **cuando Jorge Sepúlveda estaba en quinto de primaria,**

veía a los más grandes tocar la batería. Era un instrumento vedado al que solo tenían acceso los de bachillerato. Durante muchos años, antes de pasar el umbral de la adolescencia, su relación con los tambores fue idílica, casi platónica. Pero el tiempo llegó y pudo sentarse a tocar un día esos viejos merengues que escuchaba en el tocadiscos de su padre. Bogotá era entonces una ciudad en la que, para un joven de 14 años como Jorge, el grunge se respiraba en el aire. Y 1280 Almas también. Fascinado por esos sonidos Sepúlveda tomó la decisión de comprar una batería.

Fue así como pidió la ayuda de su papá, quien se convertiría en el cómplice de esta aventura. Como no había mucha plata para invertir en un instrumento que resultaba muy costoso, solo hubo una opción que hoy, con la luz de la nostalgia, se deja ver como un bello acto de amor paterno y desprendimiento. "Hijo, acá está mi colección de vinilos. Véndela a ver qué pasa". Y sucedió. Jorge se hizo a una batería que aún hoy conserva como recuerdo de ese mecenas desinteresado que no solo le daría la cuota inicial de su anhelo. Vender esos discos y ahorrar hasta el último peso le enseñaría al incipiente baterista a ser un tipo tozudo y perseverante.

Contra todos los pronósticos no entró a estudiar música; se inclinó por la administración de empresas y allí duró poco pues el destino le puso enfrente a Faruq Pérez, el guitarrista de la legendaria banda Pakistán Libre, quien le presentó a Urián Sarmiento. A partir de ese momento, el estudio de las finanzas se fue al bote de la basura y Jorge se dedicó a perseguir todos los movimientos de Sarmiento, un baterista que para esa época ya era una suerte de mito urbano.

Con Urián conocería el centro de Bogotá y tomaría clases. La primera de ellas fue memorable ya que, después de la sesión, fueron hasta el bar Tocata y Fuga donde esa noche se presentaban Antonio Arnedo, Andrés Cabas y Juan Sebastián Monsalve.

El jazz lo estremecería, pero al comienzo pudo más el rock. En 1996, junto a Faruq, Sergio Mejía (La 33), Diego Gutierrez (La Revuelta) y otros inquietos personajes, armaría la Sonora Cienfuegos, una banda de ska, punk y cumbia con la que



Foto Carlos Hernández Llamas, IDPC

un año más tarde cerró Rock al Parque. Fue corta la vida de la Sonora Cienfuegos y, para ese mismo año, Sepúlveda se enlistaba en la academia donde conocería a Ernesto Simpson, un personaje trascendental en la vida de muchos bateristas bogotanos.

El idilio con las aulas de clase duraría muy poco. En 1999, con ese espíritu intuitivo que tanto lo caracteriza, emprendería un viaje iniciático hacia La Boquilla, Cartagena, donde lo esperaba Encarnación Tovar “El Diablo” para enseñarle los secretos de la cumbia y la gaita corrida. Se hizo maraquero y, junto al también percusionista Andrés Felipe Salazar, empezaría a estudiar incansablemente los ritmos del Caribe en unas reuniones donde coincidirían Juan Sebastián Monsalve, Urián Sarmiento e Iván Altafulla. A la postre, ésta sería la base de Curupira, banda paradigmática de la música contemporánea colombiana.

Con ellos grabó los discos *Palante patrá* (2000), *Puya que te coge* (2001) y *El fruto* (2003), sin embargo, el jazz seguía aguardando por allí. Justo el mismo año de la conformación de Curupira conoció al contrabajista Juan Manuel Toro, con quien trabaría una amistad entrañable que hoy se perfila como la base rítmica más creativa y potente de la escena del jazz en Bogotá. Con él y Sergio Mejía armaron Tríptico y se estrenaron en el Jazz al Parque de 2002. Tan solo un año después entraría a tocar en el grupo de Antonio Arnedo y ya estaría listo para darle vida a un proyecto de avanzada.





En marzo de 2004, junto a seis músicos de carácter revoltoso, la capital vería nacer a La Distritofónica, un colectivo de marcada tendencia experimental donde se dieron cita bandas como Asdrúbal, Primero Mi Tía y el cuarteto de Ricardo Gallo. Llegarían unos años desbordados en materia discográfica. Con Asdrúbal dejaría registrados *La revuelta* (2004) y *Habichuela* (2006); con Primero Mi Tía, *Primero Mi Tía Quinteto* (2005) y *Pinguería* (2007); y con Ricardo Gallo *Los cerros testigos* (2005) y *Urdimbres y marañas* (2007).

Fértil el terreno, en 2008 lanzó *Caída libre*, su temerario debut como solista en donde desnudaría algunas de las influencias más notables de su personalidad: punk, free, currulao, libre improvisación y un agudo sentido del humor. Ha colaborado también en grabaciones de Lucía Pulido, Fernando Tarrés, Puerto Candelaria, Dos Aguas, Lulacruza, Pacho Dávila y Claudia Gómez, además de tocar frecuentemente con Nicolás Ospina, Juan Pablo Balcázar y Manuel Borda.

Luego de *Caída libre*, se embarcó en uno de los proyectos más ambiciosos de su carrera y quiso llevar la experimentación hasta el límite con Aleatorio: 10 sesiones de improvisación en las que durante febrero y noviembre de 2009 se reunieron más de 30 músicos provenientes de disciplinas tan diversas como el rock, el jazz, la electroacústica, la música de cámara y la música tradicional.

Fiel a su estilo turbulento y autodidacta, Jorge sabe que a sus 33 años el camino apenas comienza y no hay lugar para el letargo, la frustración o la resignación. Allí está su vieja batería para recordárselo.





Foto Carlos Mario Lema

# Bogotá de Festival

**el teatro libre de chapinero**, en el corazón de la localidad bogotana del mismo nombre, fue abierto oficialmente al público el 25 de mayo de 1988. El antiguo y desvencijado Teatro La Comedia fue adquirido en esa época por los miembros del Teatro Libre de La Candelaria, apoyados por un préstamo gestionado por la Fundación Arte de la Música, que presidía el clavecinista Rafael Puyana. Después de un riguroso proceso de refacciones, el Teatro de la Comedia fue, finalmente, Libre. Apenas cuatro meses después de su apertura, llegó hasta su escenario la música que mejor puede identificarse con ese adjetivo.

La presentación del trío del pianista Armando Velásquez dio apertura oficial a la primera edición del Festival de Jazz del Teatro Libre, hasta hoy el más tradicional de los eventos dedicados a esta música en Colombia, clave no sólo para el nacimiento de un circuito de festivales hermanos en Medellín, Barranquilla, Cali y Manizales, sino además para la consolidación de septiembre como el mes del jazz por antonomasia en el país. El guitarrista Kent Biswell se convirtió en el primer director artístico del evento, cargo que ocuparon además el pianista Oscar Acevedo y, durante el período de su consolidación internacional, Luz Marina Rodas en la década del 90 y Ricardo Camacho en los últimos años.

Por el Festival del Libre han pasado, desde 1988, figuras mundiales de la relevancia de Ron Carter, Gonzalo Rubalcaba, Pharoah Sanders, Cyrus Chestnut, Jacques Loussier, Carla Bley, Nicholas Payton, Joachim Kühn, Louis Sclavis, Danilo Pérez, Paquito D´Rivera, Arturo Sandoval y Chano Domínguez. En otras oportunidades, la organización del evento ha logrado que artistas como Chick Corea se detengan en Bogotá, así no estén corriendo los idus septembrinos. Es unánime la percepción positiva de los más de 37.000 espectadores que han pasado por las butacas del Festival del Libre. Los mismos sufrieron la cancelación de la edición 1993 por cuenta del intempestivo plantón de la pianista Eliane Elias (se reemplazó la temporada por un único concierto de la orquesta cubana Irakere), estuvieron pendientes de la muy mediática puja en 2000 entre Rodas y la ministra de Cultura, Consuelo Araujonoguera, por el anuncio del retiro de apoyos económicos para “todo lo que representara la cultura foránea”, y sintieron estrujárseles el corazón por los motivos

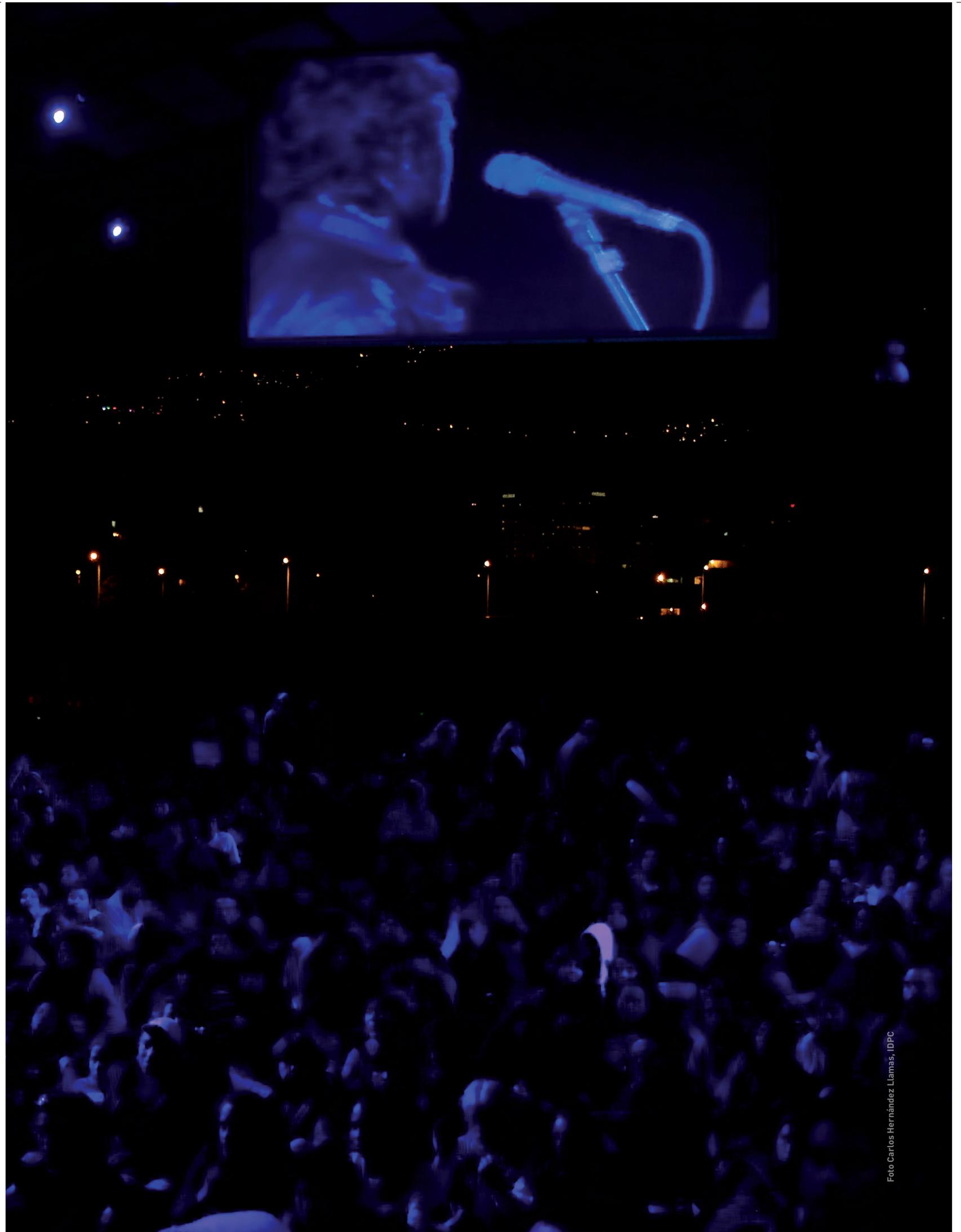


Foto Carlos Hernández Llamas, IDPC



que impidieron a última hora la visita del trombonista Steve Turré, cuyo concierto estaba planificado aquel fatídico 11 de septiembre de 2001.

De manera paralela al evento internacional por excelencia, los capitalinos saben, desde 1995, que cuentan con otro espacio, gratuito y afín con la naturaleza, donde dejarse llevar por la música en septiembre. El Festival Jazz al Parque, adscrito a la red de eventos públicos de la Alcaldía Mayor nacidos con el evento Rock al Parque en 1994, fue creado por iniciativa de Bertha Quintero, en ese entonces subdirectora del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, y de la asesora de la Gerencia de Música de la misma entidad, Jeanette Riveros. Las primeras ediciones de Jazz al Parque no se llevaron a cabo en septiembre, sino en noviembre, en el pequeño aforo del teatrino del Parque de La Independencia. El cambio en las fechas coincidiría con su traslado, en principio, a un sector del amplio Parque Simón Bolívar y luego a un campestre promontorio del Parque El Lago.

Las bandas locales que participan de Jazz al Parque son elegidas previa audición por parte de un jurado especializado. Si bien en la primera edición más de veinticinco bandas lograron su paso al Festival, hoy clasifican sólo unas seis agrupaciones, lo que habla bien del nivel de excelencia requerido. Normalmente el evento cuenta con invitados especiales que, en las primeras ocasiones, fueron jazzistas colombianos con larga experiencia (en la primera edición Oscar Acevedo y Edy Martínez), y que luego darían paso a importantes convocados internacionales: Jazz al Parque ha permitido a los bogotanos ver y escuchar, de manera gratuita, a Erik Truffaz, Adrián laies, Paolo Fresu, Avishai Cohen y Richard Bona, entre decenas de exponentes foráneos del género.

Unas semanas antes, desde finales de julio, el Festival Jazz Domingo contribuye a ampliar la oferta de música nacional y a calentar el ambiente con miras a los eventos mayores. Creado por la Corporación Cultural Nuevo Milenio, en cabeza de Carlos Adolfo González, consta de un concierto dominical por semana durante al menos ocho fechas, con participación de agrupaciones locales en escenarios abiertos al público como el Parque de los Periodistas, al oriente de la Avenida Jiménez. Allí se efectuaron las primeras jornadas de una actividad que también ha hecho lo propio en el Parque El Lago y en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Jazz Domingo es un evento generador de público, como lo fue el desaparecido Festival Universitario de Jazz, Fesujazz, vigente por espacio de más de 10 años desde finales de la década del 90; y al igual que lo sigue siendo el Festival de Jazz y Blues Libélula Dorada, organizado por el teatro del mismo nombre. Con una programación que alterna las propuestas improvisadas con las músicas del delta del río Mississippi, en manos de exponentes nacionales, el evento presenta una banda diferente, de martes a sábado, por espacio de tres meses. Razón que hace pensar, sin que suene descabellado y tal como lo sugiere el blogger Diego Luis Martínez, que perfectamente “es posible que éste sea el festival más largo del mundo”, al menos en lo que a blues se refiere.

Que el segundo semestre del año es el más propicio para que el jazz vuele en Bogotá es una verdad de a puño. Sin embargo, cuando y donde uno menos se lo imagina, es muy probable encontrarse por estos lares con una música que no requiere de fechas ni horas específicas para andar de fiesta.



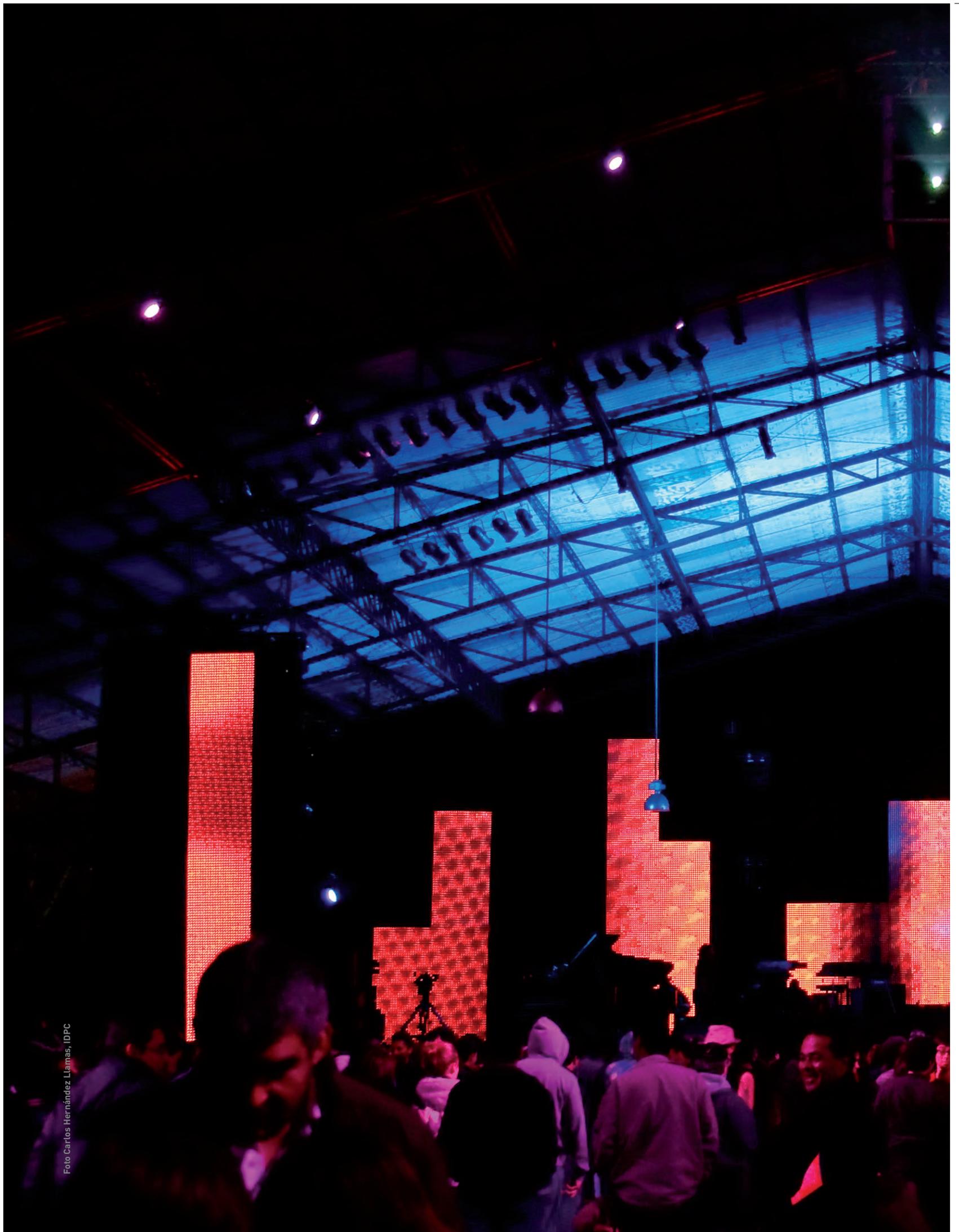


Foto Carlos Hernández Llamas, IDPC

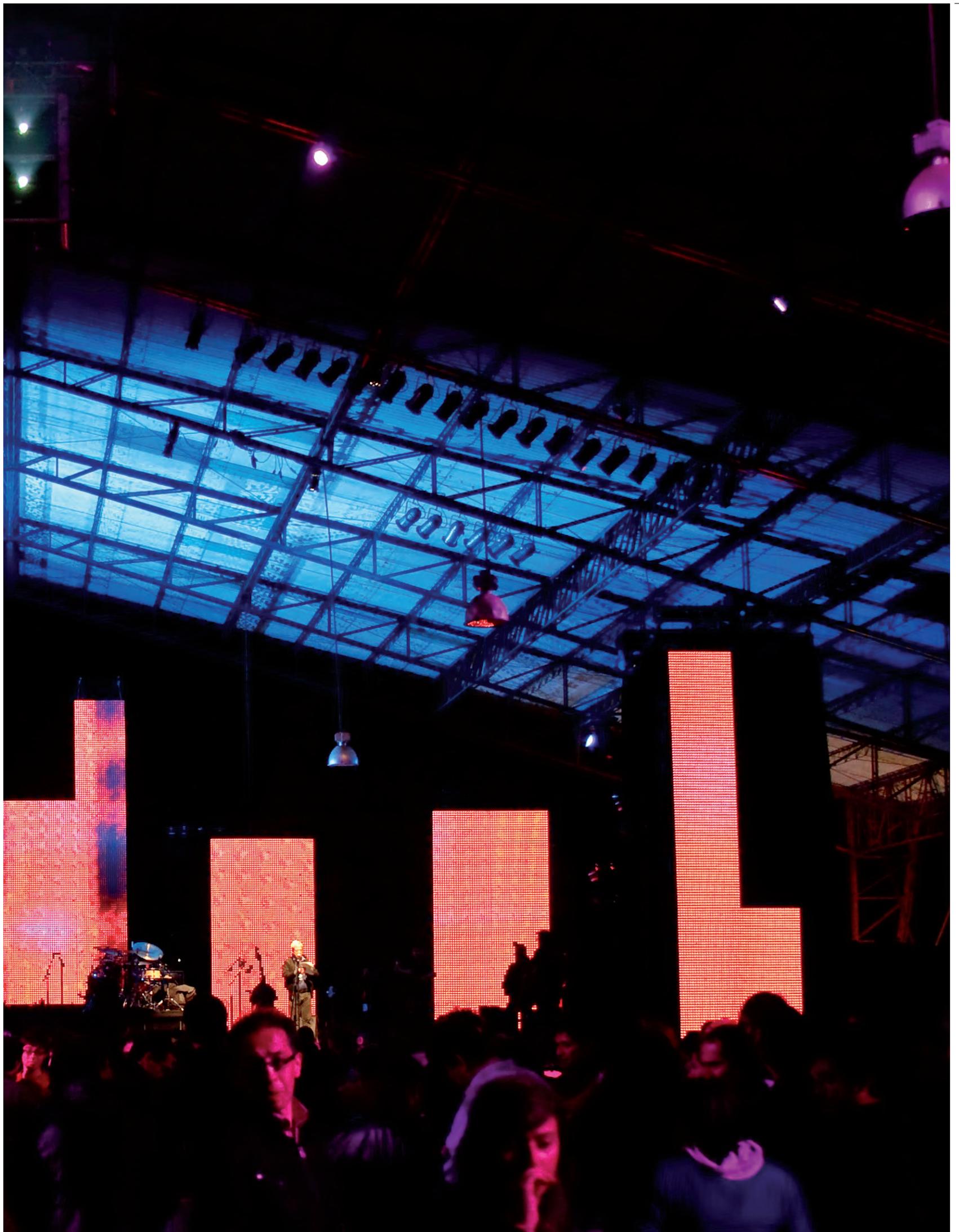




Foto Carlos Hernández Llamas, IDPC





Foto Carlos Hernández Llamas, IDPC

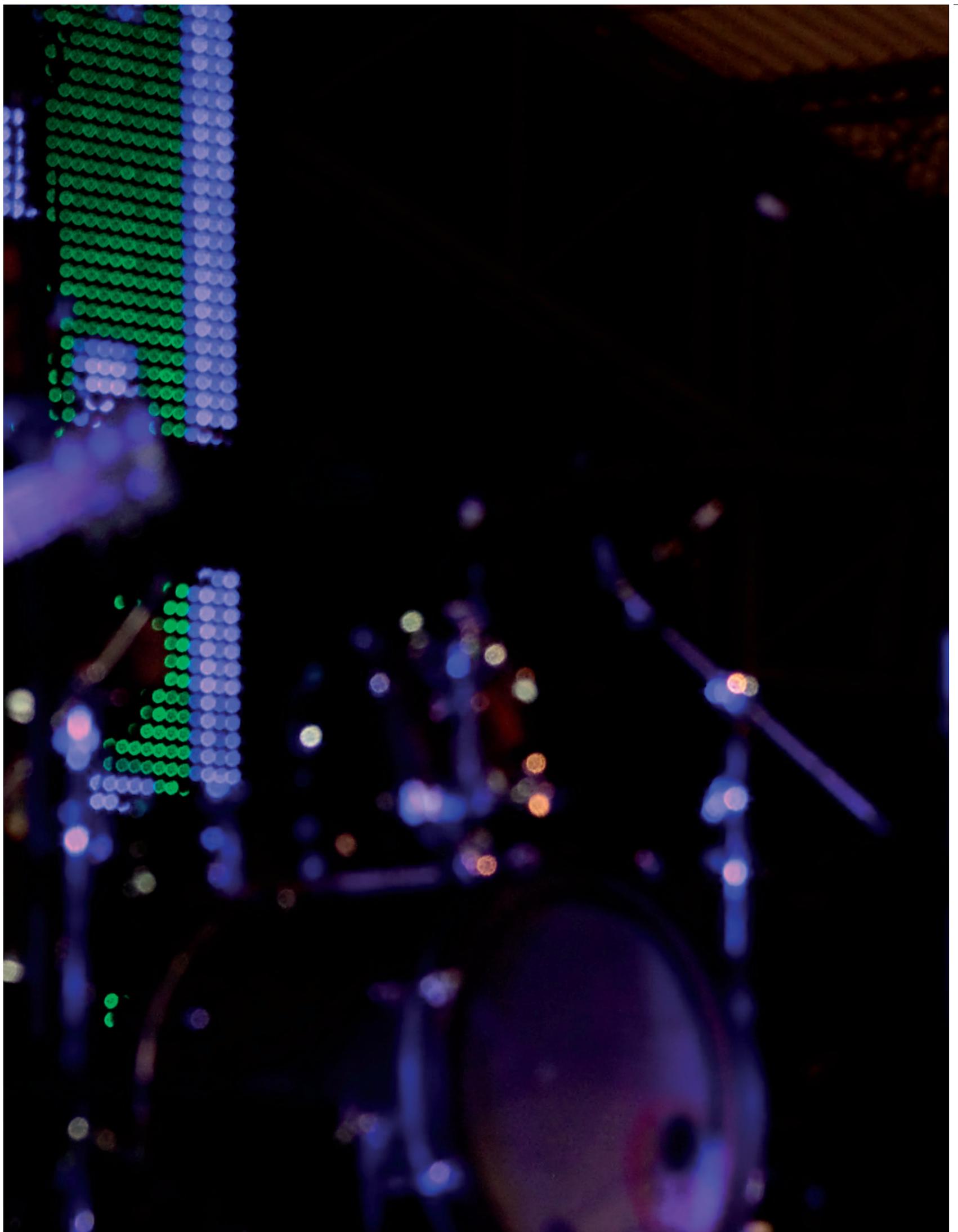




Foto Carlos Mario Lema



# ...y seguirá sonando

**imaginemos una escueta descripción de Bogotá** elaborada por un hipotético cronista en el año 2025:

“A las seis de la tarde el cielo ya no es tan triste como hace unos años. Desde hace un tiempo, esa nube marrón que se posaba espesa sobre la ciudad ha desaparecido. Hoy los cielos se abren de nuevo y más del 50% de la población capitalina se traslada en bicicleta por los más de 900 kilómetros de ciclorrutas que atraviesan la capital. Las máscaras y los tapabocas hace rato se fueron a la basura pues la ciudad cuenta con un moderno sistema de transporte que funciona, casi en su totalidad, con energía solar. A la Estación de la Sabana llegaron de nuevo los trenes, ahora eléctricos, que nos llevan desde el Centro hasta Zipaquirá. Por su parte, las diez líneas del Metro han logrado soportar la densa población y el caos de antaño es tan solo un mal recuerdo.

“Pero hay mucho más. Desde que el río Bogotá se descontaminó, una nueva forma de viajar por la ciudad y sus alrededores se ha consolidado como uno de los baluartes culturales y turísticos que la capital les ofrece a sus habitantes y al millón de turistas que la visitan anualmente. Además la ciudad volvió a tener la anhelada vida nocturna gracias a que el sistema de transportes funciona las 24 horas. En bicicleta, carro, a pie, en Metro, Transmilenio o en la nueva flota de buses híbridos, andar por Bogotá es un placer que convoca día y noche a sus habitantes.

“Y es que Bogotá se ha convertido en un destino cultural y, especialmente, en una ciudad donde muchas músicas suenan en las 10 megabibliotecas, los 30 teatros y, con desenfreno, en los más de 400 bares y cafés donde uno puede ir a bailar salsa, cantar rancheras y boleros, o escuchar buenas descargas de rock, música de cámara, electrónica y jazz, género que desde el 2010, de manera insospechada, empezó a madurar un estilo y un sonido tan particulares que hoy varios sellos editan discos de manera independiente, grandes festivales se realizan todo el año y, según el más reciente censo, son más de treinta los espacios (entre teatros, cafés y bares) en los que, a partir de las 6 de la tarde, el jazz suena sin descanso.

“Compruébelo usted mismo y goce de una noche de jazz en Bogotá. Suba al cerro de Monserrate, visite el club ‘Los Cerros Testigos’, baje de la montaña, tome el metro, vaya a los cafés de Kennedy y, si la noche es joven, embárguese en un bus hasta Usaquén para conocer los clubes de moda donde, además, podrá comprar todos los discos de jazz hechos en la ciudad que, a propósito, este año fueron más de 100.”

Tal vez suene optimista, pero puede que una parte de esta crónica deje de ser hipotética. Si bien es cierto que a Bogotá le falta mucho en su desarrollo urbanístico, ecológico y social, algunas prácticas musicales como el jazz han evolucionado en muchos de sus aspectos. Para 1984 [año en que Francisco Zumaqué editó *Macumbia*] no había noticia de registros sonoros que dieran cuenta de la actividad jazzística en Bogotá, y de repente, a partir de 1995 [cuando salió el disco *Privilegio* de Edy Martínez] la escena del jazz en Bogotá ha crecido en contenidos, espacios y difusión.

Así han pasado tres lustros en los que más de cincuenta discos han hecho su aparición y una buena cantidad de músicos y aficionados se han decidido a mantener viva una música que va madurando en corrientes y estilos. Entre una generación y otra ha habido reacciones y esto ha propiciado nuevas formas de asumir el jazz en la ciudad. Por ejemplo, se rompieron definitivamente los paradigmas afrolatinos y brasileños, se miró hacia adentro y las músicas tradicionales de los Andes, el Pacífico y el Caribe dejaron de ser un objeto exótico para convertirse en el hilo conductor.

Pero ante estas dinámicas también hubo desobediencia y otros más jóvenes llegaron para demostrar que en el jazz también cabían la anarquía, la electrónica y la experimentación. Hoy en Bogotá se hace jazz original que a veces suena pesado, otras ligero, a veces medio esquizoide y a veces apacible. Allí están, para ilustrar los múltiples contrastes, C.A.L.E, Zaperoco, Dos Aguas, Cuatroespantos, los quintetos de Juan Camilo Anzola, Juan Manuel Toro y Kike Mendoza, Carrera Quinta Ensemble, Tres Butacas, Etcétera, Asdrúbal, los tríos de Jaime Andrés Castillo y Juan Sebastián Monsalve, South People, Audiotrópico, La Red, las voces de Gina Savino, Tatiana Janer y Victoria Sur, Monsieur Perinné, Serendipia, Primero Mi Tía, el Sexteto Latino Moderno, Caída Libre, Párcel, Ricardo Gallo, Jorge Currea Ensemble y Julián Ávila, entre muchos otros que, dicho sea de paso, ya no andan por ahí con demos en la mano. Se han convencido de su papel en las dinámicas musicales de la ciudad y, a fuerza de empuje y riesgo, han optado por el camino de la autogestión.

Por otro lado, aunque no son muchos, actualmente en Bogotá existen varios lugares donde todos éstos músicos hacen su aparición por lo menos una vez a la semana. El jazz en la capital se hace público en la vida nocturna de los bares y, también, en auditorios como el León De Greiff, el Teatro Libre, el Museo Nacional, las bibliotecas públicas, la Sala Oriol Rangel y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Falta mucho, es verdad, A la gente que asiste con entusiasmo a los festivales no se le ve mucho por los bares, la prensa masiva no habla de las grabaciones y los medios radiofónicos más populares siguen pensando que se trata de una música la-tosa que únicamente entienden los especialistas. Pero ya hay tres sellos (La Distri-tofónica, Festina Lente y Altoparlante) y un sitio en la red que actualiza el cronograma de conciertos y reseña discos [[www.jazzcolombia.com](http://www.jazzcolombia.com)]. Los protagonistas saben que esta bola de nieve echó a andar con fuerza y es posible que en el 2025, en lo alto de Monserrate, ese club no sea simplemente una breve ficción feliz. De Bogotá también depende que en quince años no estemos defraudados.



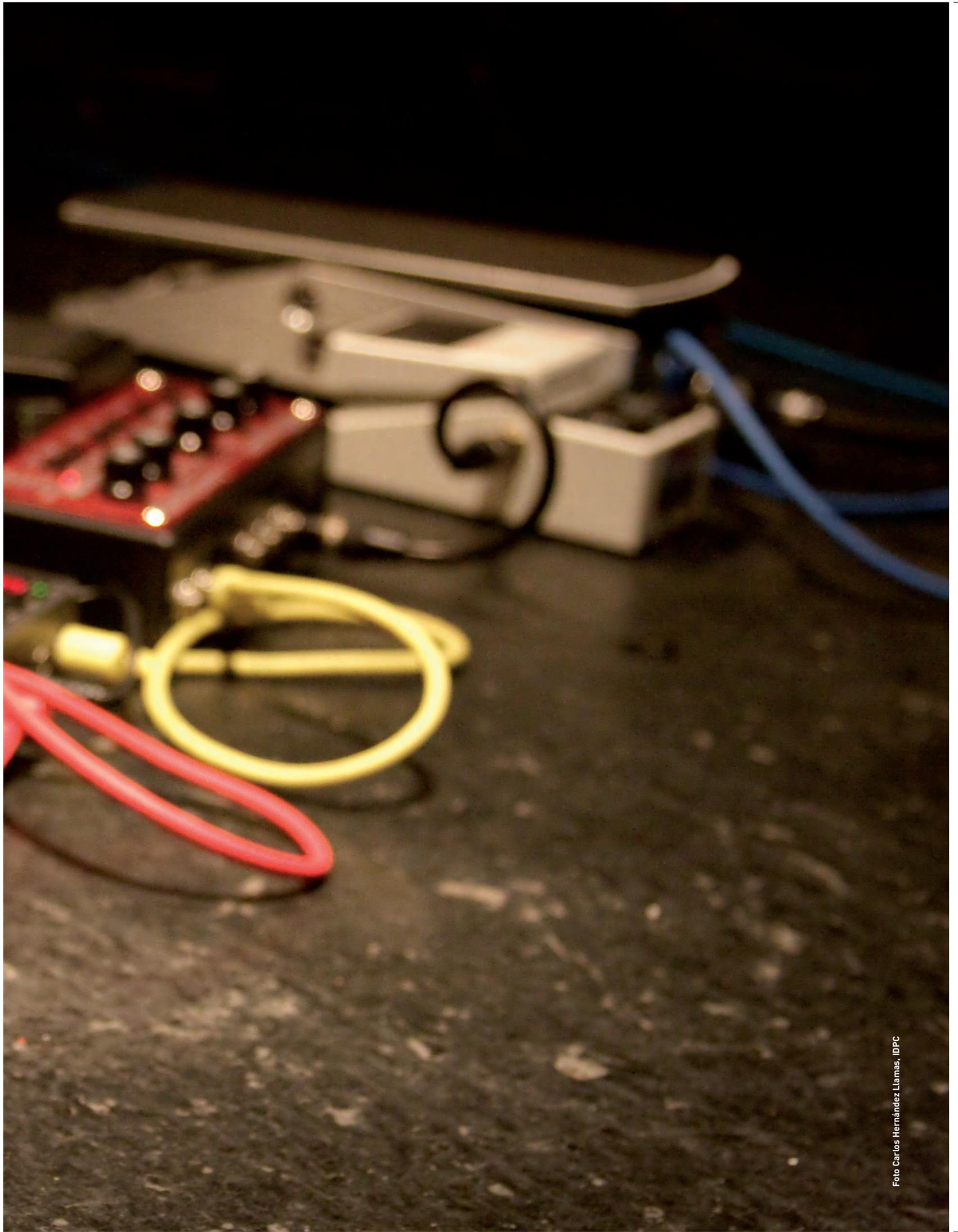


Foto Carlos Hernández Llamas, IDPC

moderato Am  
 andino. Am Am -/.

4/4 Intro

Am solo

Am C Am G Am C Am G Am G Am

MELO  
 Am FΔ7 Dm7

tema  
 Am Am FΔ7 Dm7 3 3 Am

F7Δ Dm

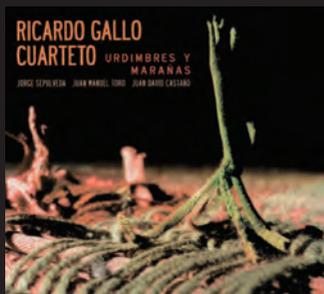
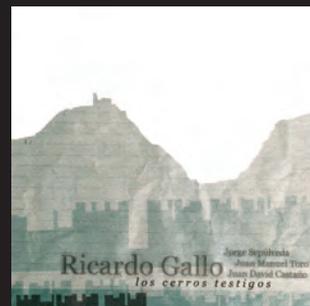
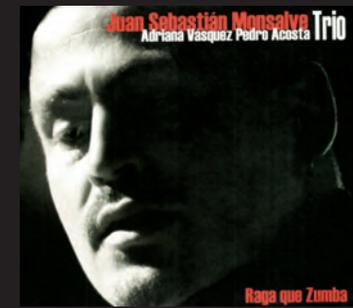
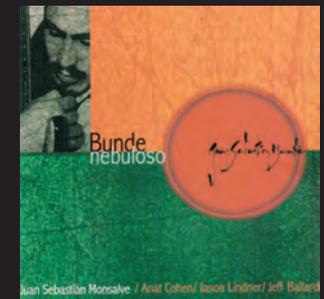
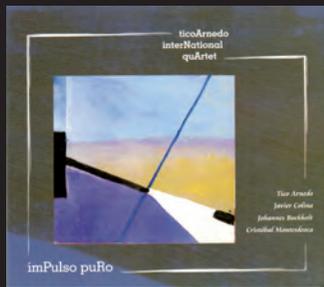
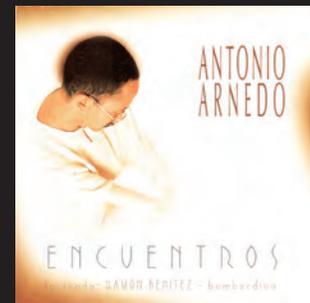
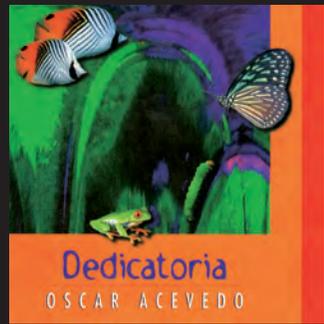
BbΔ7 Am v.v. in

FΔ7 Dm BbΔ7 Am tema 7 si



Fin - 1990 - VIII - 28 - (discografía)

- Gilberto Arnedo G. Tico -



**(partituras)**

# MANRICURA Nº 2

ARMANDO MANRIQUE

TRANSCRIPCIÓN: RUBÉN DARÍO GÓMEZ PRADA

FUENTE: ESPECTACULARES JES (1983)

♩ = 112

\* (DΔ7)

(G-(Δ7))

DΔ7

GΔ7

DΔ7

F#-7(b5)

B7

E-7

G

A7

E-7

A7

F#-7 B-7

E-7

A7

DΔ7

G-(Δ7)

DΔ7

G7

DΔ7

F#-7(b5)

E-7

G

A7

E-7

A7

DΔ7

A<sup>b</sup>7

G7

A<sup>b</sup>7

G7

A<sup>b</sup>7

G7

A<sup>b</sup>7

DΔ7

A<sup>b</sup>7

G7

A<sup>b</sup>7

G7

A<sup>b</sup>7

G7

A<sup>b</sup>7

F#-7

\* ESTOS ACORDES NO SE TOCAN EN LA PRIMERA APARICIÓN DEL TEMA

(F#-7) (B7)  
B7

E-7 A7 F#-7 B7

E-7 A7

1. DΔ7 2. D7(#9) G7(13) D7(#9) G7(13)

(PIANO FILL)

D7(#9) G7(13) D7(#9) G7(13)

CODA DΔ7

D.C. PARA SOLOS Y AL CODA

# TROMPETA DE AMOR

LATIN

JOE MADRID

TRANSCRIPCIÓN: RUBÉN DARÍO GÓMEZ PRADA

FUENTE: LLEGÓ LA SALSA. POLYDOR - PHILLIPS (1976)

♩ = 135

(TROMPETAS)

Musical notation for Trompetas and Piano (PNO.). The Trompetas part is in the upper staff, starting with a rest followed by a series of chords. The PNO. part is in the lower staves, starting with a rest followed by a series of chords. The key signature is three flats (B-flat major/C minor).

$D^{\flat} \Delta 7 / E^{\flat}$   $B \Delta 7 / E^{\flat}$   $A \Delta 7 / E^{\flat}$   $B \Delta 7 / E^{\flat}$   $D^{\flat} \Delta 7 / E^{\flat}$   $B \Delta 7 / E^{\flat}$   $A \Delta 7 / E^{\flat}$   $B \Delta 7 / E^{\flat}$

(PNO.)

Musical notation for Piano (PNO.). The upper staff shows chords and the lower staff shows a rhythmic pattern. The key signature is three flats (B-flat major/C minor).

$B^{\flat} - 7$

$E^{\flat} 7(13)$

$B^{\flat} - 7$

$E^{\flat} 7(13)$

Musical notation for Piano (PNO.). The upper staff shows chords and the lower staff shows a rhythmic pattern. The key signature is three flats (B-flat major/C minor).

$A^{\flat} - 7$

$D^{\flat} 7(13)$

$A^{\flat} - 7$

$D^{\flat} 7(13)$

Musical notation for Trompetas and Piano (PNO.). The Trompetas part is in the upper staff, starting with a rest followed by a series of chords. The PNO. part is in the lower staves, starting with a rest followed by a series of chords. The key signature is three flats (B-flat major/C minor).

(TROMPETAS)

(TROMPETAS (A SVAS))

$B^{\flat} - 7$

$E^{\flat} 7(13)$

$B^{\flat} - 7$

$E^{\flat} 7(13)$

System 1: Treble clef with a melodic line featuring a long note with a fermata. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line with rhythmic slashes in the left hand. Chords are labeled  $A^b-7$ ,  $D^b7(13)$ ,  $A^b-7$ , and  $D^b7(13)$ .

System 2: Treble clef with a melodic line. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. Chords are labeled  $B^b-7$ ,  $E^b7(13)$ ,  $B^b-7$ , and  $E^b7(13)$ .

System 3: Treble clef with a melodic line. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. Chords are labeled  $A^b-7$ ,  $D^b7(13)$ ,  $A^b-7$ , and  $D^b7(13)$ .

System 4: Treble clef with a melodic line. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. Chords are labeled  $G^b$ ,  $C-7$ ,  $F7$ , and  $B^b$ .

8<sup>b</sup>-7 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> A<sup>b</sup>-7 D<sup>b</sup>7 G<sup>b</sup>

G<sup>-</sup>7 (+ TRPS.) C7 F F<sup>-</sup>7 B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>

(PNO.) D<sup>b</sup>Δ7/E<sup>b</sup> BΔ7/E<sup>b</sup> AΔ7/E<sup>b</sup> BΔ7/E<sup>b</sup>

(TROMPETAS)

D<sup>b</sup>Δ7/E<sup>b</sup> BΔ7/E<sup>b</sup> AΔ7/E<sup>b</sup> BΔ7/E<sup>b</sup>

8<sup>b</sup>-7      E<sup>b</sup>7(13)      8<sup>b</sup>-7      E<sup>b</sup>7(13)

(TROMPETAS)

A<sup>b</sup>-7      D<sup>b</sup>7(13)      A<sup>b</sup>-7      D<sup>b</sup>7(13)

8<sup>b</sup>-7      E<sup>b</sup>7(13)      8<sup>b</sup>-7      E<sup>b</sup>7(13)

A<sup>b</sup>-7      D<sup>b</sup>7(13)      A<sup>b</sup>-7      D<sup>b</sup>7(13) A<sup>b</sup>-11 A-11

(PERC.)

Musical score for Percussion (PERC.) and Piano Solo (PNO. SOLO). The Percussion part consists of five measures of rests. The Piano Solo part consists of five measures: the first measure has a quarter note G<sup>b</sup>-11, followed by four measures of eighth-note patterns (two eighth notes beamed together) in both the right and left hands.

Musical score for Piano. The right hand has a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note G<sup>b</sup>-7 in the second measure, and eighth-note patterns in the third, fourth, and fifth measures. The left hand has a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note A<sup>b</sup> in the second measure, and eighth-note patterns in the third, fourth, and fifth measures. Chord markings above the right hand are: G<sup>b</sup>-7, A<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>-7, A<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>-7.

(SOLOS)

(REPETICIONES AD LIB.)

Musical score for Piano Solo. The right hand has a quarter rest in the first measure, followed by eighth-note patterns in the second, third, fourth, and fifth measures. The left hand has eighth-note patterns in the second, third, fourth, and fifth measures. Chord markings above the right hand are: A<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>-7, A<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>-7, A<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>-7, A<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>-7. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

(TROMPETAS)

Ab Bb-7 Ab Bb-7 Ab Bb-7 Ab Bb-7

Ab Bb-7 Ab Bb-7 Ab Bb-7 Ab Bb-7

Ab Bb-7 Ab Bb-7 Ab Bb-7 Ab Bb-7

Musical notation for the first system. The top staff (treble clef) contains a sequence of chords:  $A^b$ ,  $B^b-7$ ,  $A^b$ ,  $B^b-7$ ,  $A^b$ ,  $B^b-7$ ,  $A^b$ ,  $B^b-7$ . The grand staff below includes a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical notation for the second system. The top staff (treble clef) contains rests. The grand staff below includes a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical notation for the third system. The top staff (treble clef) contains rests. The grand staff below includes a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes. The system concludes with a triplet of eighth notes in the bass line.

Musical notation for the first system. The top staff is a vocal line in G major with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Chords indicated are  $G^b-7$  and  $B7(13)$ .

Musical notation for the second system. The top staff continues the vocal line. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Chords indicated are  $F-7$ ,  $B^b7(13)$ ,  $B^b-7$ , and  $E^b7$ .

Musical notation for the third system. The top staff shows the vocal line ending with a double bar line. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Chords indicated are  $A^b-7$ ,  $D^b7$ ,  $A^b-7$ ,  $D^b7$ ,  $D^bb7/E^b$ ,  $B7/E^b$ ,  $A\#7/E^b$ , and  $CA009$ . A circled "PNO." is written below the piano part.

# SI TU TE VAS

LETRA, ARREGLOS Y COMPOSICIÓN:  
GABRIEL RONDÓN

**A**

Chords: E-7, /D, C9, B7(b9), B<sup>b</sup>9, A7(b9)

**B**

Chords: A<sup>b</sup>9, G7(b9), B-9, B<sup>b</sup>9, A-7, /G, F9, E7(b9)

Chords: E<sup>b</sup>9, D7(b9), D<sup>b</sup>9, C7(b9), F9, B<sup>b</sup>9

**C**

Chords: E<sup>ø</sup>, A7(b9), D-7, A<sup>b</sup>0, G-7, F13

**D**

Chords: E-7, /D, C<sup>Δ</sup>7, B7(b9), E-7

# MOTHER'S DAY

MAMBO JAZZ

EDY MARTINEZ

♩ = 184

First system of musical notation. Treble and bass clefs. Chords: D- G7, Ab7 G7.

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. Chords: D-, G7, CΔ7 Bb7 A7. First ending bracket labeled '1'.

Third system of musical notation. Treble and bass clefs. Chords: CΔ7, G-, C7, FΔ7, B7. Second ending bracket labeled '2'.

Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. Chords: E-, A7, D-, G7. First ending bracket labeled '1'.

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. Chords: CΔ7, G7, CΔ7. Second ending bracket labeled '2'. Ends with D.C. (Da Capo).

# UNA VEZ MÁS

ORLANDO SANDOVAL

**A**  $\text{♩} = 171$   
**D-9** **AADD9/C#**

**B/D#** **DΔ7**

**G-7** **DADD9/F#**

**EADD9/G#** **GΔ7**

**D-9** **AADD9/C#**

**CΔ7** **B7(#9)**

**A-9** **Ab0/E**

**D-9** **CΔ7**

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats. Chords: F-7, CΔ9. Includes a triplet of eighth notes.

Musical staff 2: Treble clef. Chords: F-(Δ7), CΔ7.

Musical staff 3: Bass clef. Chords: F-7, CΔ7. Includes a triplet of eighth notes.

Musical staff 4: Bass clef. Chords: F-(Δ7), CΔ7.

Musical staff 5: Bass clef. Chords: D-9, AΔΔ9/C#.

Musical staff 6: Bass clef. Chords: B/D#, DΔ7. Includes a triplet of eighth notes.

Musical staff 7: Bass clef. Chords: G-7, DΔΔ9/F#.

Musical staff 8: Bass clef. Chords: EΔΔ9/G#, GΔ7. Includes two triplet markings.

Musical staff 9: Bass clef. Chords: D-9, AΔΔ9/C#.

C<sup>Δ</sup>7                      G<sup>A</sup>009/B G<sup>A</sup>009                      C<sup>A</sup>009/E                      C<sup>6</sup>/9 D/E

**B**

E<sup>A</sup>009/G<sup>♯</sup>                      A/C<sup>♯</sup>                      E-9                      G/F

G<sup>♯</sup>-11                      G7(b5)                      E/F<sup>♯</sup>                      C/D D

D/C                      B7(♯9)                      C/E                      E<sup>b</sup>Δ7

D/A                      G<sup>6</sup>/A                      D/F<sup>♯</sup>                      A/E

D/A G/A A D/A G<sup>6</sup>/A (x3)

A13(b9)                      To CODA                      D<sup>SUS</sup>                      D

1. To **A** SOLOS AD LIB.
2. **A** TEMA A 2º Y **⊕**

**⊕** D<sup>SUS</sup>                      D                      A<sup>A</sup>009/C<sup>♯</sup> D





(SOLOS)

(JAZZ-FUNK-ROCK O FUSIÓN)

(PORRO)

FINE       $D^{\flat}\Delta 7$   $E^{\flat}$        $B\Delta 9$   $D^{\flat}$        $F-(\Delta 7)$        $B\Delta 7$        $G+$        $A\Delta 7(b5)$

(x8)

(x8)



D.S. AL FINE

# INTERIORES

WILLIAM MAESTRE

$A7^{(\#9)}$   $D-9$  **A**  $D-E-$   $F\Delta7$   $A7$   $D-$

(TACET 1ª VEZ)

$D-$   $E-7(b5)$

$A7$

1. 2. FINE (FILL) (FILL)

**8**

$G-7$   $C7sus4$   $G^\circ$   $F-7$

$Bb7_6$   $A^\circ$   $Eb-$   $E-$

$D-$  (FILL)  $A7^{(\#9)}$

A SOLOS

**A**

D-7      4      G-7      4      A7(#9) #5      4

D-7      2      1. Eb9(#11)      2      2. Ab9(#11)      2

A LA **B**

FORMA **A A B**  
 DESPUÉS DE SOLOS A LA **A** Y FINE  
 REPETICIÓN

# AHORA SI

OSCAR ACEVEDO

**A** ♩ = 160  
D7<sup>ALT</sup>

A<sup>b</sup>7
G7
B<sup>b</sup>7
(G<sup>b</sup>7)

G7(#11)
F#-7
F7
(E-7)
B<sup>b</sup>7
(B<sup>b</sup>7)
E-7
A7(b9)
D
A<sup>b</sup>-7
D<sup>b</sup>7<sup>ALT</sup>

**B**

G<sup>b</sup>Δ7
G7sus4
A7sus4
B<sup>b</sup>-7
B-7(b5)
D<sup>b</sup>7(#11)
E7<sup>ALT</sup>

A-7
B<sup>b</sup>7
D<sup>b</sup>7sus4
D<sup>b</sup>7
F#-7
F7
E-7
A7<sup>ALT</sup>

**A**

(A<sup>b</sup>7)
G7
B<sup>b</sup>7
(G<sup>b</sup>7)

G7
F#-7
F7
(E-7)
B<sup>b</sup>7
A7(#5)
C7(#11)
D

LOS ACORDES ENTRE PARENTESIS SOLO SE USAN EN LA PRESENTACION DEL TEMA. USAR LOS ACORDES SIN PARENTESIS PARA SOLOS.

# JULIUS

ANTONIO ARNEDO

(INTRO) F7(#11) E<sup>b</sup>Δ7(#11) G7sus

(GUITAR)

(BASS & DRUMS)

A (BASS SIMILE)

A' (TUTTI) FINE

B (TUTTI)

(FREE)

Musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a melodic line. The line starts with a quarter note, followed by a dotted quarter note, then a quarter note, and ends with a jagged, oscillating line. A circled 'FREE' annotation is above the jagged line.

(SAX ON TEMPO)  
(DRUMS 3x AND 4x)

(x4) F7(#11)

(SAX ON CUE) (x4)

Musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a rhythmic pattern. The staff is divided into four measures. The first measure has a circled '(x4)' above it. The second measure has a circled 'F7(#11)' above it. The third measure has a circled '(SAX ON CUE)' above it. The fourth measure has a circled '(x4)' above it. The staff contains rhythmic notation with stems and flags, and repeat signs.

(INTERLUDE)  
(SAX. & BOMB.)

(GUITAR)

(BASS)

Musical score for an interlude. It consists of three staves. The top staff is for Saxophone and Bombardino, the middle for Guitar, and the bottom for Bass. The key signature is one flat. The interlude is 4 measures long. The saxophone and bombardino part has a melodic line with eighth and quarter notes. The guitar part has chords with a circled 'b' indicating a flat. The bass part has a simple melodic line.

(SAX.)

(BOMB.)

Musical score for a saxophone and bombardino solo. It consists of two staves. The top staff is for Saxophone, and the bottom is for Bombardino. The key signature is one flat. The solo is 4 measures long. The saxophone part has a melodic line with eighth and quarter notes. The bombardino part has chords with a circled 'b' indicating a flat.

First system of musical notation. The top staff contains a saxophone melody with eighth and quarter notes. The bottom two staves provide piano accompaniment with chords and bass lines.

Second system of musical notation, continuing the saxophone melody and piano accompaniment from the first system.

(SAX. & BOMB.)

Third system, saxophone and bomb part. The staff shows a single melodic line with a dotted quarter note followed by a half note, then rests.

(GUITAR SOLO)

$E^b7$   $D^b7$   $A7sus$   $G7sus$

Third system, guitar solo part. The staff shows a single melodic line with a dotted quarter note followed by a half note, then rests.

(ON CUE)

$F7(\#11)$   $E^b\Delta7(\#11)$   $G7sus$

(SAX SOLO)

Fourth system, saxophone solo part. The staff shows a single melodic line with a dotted quarter note followed by a half note, then rests. The system ends with a double bar line and repeat sign.

ON CUE TO **A** AND FINE



(CODA)

The musical score for the CODA section consists of two staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns. Above the staff, the chords  $F\Delta 7$  and  $D-$  are indicated. The second staff is in bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns, followed by a section of sustained notes. Above the staff, the chords  $B^b\Delta 7$  and  $A-$  are indicated. The piece concludes with a double bar line.

# DANZA DEL GIRASOL

PARTITURA EN SONIDO REAL

JUAN SEBASTIÁN MONSALVE

(INTRO) (SAX. B $\flat$ )  
(QUIT./PNO.)  
(BATO)

A

1.

2. (x3)

SOLOS SOBRE (A) (SIEMPRE 1ª CASILLA)  
 DESPUÉS DE SOLOS 2ª CASILLA, (A) Y CODA

3.

(CODA) (SOLO BATERIA)

# PSYCHE

JUAN CARLOS PADILLA RINCÓN

STRAIGHT  
JAZZ MODERNO

(VOICE)  
(GUITAR)

The first system consists of two staves. The top staff is labeled '(VOICE)' and the bottom staff is labeled '(GUITAR)'. Both staves are in 4/4 time and contain a melodic line starting with a repeat sign. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

1.

The second system continues the melodic line from the first system. It features a first ending bracket labeled '1.' that leads to a double bar line.

2.

$E\Delta(\#11)$   $E^b-9$   $D7(b13)$   $G^b\Delta(\#11)/C$

The third system continues the melodic line with a second ending bracket labeled '2.'. Below the staff, four chord symbols are written:  $E\Delta(\#11)$ ,  $E^b-9$ ,  $D7(b13)$ , and  $G^b\Delta(\#11)/C$ .

$\text{||}$   $B-7$   $A\Delta7$   $A/D$   $E^b-9$   $F7(b9)$

The fourth system continues the melodic line. It begins with a double bar line symbol  $\text{||}$ . Below the staff, five chord symbols are written:  $B-7$ ,  $A\Delta7$ ,  $A/D$ ,  $E^b-9$ , and  $F7(b9)$ . The melodic line includes triplet markings over the first two measures of this system.

Musical notation for the first system. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass clef staff contains a bass line with a double bar line and repeat dots, followed by chords: G-7/C, BΔ7, and a triplet of BΔ7, B<sup>b</sup>-7, and A<sup>b</sup>-7, ending with F7(b13).

Musical notation for the second system. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a bass line with chords: F7(b13), B<sup>b</sup>7(b13), E<sup>b</sup>-9, D<sup>b</sup>Δ7, G<sup>b</sup>Δ7, and B-7.

Musical notation for the third system. The treble clef staff features a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with chords: BΔ7, AΔ7, and A/D.

Musical notation for the fourth system. The treble clef staff contains a complex melodic line with sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with chords: GΔ7, E-9, B<sup>b</sup>Δ7, FΔ7, G<sup>b</sup>Δ7, E<sup>b</sup>-9, D7(b13), G7(b13), and G<sup>b</sup>Δ7.

$\text{G}^{\flat}7(\#11)/\text{F}$      $\text{G}7$      $\text{A}7$      $\text{B}7$      $\text{E}7$

$\text{B}7(\flat 13)$      $\text{E}^{\flat} \text{BASS}$      $\text{G}^{\flat} \text{BASS}$

$\text{A}^{\flat} \text{BASS}$      $\text{B}^{\flat} \text{BASS}$      $\text{D}^{\flat} \text{BASS}$      $\text{G}^{\flat} \text{BASS}$

$\text{D}^{\flat} \text{BASS}$      $\text{E}^{\flat} \text{BASS}$

# GWALLATÉ

## CURRULAO

PACHO DÁVILA

TRANSCRIPCIÓN: VLADIMIR QUESADA MARTÍNEZ

LENTO  
AD LIBITUM

First system of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The tempo is marked 'LENTO AD LIBITUM'. Chords are indicated below the bass staff: E<sup>b</sup>sus<sup>2</sup>, B<sup>b</sup>-7, and E<sup>b</sup>sus<sup>2</sup> A<sup>b</sup>6. A circled annotation '(BASS SIMILE)' is placed above the first few notes of the bass staff.

Second system of musical notation. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line. Chords are indicated: B<sup>b</sup>-7 and E<sup>b</sup>sus<sup>2</sup> A<sup>b</sup>6. A circled annotation '(BASE RITMICA DE CURRULAO)' is placed above the bass staff. A tempo marking 'CURRULAO ♩ = 104' is positioned above the second staff, with the number '20' below it. A double bar line is present at the end of the system.

Third system of musical notation. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line. Chords are indicated: B<sup>b</sup>-7, A<sup>b</sup>6, F-7, and E<sup>b</sup>sus<sup>2</sup>. A circled annotation '(BASS SIMILE)' is placed above the first few notes of the bass staff.

Fourth system of musical notation. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line. Chords are indicated: B<sup>b</sup>-7, A<sup>b</sup>6, F-7, and E<sup>b</sup>sus<sup>2</sup>. A circled annotation '(BASS SIMILE)' is placed above the first few notes of the bass staff. A circled annotation '(x3)' is placed at the end of the system, indicating a repeat.

F-7 E<sup>b</sup>sus2 F-7 E<sup>b</sup>sus2

B<sup>b</sup>-7 A<sup>b</sup>6 F-7 E<sup>b</sup>sus2 (x4)

F-7 E<sup>b</sup>sus2 F-7 E<sup>b</sup>sus2

F-7 E<sup>b</sup>sus2 F-7 E<sup>b</sup>sus2 (x5)

F-7 E<sup>b</sup>sus2 F-7 E<sup>b</sup>sus2 (x3)

A<sup>b</sup>6 A<sup>b</sup>6 (F-7) (IMPROVISA SAX) (REPETICIONES AD LIB.)

A<sup>b</sup>6 (F-7) (IMPROVISA BATO) (REPETICIONES AD LIB.) A<sup>b</sup>6 (F-7) (IMPROVISA MARIMBA) (REPETICIONES AD LIB.)

$A^{\flat}6$   
 $(F-7)$

$F-7$

(CODA)

$A^{\flat}6$

$F-7$

$E^{\flat}sus2$

$B^{\flat}-7$

$A^{\flat}6$

$B^{\flat}-7$

$A^{\flat}6$

$E^{\flat}sus2$

$B^{\flat}-7$

$A^{\flat}6$

$F-7$

$E^{\flat}sus2$

(x4)

$A^{\flat}6$

$A^{\flat}6$

$A^{\flat}6$

$A^{\flat}6$

SIMILE

(FADE OUT)

# ESTO ES UN PASEO

RICARDO GALLO

(PIANO)

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with a treble clef and a piano dynamic marking. The second system continues with the same clef and includes a repeat sign. The third system changes to a bass clef. The fourth system returns to a treble clef. The fifth system continues in the treble clef. The score includes various chords such as G-7, D-7, F-7, and Eb-7, and features a repeat sign in the second system.

Musical notation for the first system, featuring a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a simple bass line with eighth notes. Chords C#-7 and B-7 are indicated below the staff.

Musical notation for the second system, featuring a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a simple bass line with eighth notes. Chords C#-7 and B-7 are indicated below the staff.

Musical notation for the third system, featuring a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a simple bass line with eighth notes. Chords B-7 and C#-7 are indicated below the staff.

Musical notation for the fourth system, featuring a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a simple bass line with eighth notes. Chords C#-7, B-7, C#-7, B-7, A-7, and G-7 are indicated below the staff.

Musical notation for the fifth system, featuring a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a simple bass line with eighth notes. Chords D-7 and G-7 are indicated below the staff.

# CHAROSLAI

JORGE SEPÚLVEDA

♩ = 118

(E. GUIT.)

Musical staff for Electric Guitar (E. GUIT.) in 4/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with chords.

Musical staff for Electric Guitar (E. GUIT.) in 4/4 time, continuing the rhythmic pattern with a measure change to 13/8.

(A. SAX. & T. SAX.)

Musical staff for Alto and Tenor Saxophones (A. SAX. &amp; T. SAX.) in 4/4 time, featuring a melodic line with eighth notes.

(E. GUIT.)

Musical staff for Electric Guitar (E. GUIT.) in 4/4 time, continuing the rhythmic pattern.

(BASS)

Musical staff for Bass (BASS) in 4/4 time, featuring a simple bass line with eighth notes.

Musical staff for Electric Guitar (E. GUIT.) in 4/4 time, ending with a triple repeat sign (x3).

Musical staff for Electric Guitar (E. GUIT.) in 4/4 time, continuing the rhythmic pattern.

Musical staff for Bass (BASS) in 4/4 time, continuing the bass line.

(UNIS)

Musical staff for Unison (UNIS) in 4/4 time, featuring a melodic line with eighth notes.

Musical staff for Electric Guitar (E. GUIT.) in 4/4 time, featuring a melodic line with eighth notes.

Musical staff for Bass (BASS) in 4/4 time, featuring a simple bass line with eighth notes.

(x4)

(UNIS)

(SOLOS EN G)

(SOLOS EN C TÓNICO)

(ON CUE)

(SOLO ALTO) (x3)

(x6) (SOLO BATERIA)

(E. GUIT.)

The first system of music is for the Electric Guitar. It consists of two staves. The first staff is in 4/4 time and contains a series of eighth-note chords. The second staff is in 13/8 time and contains a series of eighth-note chords. The music ends with a double bar line.

(A. SAX. & T. SAX.)

The second system of music is for the Alto and Tenor Saxophones. It consists of one staff in 4/4 time, containing a series of eighth-note chords.

(E. GUIT.)

The third system of music is for the Electric Guitar. It consists of one staff in 4/4 time, containing a series of eighth-note chords.

(BASS)

The fourth system of music is for the Bass. It consists of one staff in 4/4 time, containing a series of eighth-note chords.

(A. SAX. & T. SAX.)

The fifth system of music is for the Alto and Tenor Saxophones. It consists of one staff in 4/4 time, containing a series of eighth-note chords. The system ends with a double bar line.

(E. GUIT.)

The sixth system of music is for the Electric Guitar. It consists of one staff in 4/4 time, containing a series of eighth-note chords. The system ends with a double bar line.

(BASS)

The seventh system of music is for the Bass. It consists of one staff in 4/4 time, containing a series of eighth-note chords. The system ends with a double bar line.

(E. GUIT.)

The eighth system of music is for the Electric Guitar. It consists of one staff in 4/4 time, containing a series of eighth-note chords. The system ends with a double bar line and a circled 'x6' indicating a repeat.

(BASS)

The ninth system of music is for the Bass. It consists of one staff in 4/4 time, containing a series of eighth-note chords. The system ends with a double bar line and a circled 'x6' indicating a repeat.



Este libro se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2010 en los talleres de Buenos y Creativos. Su edición fué posible gracias a la Orquesta Filarmónica de Bogotá y al Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.