

Carlos M. Benítez
cmbenitez@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Carlos M. Benítez, “Balada pop, Muro de Sonido y sonido estéreo en Colombia, 1966-1967”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXI, No. 33 (julio-diciembre 2017), pp. 105-155.

RESUMEN

A mediados de la década de 1960, el establecimiento de la llamada música ‘moderna’, mediante artistas y discografía producida localmente en Colombia, coincidió con el cambio tecnológico en la grabación, producción musical y edición de discos. Estos eventos fueron contemporáneos con la ruptura en el pop internacional, tras la cual se dividió en diferentes tendencias como el rock, la balada pop, la nueva música ‘country’, la salsa, la música protesta, entre otros. Este artículo es una lectura de cómo apareció la balada pop en Colombia en consecuencia de dicha ruptura, a partir del análisis de grabaciones, y sus técnicas de producción musical, especialmente la llamada ‘Wall of Sound’ (en castellano ‘Muro de Sonido’) y como se recreó en los sellos discográficos involucrados. La discografía seleccionada es de los artistas locales Harold Orozco (1947-2017) y Lyda Zamora (n.1945).

PALABRAS CLAVE

Muro de Sonido, balada pop, técnicas de grabación, industria fonográfica, Colombia.

TITLE

Pop ballad, Wall of Sound and Stereophonic sound in Colombia, 1966-1967

ABSTRACT

During the mid-sixties, the change on the recording technologies, musical production, and record releasing, matched with the settlement of the ‘modern music’ and its styles in Colombia, through artists and discography locally produced. This events where contemporary with big changes occurred inside the international pop, when it divided into different trends as rock, pop ballad, new country music, salsa, protest music, among others. This article is an interpretation of the birth of the pop ballad as a genre in Colombia as a consequence of the said rupture, based on an analysis of the records and its production techniques, especially the Wall of Sound, and how it was imitated on the record labels. Selected discography belongs to the local artists Harold Orozco (1947-2017) and Lyda Zamora (b.1945).

KEY WORDS

Wall of Sound, pop ballad, recording techniques, recording industry, Colombia.

Egresado de la Pontificia Universidad Javeriana en Estudios Musicales con énfasis en Producción e Ingeniería de Sonido (2009) y de la Maestría en Musicología de la Universidad Nacional (2017). Curador de colecciones de partituras y soportes sonoros el archivo histórico y bibliotecario de la Fundación Nacional Batuta (2017). Ha sido productor y músico de sesión en diversos grupos de música pop y obras de teatro y productor y programador de radio cultural e institucional en la Emisora Javeriana Estéreo (2006-11) y el Servicio Nacional de Aprendizaje SENA (2011-12). Ha publicado artículos de música en revistas universitarias.

Recibido 18 de abril de 2018
Aceptado 28 de mayo de 2018

Balada pop, Muro de Sonido y sonido estéreo en Colombia, 1966-1967¹

Carlos Mario Benítez Hoyos

Durante los primeros años de la transformación del pop en la llamada música 'moderna', entre 1960 y el primer semestre de 1966, se introdujeron en Colombia innovaciones en estilos, géneros y repertorio dadas en el mundo anglosajón y Europa occidental, desde c.1950 hasta 1964, aunque en una sola etapa, de manera acelerada, 'comprimida' si se quiere.

Dicha influencia estaba representada -en primer lugar- con lo que evolucionó a partir del denominado rock 'n roll en diversos estilos y variaciones como el *doo-woop*, *twist*, *surf*, *Mersey beat*, etc. que, a su vez, terminaron asimilándose a través de Francia y España, bajo los nombres de 'música yé-yé' o 'a go-gó'. En Latinoamérica, estas influencias estuvieron representadas -inicialmente- por Elvis Presley (1935-1977), Jerry Lee Lewis (n.1935), agrupaciones como Bill Halley (1925-1981) and His Comets, The Platters, etc. Luego, rápidamente, sin la asimilación ni los procesos musicales y culturales de los que fueron producto, llegaron agrupaciones como The Beatles, Herman's Hermits, y cantantes como Paul Anka (n.1941), Neil Sedaka (n.1939), Cliff Richard, (n.1940), Connie Francis (n.1938), etc. Por el lado de Latinoamérica, bajo la denominación de 'la nueva ola', tuvieron como contraparte a Enrique Guzmán (n.1943), César Costa (n.1941) y Alberto Vásquez (n.1940).

La segunda influencia principal, perteneciente a una generación anterior, estaba representada por los íconos *chansonniers*, una adaptación hispanoamericana de la *chanson* y los *crooners* como Frank Sinatra (1915-1998), Jacques Brel (1929-1978), Edith Piaf (1915-1963), Nat King Cole (1919-1965),

¹ Este trabajo es derivado de: Carlos Mario Benítez Hoyos, *El Muro de Sonido en la balada pop, 1960-1967: casos escogidos en Estados Unidos, España, Francia, Chile y Colombia*, tesis de Maestría, Maestría en Musicología, Universidad Nacional de Colombia, 2017. Todas las fotos son del autor, salvo donde se indica lo contrario. Agradezco a José Urías Peña por el hallazgo de varios de los discos aquí citados, y a Andrea Melo Tobón, por concederme acceso a su entrevista con Mario Rincón, perteneciente a su archivo personal (y a Andrea Pérez Martínez por su contacto). También a Egberto Bermúdez por el acceso a algunas de las grabaciones que soportaron y descartaron algunas de las hipótesis aquí contenidas.

Dean Martin (1917-1995), etc.; se identifican por la incorporación de estilos y géneros del caribe, el bolero y otros latinoamericanos como el tango. Nos referimos a Antonio Prieto (1929-2011), Lucho Gatica (n.1928) y Olga Guillot (1922-2010), entre otros.²

En paralelo, en el mundo anglosajón, tras las etapas ya mencionadas, la música pop llegó a un punto de ruptura en diversos géneros, entre los veranos de 1966 hasta 1967. Para este caso particular, nos referimos a la aparición del rock y la balada pop, o un pop para público adulto, no apegado a las viejas fórmulas de generaciones anteriores de *crooners* o *chansonniers*. Esto ocurría mientras la industria local se ponía al día con discografía extranjera y lanzaba los primeros productos locales; sin embargo, no tuvo mayor atraso en alcanzar dicha ruptura -quizás sin quererlo-. Por el contrario, sintonizada con el cambio, procuró desarrollos y soluciones para su público, con sus propios alcances, posibilidades y usando sus recursos disponibles.

Varios sellos discográficos principales y menores procuraron la rápida incursión y actualización, cuando la base de su industria se centraba en la músicaailable y la reedición de música extranjera. Hablamos de Discos Fuentes (fundado en 1934), Codiscos (f. 1950), Sonolux (f. 1949), Sello Vergara (f. ¿1948-1950?), Bambuco (f. ¿?) y Estudio 15 (f. ¿1965-1966?), quienes hicieron sus aportes a través de varios artistas, grupos y colectivos de jóvenes que pretendían imitar a Enrique Guzmán, Paul Anka y, principalmente, The Beatles.

Los primeros números de discografía grabada y producida localmente en Colombia no son muchos. De hecho, es difícil conocerlos todos ellos, ni se tiene precisión sobre sus fechas de aparición, pues en los discos no se solía incluir el año de grabación o edición, y tampoco es fácil el acceso a los archivos de las compañías discográficas mencionadas, ahora casi desaparecidas. Por otro lado, en las últimas dos décadas la investigación sobre música popular debe lidiar con el mercado del coleccionismo, la especulación en las ventas de segunda mano, la desaparición de muchos ejemplares de los discos y de las fuentes primarias como cintas 'máster', acetatos y discos maestros.

Con todo, gracias a trabajos como los de Bermúdez y otros fuera del ámbito académico, como el de Arriola Mejía³ ha sido posible apoyarse en algunas certezas para abordar discos específicos como principal fuente primaria, para conocer sus fechas aproximadas y comprender cuáles de ellos definieron los cambios que aquí se pretenden ilustrar.

² Un panorama más amplio y detallado de las dos grandes influencias citadas para Latinoamérica, y particularmente en Colombia, se desarrolla en el artículo: Egberto Bermúdez, "Los discos de The (Los) Speakers (1966-68) y el surgimiento del pop/ rock en Colombia", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, XX, 30 (enero-junio 2016), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 83-94.

³ Jesús Alejandro Arriola Mejía, *Guía de la balada pop en español de los años 60 y 70*, Medellín: edición del autor, 2000, 303 pp.

Precisamente, este artículo profundiza en cinco discos (4 LP y un sencillo⁴) que se cree -como un resultado de investigación- fueron fundamentales en la mencionada ruptura de la música pop en Colombia, la cual se manifestó localmente con el nacimiento del género de la balada pop, mientras otros géneros como el rock tardaron un poco más en aparecer completamente. Estos discos, editados entre 1966 y 1967, son *Harold a go-gó* y *Harold Vol.II* de Harold Orozco, editados por Discos Fuentes; *La chica ye-yé de Colombia*, *Amor es mi canción*, de Lyda Zamora, y el *single* “Algo Estúpido” de Lyda Zamora y Óscar Golden, editados por Codiscos.⁵ También, el artículo se divide en cuatro grandes secciones tras esta introducción: una primera con un marco conceptual sobre lo que es el Muro de Sonido y balada pop, la segunda sobre generalidades y estadísticas de los dos primeros discos citados, la tercera sobre las generalidades del MS producido localmente. Finalmente, la cuarta, abarcando varios títulos, abordará particularidades y hará deducciones sobre cómo se produjo el sonido de los primeros discos citados y el *single*; finalmente, se abordarán detalles de los últimos dos LP con mayor atención en detalles estilísticos.

Definiciones

Muro de Sonido

Junto con el desarrollo del pop del mundo anglosajón, en los años anteriores de la ruptura mencionada (entre 1960-64) surgió una técnica de producción musical⁶ de gran impacto en la industria, acuñada por el productor estadounidense Phil Spector (n.1939) como ‘Wall of Sound’, en castellano, Muro de Sonido (en adelante, MS). La técnica tiene un resultado final muy similar en todas sus grabaciones y, para la percepción del oyente, se distingue por la imposibilidad de identificar e individualizar los instrumentos o conjuntos instrumentales que participan en la grabación. Ligada inseparablemente a lo anterior, su segunda característica

⁴ Se consultaron las ediciones monofónica y estereofónica salvo donde se indica. Para la mención de discografía se utilizarán las siguientes convenciones. Nos referimos a ‘single’ o ‘sencillo’ (S 7”) al disco de 7” a 45 r.p.m. con dos cortes, uno por cada lado. ‘EP’ o ‘compacto’ para los discos de 7” a 33 1/3 r.p.m. con cuatro cortes, dos por cada lado. ‘LP’ al disco de 10” o 12” a 33 1/3 r.p.m. con cuatro o más cortes por cada lado. Para la citación se utilizará el siguiente modelo: artista, tipo de disco, *nombre del disco*, sello, número de serie, año. En el caso de los sencillos y compactos que no tienen nombre, se indican entre paréntesis los nombres de los cortes y su orden.

⁵ No se ignora que la denominación ‘Discos Zeida’ fue la primera denominación que usó el sello para los productos locales, y que la conservó como ‘Zeida’ posteriormente para ese catálogo, cuando se le denominó ‘Codiscos’ a la compañía cuando amplió su catálogo internacional. En adelante se usará esta última denominación, acompañada del catálogo que sea pertinente citar.

⁶ La producción musical es la disciplina que combina la dirección musical con técnicas de grabación. Se considera, especialmente para los estudios de música popular, que el estudio de grabación cumple la misma función de un instrumento musical y, como tal, una parte de la orquestación misma.

importante es el elevado o alto volumen, un sonido que puede llamarse 'grande'. Esto se traduce en el aprovechamiento máximo del espacio físico en los medios de grabación como las cintas y los discos, o el ancho de banda en las transmisiones de la radio y la televisión. Los ejemplos donde se aprecia el MS con mayor facilidad dentro de la discografía producida por Spector son las canciones: "Be my baby" (1963) de The Ronettes, "You've lost that lovin' feelin'" (1964) de The Righteous Brothers, y "River Deep, Mountain high" (1966) de Ike & Tina Turner.

Se ha construido una suerte de mito alrededor de Phil Spector y el MS mediante el culto a las grabaciones citadas, a quienes participaron en ellas, y del 'genio' del productor, lo que no es del todo gratuito, todo alrededor del MS y Spector fue sinónimo de éxito y renombre en su momento. Sin embargo, aunque el término haya sido acuñado por Spector, y aunque pueda considerarse como el referente que llevó la técnica al mayor nivel de complejidad y creatividad posibles para la época, formas de MS aparecieron en grabaciones de otras latitudes y mercados, sin una influencia directa de su 'original' estadounidense, ya sea por grabaciones o el cultivo del mito.

Así pues, es pertinente una descripción detallada de los elementos que componen el MS -sea utilizado por Spector u otros productores indistintamente- acompañada de algunas precisiones sobre cómo se logró en este período y género musical específicamente⁷.

El MS se logra por una combinación de⁸:

Técnicas de instrumentación y orquestación.

Se configuran en una disposición instrumental y orquestal en bloque, apoyando un mismo 'riff' u 'ostinato', en diversas combinaciones y disposiciones de notas y acordes, para crear sonidos no existentes previamente. Se combinan diferentes tipos de guitarras acústicas y eléctricas⁹, instrumentos de teclado¹⁰, a la batería se le suman numerosos instrumentos de percusión menor¹¹, también coros 'gospel' o de música clásica. Es posible incorporar instru-

⁷ Se conoce que existen otros ejemplos de MS de otros períodos, estilos y géneros que utilizan recursos instrumentales diferentes y otras técnicas de grabación que no pueden contemplarse en este texto, y serán abordadas en estudios posteriores.

⁸ La siguiente lista es un resumen de la caracterización elaborada en el trabajo de Benítez, pp.7-41.

⁹ Guitarras de cuerdas de metal, de nylon, de diferente construcción; eléctricas de cuerpo blando, duro o semi-duro, bajo sextos, o barítonos, de diferentes marcas, y las posibles variaciones de sus amplificadores

¹⁰ Pianos verticales y de cola, teclados electrificados como Rhodes o Wurlitzer, órganos eléctricos, armonios, acordeones, clavecines, celestas, etc.

¹¹ Como panderetas, castañuelas, sonajeros, palos chinos, maracas, palmas, cencerros, vibraslap, timbales sinfónicos, vibráfonos, etc.

mentación de formato sinfónico, como cuartetos u orquestas de cuerdas, metales, especialmente cornos, trombones y saxofones¹². En resumen, todo lo que pueda contribuir a un sonido ‘grande’ mediante la combinación tímbrica. El bajo de habanera es un material musical recurrente, útil para crear movimiento dentro de la suerte de ‘masa sonora’¹³ resultante de la numerosa instrumentación en ‘ostinato’.

Técnicas de grabación.

Un balance específico y delicado entre posición de micrófonos (el cual incluía el ‘sangrado’ de otros instrumentos¹⁴), preamplificación de señales con cierta cantidad de distorsión¹⁵, ecualización, compresión, acompañada de efecto de reverberación en grandes proporciones, producido con dos cámaras de eco¹⁶ y efecto *delay*. En los ejemplos de Spector y Levine, la mezcla¹⁷ se realizaba a la par de la grabación en monofónico (aunque se contara con un sistema estéreo) para aprovechar al máximo el ancho de las cintas con señales iguales en todos los canales para también evitar que el oyente pudiera cambiar el balance con los controles de su propio equipo de sonido, voluntaria o accidentalmente. Estas técnicas se abordan desde el concepto de Virgil Moorefield, donde la tecnología y el estudio de grabación se consideran instrumentos musicales en sí mismos¹⁸ y, en consecuencia, para este estudio, parte de la orquestación (o en relación con el punto anterior).

¹² Aunque los saxofones se consideren del grupo de las maderas, su inclusión en el MS tiende a apoyar las funciones de los metales.

¹³ Existe una relación estética entre estas técnicas y las desarrolladas por el compositor Krystoff Penderecki (n.1933), llamadas por él ‘masa sonora’, en la que explotaba al máximo las posibilidades de ‘divisi’, atriles alternados y afinaciones alternativas, como en su obra “Trenodia para las víctimas de Hiroshima” (1960).

¹⁴ Se denomina ‘sangrado’ (en inglés ‘leakage’) al sonido que se filtra de otros instrumentos ubicados cerca o lejos del se desea capturar directamente con un micrófono específico.

¹⁵ Una cantidad premeditada de distorsión era posible gracias a los componentes electrónicos de tubos al vacío, que bajo ciertas condiciones de temperatura y señal de entrada pueden aportar riqueza dinámica y tímbrica.

¹⁶ Efecto producido mediante el envío de la señal original a través de un parlante a un recinto con mucha reverberación, donde se recoge de nuevo la señal en un micrófono.

¹⁷ Mezcla es la forma de distribuir las señales capturadas por lo micrófonos dentro de uno o varios canales de grabación.

¹⁸ Virgil Moorfield, *The producer as composer. Shaping the sounds of popular music*, Cambridge/London: The MIT University Press, 2005, p.11.

Esta descripción encuentra eco en el trabajo de Eliot Bates sobre el ‘büyük ses’ (sonido grande) en las grabaciones de música tradicional turca¹⁹, en la medida en que, como señala el autor, el término intenta “categorizar un conjunto de prácticas y técnicas poco definidas producen unas cualidades estéticas deseadas, pero así mismo poco definidas”.²⁰ Es curioso que también traza semejanzas y contrastes con el tipo de MS que propone Spector y consecuentemente puntualiza qué procedimientos técnicos y musicales provocan las diferencias, aunque ambos se traten de sonidos ‘grandes’ para públicos amplios.²¹

Balada pop²²

Por otro lado, también es importante trazar un marco conceptual más específico para definir qué es balada pop como género musical, qué lo diferencia de otros géneros y estilos cercanos, también derivados del pop. Cabe señalar que en este período (especialmente la década de 1960) estas diferencias pueden ser difusas, incluso entre períodos creativos de un mismo artista, probablemente como consecuencia de la ruptura mencionada en la introducción de este texto. A esta complicación contribuyen las diferentes lecturas que han surgido con el paso del tiempo, además de la ausencia persistente de fechas en los discos.

Sin embargo, Daniel Party define ‘balada’ de la siguiente manera:

Género cosmopolita y transnacional de la música pop en castellano. Un híbrido del bolero romántico mexicano, canciones de amor italianas y francesas, y baladas del rock ‘n roll temprano que emergió simultáneamente en España y a lo largo de las Américas hacia finales de la década de 1960. Frecuentemente es interpretada por un cantante solista, acompañado por un grupo de rock o una orquesta de estudio. Su tempo va de lento a moderado y la voz se destaca en el primer plano de la textura musical. [La temática de] Sus letras son invariablemente sobre amor, y son débiles en referencias sociopolíticas y eventos locales. [...] Surgió como una alternativa moderna al bolero, pasado de moda para el momento.²³

¹⁹ Eliot Bates, “Mixing for *Parlak* and Bowing for a *Büyük Ses*: The Aesthetics of arranged traditional music in Turkey” en *Ethnomusicology*, 54, 1 (2010), Maryland, University of Maryland, pp. 81-105

²⁰ *Ibid.*, p.90.

²¹ *Ibid.*, pp.97-98.

²² Se considera esta denominación propuesta por Arriola Mejía en el título de su guía -y no una nueva- como la más apropiada para diferenciar el género del estilo de las baladas, también para evitar distanciarse de los nombres asignados popularmente al género.

²³ Daniel Party, “Balada”, en *Latin America Pop Encyclopedia*, IX (2014), London, New York: Bloomsbury, p.42.

Como ampliación de lo propuesto por Party, debe aclararse que una ‘balada’ es un estilo dentro del pop que se inclina por el tempo lento y un texto amoroso (que a su vez proviene de las *ballads* anglosajonas²⁴). Por consiguiente, ese nombre no abarcaría muchos ejemplos que no son lentos, que abordan temáticas diferentes al amor, o que estén en otro idioma diferente al castellano. En ese sentido, aunque “Love me tender” de Elvis Presley y “Desde aquel día” de Raphael puedan llamarse ‘baladas’, tienen diferencias propias.

Por consiguiente, es necesario añadir a la definición de Party que la balada pop es una mezcla heterogénea de estilos, géneros y repertorio, orientada a reforzar las expresiones contenidas en una canción de tema amoroso, cuyas características musicales pueden enumerarse de la siguiente manera (en adelante nos referiremos a estas características como ‘características de la balada pop’ – CBP²⁵):

- a. Esquemas musicales del pasodoble, el bajo de habanera y otros esquemas rítmicos, melódicos y armónicos variaciones de la contradanza; percusión típica española como castañuelas, cajas, panderetas, etc., y todo material musical o instrumentación que tenga relación con el género conocido como ‘flamenco’.
- b. Elemento de los estilos ‘modernos’ del pop norteamericano, inglés y europeo identificados como desarrollos posteriores rock ‘n roll (twist, surf, ye-yé, doo-woop, mersey beat, rhythm and blues), especialmente el acompañamiento. Entre estos, predomina el ‘ostinato’ típico de las piezas a tempo lento de rock (‘balada’) de tres corcheas en subdivisión ternaria, o binaria con dos corcheas en forma de tresillo (en ‘swing-time’). En adelante, nos referiremos a esta categoría con la denominación ‘estilos del rock ‘n roll’²⁶.
- c. Elementos de música barroca: progresiones armónicas barrocas (passacaglia, Canon de Pachelbel, chaconne) derivadas de la lógica del bajo continuo; contrapunto en diversos estilos del período ‘clásico’ (desde el barroco hasta el post-romántico); secciones en ‘recitativo’ de ópera, y el uso de instrumentación específica como coros de estilo clásico u opereta, y el clavecín; en las melodías, se manifiesta en su construcción, que no realiza movimientos sin

²⁴ Estilo de canción tradicional del S XIX caracterizada por relatar una historia acompañada de patrones armónicos repetitivos.

²⁵ Durante la consecución del texto nos referiremos frecuentemente a esta lista.

²⁶ Con esto no se ignora que, por ejemplo, los patrones rítmicos y ‘riffs’ del surf se diferencian de los del rhythm and blues, que el rock ‘n roll en sí se puede considerar un blues de tempo rápido, entre otras diferencias. Para el propósito de este estudio, se agrupan estos diferentes estilos en una sola categoría porque se consideran parte de una misma línea indistinta de influencias para el género de la balada pop, especialmente en Latinoamérica.

compensar posteriormente en dirección hacia un punto de reposo o clímax. En adelante se agruparán bajo la denominación de 'pop barroco'.

- d. 'Parodias' o citas a obras específicas de música clásica como Aranjuez, de Rodrigo, Granada, de Albéniz, el Bolero de Ravel (como caso especial, porque su patrón rítmico similar al pasodoble).
- e. Acompañamiento orquestal, típico de los estilos de la *chanson* europea como Piaf o Brel; también se presenta en el estilo de las *big bands* norteamericanas con cantantes del estilo *crooner*, como Sinatra, o Martin; de orquestas del Caribe, como la de José Sabre Marroquín (1909-1995).²⁷ En resumen, como se describió anteriormente, un 'pop orquestado' que, en últimas, proviene de la tradición de la canción *Lied* (como el de Robert Schumann, 1810-1856, o de Hugo Wolf, 1860-1903). Cabe señalar que el pop orquestado no es automáticamente MS.
- f. Modelos de acompañamiento, instrumentación, estilos y/o repertorio de música popular latinoamericana, relativos al tango, pasillo y vals ecuatoriano, fandango llanero (colombiano, venezolano), galopa paraguaya, etc. Especialmente, se considera el bolero la influencia principal, por su temática amorosa y estilos de canto.
- g. Toda canción de repertorio internacional que, traducida o no, pueda servir a una apertura estilística o comercial.

Es necesario señalar que una sola de estas características no configura un ejemplo de balada pop, pero sí tienden a hacerlo cuando se acumulan dos o más de ellas, como es propio de una mezcla heterogénea (si se quiere, un 'híbrido'). Por consiguiente, todos los elementos citados tienden a apoyar la estructura de las canciones y su contenido textual. En esta lógica no excluyente de elementos ya conocidos o 'pasados de moda', incorporados en un nuevo contexto, es que se configura la balada pop como una expresión 'moderna'.

Si bien se propone esta categorización como parte de una definición del género necesaria para este estudio, no se ignora que la mayoría de estos elementos y materiales musicales no eran nuevos en la música popular, ni que eran exclusivos de estilos y géneros, como el tango o el danzón. Tampoco se pretenden pasar por alto las diferencias y matices entre los estilos agrupados bajo la denominación del rock 'n roll (*rhythm and blues, surf, mersey...*), pero resulta útil implementar la categorización con el fin de identificar y diferenciar la balada pop, e incluso

²⁷ Marroquín acompañó numerosos cantantes de habla hispana con un estilo similar al de las *big bands*, pero bailable. A finales de la década de 1960 y a comienzos de 1970, acompañó también a cantantes de balada pop como José José (José Rómulo Sosa Ortiz, n.1948).

el rock en sí. Esto encuentra un reflejo en el artículo del diccionario Grove/Oxford sobre 'rock and roll', en donde el autor también diferencia superficialmente los primeros estilos derivados del *rhythm and blues* de los surgidos en una segunda 'ola', representada por el *surf, twist, doo-woop* y los grupos vocales femeninos, pero sigue agrupándolos bajo el término con fines prácticos.²⁸

En estas definiciones, son evidentes los elementos comunes entre el MS y la balada pop. Debe tenerse presente que el MS al estilo de Spector apareció años antes de la balada pop (al principio durante la segunda ola del rock 'n roll que mencionamos al principio del texto) como un método para producir *hits*. En ese momento, a través de la exploración de sus múltiples posibilidades instrumentales, orquestales y de grabación (e incluso de repertorio en el que se aplican), se implementó un uso selectivo: usarlo en medida sutil, moderada o sobresaliente, identifica las primeras grabaciones que pueden considerarse como de balada pop que se conocen hasta el momento.²⁹

Antes de que Spector y su ingeniero principal Larry Levine (1928-2008) profundizaran en este desarrollo, ya se venía experimentando mediante combinaciones de diferentes instrumentos en las producciones de Jerry Leiber (1933-2011) y Mike Stoller (n.1933), especialmente con grupos de guitarras. De hecho, puede afirmarse que la tecnología y su conjunción con los recursos musicales disponibles en las producciones apuntaban hacia la aparición de algo como el MS en el pop: Spector pudo haber dado nombre y explotado la técnica con mayor éxito y eficiencia, pero su aparición en otras latitudes y contextos era apenas cuestión de tiempo.

Entonces, el género de la balada pop fue a la vez resultado y vehículo para el MS, sin necesidad de que sus artistas y productores supieran de Spector, o de los pormenores de su estilo de producción, aunque impulsados con interés imperioso en crear sonidos 'grandes', tras conocer unos pocos referentes. Así, con el MS como recurso facilitador, la balada pop nació como el resultado de reunir paulatinamente las dos tendencias del pop ya mencionadas: las formas posteriores del rock 'n roll y el pop orquestado. En un nivel estético, puede afirmarse que la aparición de este género musical está inexorablemente ligada al uso de determinada tecnología, a su vez, atada a ciertos usos y recursos musicales.

En el caso de Colombia, su aparición ocurrió como mostraremos en adelante.

²⁸ Mickey Vallee, "Rock and Roll", *Grove Music Online*, 26/11/2014, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257196>, consultado 1/04/2018.

²⁹ El tema específico del uso selectivo del MS se profundiza en Benítez, pp.49-58.

Cuestiones comunes entre los LP *Harold A Go-Gó* y *La Chica Ye-Yé de Colombia*

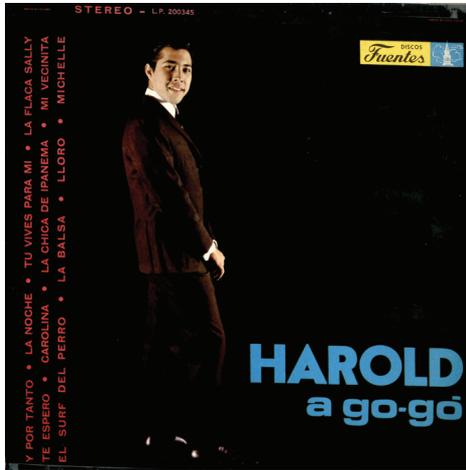


FIGURA 1. Portada y contraportada del LP *Harold a go-gó*. Las fotografías son del autor, y todos los discos pertenecen a su colección particular, a menos que se especifique algo diferente.



FIGURA 2. Rótulos del LP *Harold a go-gó*.

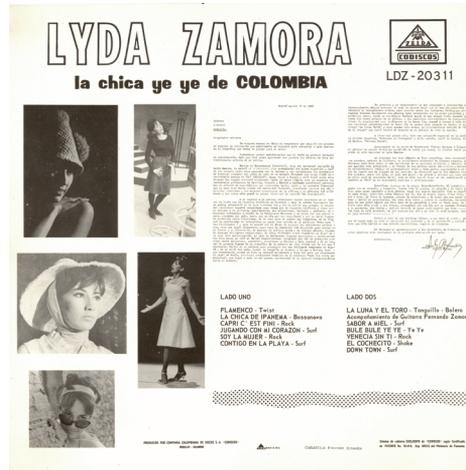


FIGURA 3. Portada y contraportada del LP *La chica ye-ye de Colombia*.



FIGURA 4. Rótulos del LP *La chica ye-ye de Colombia*.

Harold a go-gó de Discos Fuentes³⁰ (en adelante, LP1 de Orozco) y *La chica ye-yé de Colombia* de Codiscos³¹ (en adelante, LP1 de Zamora), son discos contemporáneos, similares en importancia, enfoque e impacto dentro del público, pero sobre todo, con enormes similitudes que ilustran la consecución del cambio en la música popular en Colombia para estos años.

Les anteceden un LP de Zamora para el sello Estudio 15³² y, por parte de Orozco, varias grabaciones distribuidas en compilatorios, EPs y sencillos, e incluso, otros sencillos y un LP con grabaciones inéditas que posteriormente publicó el sello Phillips/Fonotón³³. En todos ellos predomina el sonido delgado típico de la nueva ola, y la categorización de la balada como un estilo dentro de ella³⁴. Así mismo, Orozco y Zamora no eran los únicos artistas dentro de la nueva oferta: otros personajes editaban productos similares con sellos menores y pocos recursos (algunos de ellos los mencionaremos más adelante, sobre casos puntuales). Esta es otra razón para que hubiera sido relevante el paso de los dos artistas más sobresalientes de esta primera ‘camada’ hacia los sellos principales del país.

Músicos de sesión, productores e ingenieros

Se considera que el aporte de los músicos de sesión, productores e ingenieros de sonido tuvieron parte fundamental en la transformación del pop. En los casos relativos a Spector y otros como Nancy Sinatra (el cual veremos más adelante) está bien documentado quiénes participaron en las grabaciones, y qué tipo de aportes al arreglo hicieron *in situ*, sin partituras.³⁵ Sin embargo, aunque en los casos locales los aportes pudieron ser igual de importantes, resulta casi imposible determinar con exactitud nombres, inclusive quién o quiénes cumplieron la función de productor (discográfico, diferente al ejecutivo), ya que era costumbre de los sellos incluir poca o ninguna información al respecto, o porque en la práctica la función era asumida por varias personas a la vez.

Otra razón para que esto ocurriera -no relacionada con el estado incipiente de la industria- fue la separación de las orquestas de música clásica,ailable y los conjuntos del resto de música po-

³⁰ Harold, LP 12", *Harold a go-gó*, Discos Fuentes, 300345, junio-julio de 1966.

³¹ Lyda Zamora, LP 12", *La chica ye-yé de Colombia*, Zeida-Codiscos, LDZ-20311, agosto de 1966.

³² Lyda Zamora, LP 12", *La fabulosa Lyda Zamora*, Estudio 15, E 15-3-LP, febrero-mayo de 1966.

³³ Harold, LP 12", *El rey de la nueva ola*, Philips, 631884, noviembre-diciembre de 1967.

³⁴ El LP de Orozco editado posteriormente por Philips es la excepción, por mezclar música orquestal con muy poca nueva ola. Este ejemplo está destinado a un estudio posterior.

³⁵ Se recomienda ver: *The Wrecking Crew!*, Video 4:3/HD 4K, Dir. Denny Tedesco. Lunch Box/Magnolia Productions. 2006-2015.

pular. Especialmente para el pop y la música ‘moderna’ participaban músicos individuales, a título personal, pertenecientes a la escena de música bailable, y otros a orquestas de música clásica³⁶.

En la contraportada del LP1 de Orozco figuran como productor y director (se asume, ejecutivos) Alberto Gómez G. y Álvaro Zapata Rico; Orozco, como director musical, Aníbal Ángel (n.1937) arreglista, y como ingeniero de sonido Mario Rincón P. (n.1939). Como dijimos, no hay más información sobre los demás músicos participantes. Es posible que alguno de los músicos del grupo Los Yetis haya participado, dado que era frecuente la colaboración de este tipo de músicos bajo acuerdo o expectativa de conseguir más oportunidades para grabar como solistas, con sus agrupaciones, o con otros artistas.

En el LP2 de Zamora, quienes participan en el conjunto base (la sección de acompañamiento que siempre se conserva) son los mismos músicos de sesión que figuran en discos de la época como Los Frenéticos o Los Mitchels, en realidad un grupo estable de Codiscos dirigido por Enrique Aguilar (¿-2009). El conjunto consta generalmente de piano y/o guitarra eléctrica, bajo y batería, el grupo base del rock ‘n roll de la década anterior. Cuando figuraba como orquesta, se cambiaba el saxofón por corno o trombón, y se incorporaba una sección de cuerdas (en los primeros discos de música moderna, se agregaban violines en su mayoría). Según Arriola, Los Frenéticos (seguramente los mismos Mitchels³⁷) eran de Medellín, conformados por Sergio Restrepo (n.1948), José Fernando Uribe y Alberto Robledo. No es claro qué instrumentos interpretaron en estas grabaciones específicamente, pues en otras fueron cantantes solistas y/o guitarristas. Es posible que Robledo interpretara el bajo.³⁸

Las partes de saxofón y corno seguramente fueron ejecutadas por un mismo intérprete en todas las grabaciones de Codiscos que analizaremos en adelante.

Contenido de los LP

En los LP1 de Orozco y Zamora es común la variedad de estilos dentro del contexto de la ‘nueva ola’ delimitada anteriormente: baladas, cuatro en Orozco, una de ellas citada como *slow rock* y tres en Zamora llamadas ‘rock’; bossa novas, son dos en Orozco y dos en Zamora (si se cuenta “Sabor a miel”, un jazz orientado a dicho estilo); el resto de cortes, seis y seis en ambos, pueden agruparse dentro de una misma tendencia de ‘estilos del rock ‘n roll’ (twist, surf, ye-yé, a go-gó, shake, mersey, etc.); un corte adicional de Zamora, “La luna y el toro”, indicado como tanguillo-bolero (compatible con la CBP, g), es un valor agregado relacionado con su formación escénica, actoral y teatral, compartida con su hermano Fernando en España. Allí aprendieron este tipo de

³⁶ Esta cuestión es abordada en por Bermúdez sobre casos particulares, pp.134, 135, 142, 143.

³⁷ Se afirma esto gracias a que se poseen discos contemporáneos donde participan los conjuntos, y no tienen diferencias de conformación, estilo de ejecución, ni de sonido.

³⁸ Lo interpretaba en el grupo Los Thunderbirds; Arriola, p.39.

números de copla española tradicional, una combinación de canto y baile, comúnmente presentada en TV, teatro y cine, como fue característica de Marisol (Josefa Flores González, n.1948, también conocida como Pepa Flores). Se trata de una pieza especial, ya que alterna secciones al estilo de la copla con otras más propias del pop, de acuerdo a la unión de la mano izquierda del piano (bajos) con el bajo eléctrico, haciendo contrapeso al resto del conjunto. Aunque reúna todos los elementos para ser una balada pop, se prefiere no considerarla como tal porque es mucho más cercana al estilo tradicional de la copla, pero, si se desea, puede agruparse en esa categoría con fines de hacer más evidente la paridad entre las producciones de Orozco y Zamora.

La distribución de estilos mencionada anteriormente se visualiza en la siguiente tabla y su correspondiente gráfica:

Estilos	<i>Harold a-go-gó</i>	<i>La chica ye-ye de Colombia</i>
Balada	4	3
Bossa nova	2	2
Rock 'n roll	6	6
Otro	0	1

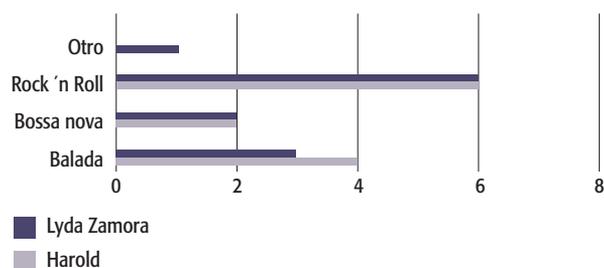


TABLA 1. Comparativa de estilos incluidos en ambos LPs.

La estadística nos lleva a observar en mayor detalle el contenido musical de los discos: autores, posibles versiones originales conocidas por los artistas, y estilo de cada corte (era común que apareciera en rótulos y portadas). El análisis -contenido en las siguientes tablas- permite comprender que la ruptura de la balada pop se encontraba en proceso: por ejemplo, los cortes que más CBP tienen, son orquestados, y la proporción de orquestados es totalmente opuesta entre ambos discos (mientras el 75% de los cortes de Orozco son de conjunto, el 75% de Zamora son orquestados). Para Zamora, resulta relevante que se conceda mayor importancia al formato orquestal por encima del conjunto, lo que se evidencia en rótulos y portada, una preferencia relacionada con el MS y los cortes que se consideran de balada pop (recordemos, los que más CBP tienen):

Corte	Título	Autor	Posibles originales	Estilo	CBP	Observaciones
A1*	“Y por tanto”	Charles Aznavour	Charles Aznavour	balada	<i>a, b, e, g</i>	MS
A2°	“La noche”	Adamo – J. Córcega	Raphael, Adamo.	slow-rock	<i>a, b, f, g</i>	MS
A3°	“Tú vives para mí”	Bignardi – Francolini, Alberto Gómez	Robert Giamba	shake	<i>b</i>	
A4°	“La balsa”	Gerry Mardsen	Gerry and The Pacemakers.	mersey	<i>a, b</i>	
A5°	“Carolina”	Harold Orozco	Canción original	a go-gó	<i>b</i>	Con Los Yetis
A6°	“La chica de Ipanema”	Jobim – De Moraes	Astrud Gilberto, Antonio Carlos Jobim y Stan Getz.	bossa nova	<i>f</i>	
B1°	“Michelle”	Lennon – McCartney	The Beatles.	balada	<i>b</i>	MS
B2*	“Te espero”	Charles Aznavour	Charles Aznavour	bossa nova	<i>a, b, f, g</i>	
B3°	“Mi vecinita”	Sedaka – Greenfield – Pino	Neil Sedaka	surf	<i>b</i>	MS
B4*	“Lloro”	Ferdy Hernández	Canción original	balada	<i>a, b, f</i>	
B5°	“La flaca Sally”	Enotris Johnson	The Beatles, Little Richard.	a go-gó	<i>b</i>	
B6°	“El surf del perro”	Harold Orozco	Canción original	surf	<i>b</i>	

TABLA 2. Contenido del LP *Harold a go-gó*, LP1 de Orozco³⁹.

³⁹ En los Anexos se cita la posible procedencia discográfica de cada una de las versiones, de esta y las demás tablas de análisis. La información de títulos y estilos se incluye tal cual aparecen en la contraportada o rótulos del disco; la información correspondiente a los autores se completa en caso de ser necesario. En las tablas 2 y 3 se usa (*) para indicar el acompañamiento de orquesta y (°) para indicar el de conjunto. En la tabla 2, no están indicados ni en los rótulos ni en la contraportada y corresponden respectivamente al 25% y 75%.

Corte	Título	Autor	Posibles originales	Estilo	CBP	Observaciones
A1*	“Flamenco”	Los Brincos-Chaumelle	Los Brincos	twist	<i>a, b</i>	Guitarra española de Fernando Zamora.
A2*	“La chica de Ipanema”	A. Jobim, V. De Moraes; trad. de Cadalso.	Astrud Gilberto, Antonio Carlos Jobim y Stan Getz.	bossa nova	<i>g</i>	
A3*	“Capri c'est fini”	Hervé Vilard; traducción de Cadalso.	Hervé Vilard	rock	<i>a, b, e</i>	MS, dueto de bandolas.
A4*	“Jugando con mi corazón”	Palito Ortega	Palito Ortega	surf	<i>b</i>	MS ⁴¹ .
A5*	“Soy la mujer”	Manuel Alejandro	“Yo soy aquel” de Raphael	rock	<i>a, b, e</i>	MS, corno.
A6°	“Contigo en la playa”	A. Martinez, Mogol, Fidenco.	Nico Fidenco	surf	<i>b</i>	
B1*	“La luna y el toro”	A. Sarmiento, C. Castellanos	Mikaela, Marisol.	tanguillo, bolero	<i>a, b, g</i>	
B2*	“Sabor a miel”	Bobby Scott, Dic Marlow, M. Salina.	- Los Mustang. - “A Taste of Honey” de The Beatles o Herb Alpert.	surf	<i>a, g</i>	Metales al estilo de Herb Alpert.
B3°	“Bule bule ye-ye”	R. de Lefevre	Original desconocido	ye-yé	<i>b</i>	
B4*	“Venecia sin ti”	C. Aznavour	Charles Aznavour	rock	<i>b</i>	MS. Bandola reemplaza la mandolina.
B5°	“El cochecito”	Los Brincos	Los Brincos, Marisol	shake	<i>b</i>	MS
B6*	“Down town”	Tony Hatch	Petula Clark	surf	<i>b, g</i>	MS

TABLA 3. Contenido del LP *La chica ye-ye de Colombia*, LP1 de Lyda Zamora⁴⁰.

La alta semejanza entre los géneros y estilos contenidos en los discos da cuenta de la competencia entre ambos sellos discográficos y de que, en ese momento, se pretendía enriquecer la

⁴⁰ De acuerdo con los rótulos y la contraportada estos corresponden al 75% de acompañamiento orquestal y 25 % de conjunto. Se hará referencia constantemente al contenido de estas tablas, por lo que se recomienda volver a ellas durante la lectura.

⁴¹ El saxofón, que en la versión original hace un solo, en la versión colombiana hace parte de la textura del acompañamiento orquestal. Bajo de habanera duplicado por el piano y en ocasiones por el saxofón.

‘nueva ola’ con más estilos compatibles, y que las baladas estaban aún en calidad de subcategoría; también se incorporaban la bossa nova y el jazz, en vez de abordarlos como géneros independientes, más bien como aportes a la sofisticación de los artistas. Sin embargo, la tendencia era interpretar con orquesta los estilos diferentes al rock ‘n roll y la ‘nueva ola’, especialmente las baladas, lo que fue acentuándose paulatinamente, incluso desde otras producciones más tempranas distintas a las aquí incorporadas.

Coherentemente lo expresó Orozco en una entrevista de la época, cuando se le preguntó por la influencia de la música moderna en el desarrollo de la música popular en Colombia:

Creo que hemos volcado la música, en general. El público está aceptando día a día más nuestra música. Tenemos dos clases, la estridente, que es la música go-gó rock, y la otra es la música go-gó romántica, que son las baladas.⁴²

La respuesta no solo expresa la dicotomía de la música pop durante esos años, sino que sus denominaciones no eran del todo rigurosas ni taxativas, y tomaron tiempo en asimilarse y establecerse, más aún si se tiene en cuenta la circulación de terminología diversa en las revistas y DJs del mundo angloparlante. El registro anterior, tres años después de las grabaciones analizadas, probablemente constituya prueba de que la dirección del mercado difícilmente pudo ser premeditada o proyectada a largo plazo, y que los participantes directos de este movimiento moderno no sabían a ciencia cierta qué estaba sucediendo, que el camino se iba trazando disco con disco, con posibles retrocesos.

No obstante, son evidentes los presupuestos invertidos en la instrumentación, en virtud del interés particular de cada sello en ampliar y captar más ventas para el género. Esta no es, de ninguna manera, una característica exclusiva de la música pop en Colombia producto del mercado incipiente; más bien y, como dijimos, a pesar de ser una escena joven se puso al día rápidamente con las tendencias, estilos, artistas, discografía, y también se expuso a dilemas estéticos similares a los del mercado internacional.

En este contexto, se confirma el influjo de dos grandes tipos de repertorios y estilos en el gusto del público. Se puede hablar del crecimiento de una tendencia a orquestar las baladas, ya sea producto de la competencia entre sellos, por intereses estilísticos y artísticos personales, o, incluso, de los colectivos ‘nuevaoleros’ que representaban. Finalmente, en años posteriores Orozco inclinaría su perfil al de productor musical capaz de abordar no solo baladas sino múltiples géneros, y Zamora a la de una ‘estrella’ de la balada pop, lo cual veremos en la sección final de este texto.

⁴² “Harold Orozco, el papá del rock en Colombia”, *Señal Memoria*, 16/02/2016, <https://www.senalmemoria.co/articulos/harold-orozco-el-pap%C3%A1-del-rock-en-colombia>, consultado el 02/02/2018. El autor fecha la entrevista en 1969, pero probablemente sea anterior.

Influencia de artistas internacionales y ejemplos de versiones locales: cómo abordar Muro de Sonido con recursos limitados

Hablando específicamente de la porción dedicada a las baladas en ambos discos, pueden notarse varias influencias relevantes. Las versiones de artistas italianos como Luigi Tenco (1938-1967), Nico Fidenco (n.1933) y Jimmy Fontana (1934-2013), antes muy presentes en el repertorio de nueva ola, se abandonan casi completamente para reemplazarlas por otras de y Hervé Vilard (n.1946), Raphael (Miguel Rafael Martos Sánchez, n.1943), Salvatore Adamo (n.1943) y Charles Aznavour (n.1924). Todos ellos no eran del todo nuevos en su medio (salvo Vilard), ya sea como figuras pop, actores o *chansonniers*, pero entre 1965 y 1967 sus aportes al género escalaron el mercado global, acompañados de estrategias enfocadas en una amplia internacionalización, el intercambio de grandes catálogos de canciones y licencias de edición discográfica. Las estrategias se acompañaban de la inclusión de estilos modernos dentro de las grabaciones, lo cual contribuyó a su éxito, que aún resuena en la memoria del público. Justamente, algo distintivo de su éxito e influencia es su sonido, como ya lo describimos, ‘grande’ y diferenciador –el MS–, coherente con sus estrategias de comerciales.

En especial, Vilard y Raphael son ejemplos destacados que ilustran los mencionados procesos de transformación de los recursos para las producciones discográficas. Vale mencionar algunos ejemplos locales para su correspondiente paralelo con Orozco y Zamora: Óscar Golden (Óscar Isaac Goldenberg Jiménez, 1946-2008), José Ignacio Durán (n. 1948), y Álvaro Román (n. 1947).

Román grabó un EP para Estudio 15⁴³, y tres de sus cortes aparecen en otro LP recopilatorio⁴⁴ de la serie de artistas, repertorio y discografía que este sello llamó Juventud Moderna, a la que también pertenecieron Golden y Zamora antes de pasar a otros sellos). “Capri c’est fini” o “Capri se acabó” de Vilard, llegó en su versión original desde Francia, luego en castellano a través de discos importados de España (con licencia Hispavox⁴⁵) y, por otro lado, tratar de versionarla traía dilemas para los productores, por tratarse de una grabación de MS con una instrumentación de gran envergadura, de conjunto y orquesta, un elemento a tener en cuenta para cualquier tipo de resultado final. Era un problema difícil de abordar con los recursos disponibles en el momento pues, como ya dijimos, en Colombia la música con grandes orquestas estaba limitada a la músicaailable y a los escenarios de música clásica. En décadas y años anteriores también era difícil encontrar *crooners* o *chansonniers* que contaran con ellas para realizar grabaciones específicamente, no para tocar en vivo. Por ello, los conjuntos que podían

⁴³ Arriola lo incluye en su Guía, pero hasta el momento no se conoce el disco.

⁴⁴ [Varios artistas], LP 12”, Ídolos de Colombia Estudio 15, E-15-2, 1966.

⁴⁵ Hervé Vilard, EP 7”, *Capri c’est fini*, Phillips/Mercury, 152 049 MCE, agosto-diciembre 1965.

conformarse eran de orden menor, con créditos a título personal de músicos de sesión, sumados a los otros recursos relacionados con el sonido delgado de la nueva ola.

Es lo que se evidencia en “Capri se acabó” en la versión de Román. Solo cuenta con batería, dos guitarras eléctricas, un bajo y voz solista, conjunto que obliga a los instrumentistas a imitar o delinear el resultado final con las posibilidades de sus instrumentos. Así, optaron por redoblar las figuras rítmicas para rasgueo de las guitarras, aumentar el volumen del efecto de reverberación incluido en los amplificadores (mientras hacían lo posible por resumir figuras y conectores melódicos del arreglo orquestal original), aumentar subdivisión y redobles en los golpes de la batería, realizar crescendos en todo el conjunto y adicionar en cada canal una gran cantidad de efecto *delay*, en gran proporción.⁴⁶ Cabe mencionar que el doblaje de secciones del bajo con la guitarra solista también obedece a la misma intención de imitar el MS y reforzar el movimiento rítmico, pero el resultado final no es de MS.

Algo diferente, que tampoco es MS, ocurre con la versión de “Oh, mundo” (“Il mondo”) de Durán⁴⁷ (original de Fontana y versionada también por Vilard en francés), que cuenta con sección de violines 1 y 2, piano, trombón, bajo y batería. El arreglo está escrito a modo de diálogo y contrapunto que imita algunos materiales principales que conservan el estilo clásico, donde tampoco hay bloques. En cambio, a la grabación se agregó una gran cantidad de ‘cámara de eco’, para conservar cercanía con la original, y también para rellenar los espacios de silencio en el medio de grabación, o sea la cinta.

Nos sirve examinar otro ejemplo unos meses posterior: la versión que hace Óscar Golden de “Yo soy aquel” de Raphael, también del sello estudio Estudio 15.⁴⁸ La sección rítmica de acompañamiento también cuenta con bajo, piano y batería, frente con una sección de cuerdas escritas en estilo clásico que imitan partes del arreglo original de Manuel Alejandro, y tampoco en bloques. Del mismo modo que el ejemplo anterior, la grabación tiene efecto de ‘cámara de eco’, no siempre escuchado en las primeras grabaciones del sello, pero ahora usado de manera profusa en la voz y en cantidades independientes según los planos de las secciones instrumentales ya mencionadas y su protagonismo en la mezcla. Sin embargo, el resultado del corte de Golden tampoco es de MS.

De regreso a Zamora en agosto de 1966, su versión de “Capri, se acabó”⁴⁹ está elaborada con la misma lógica, con el mismo conjunto base de Durán, pero se le agrega algo más: cuenta

⁴⁶ Según se percibe en la grabación, los equipos de grabación con los que contaban les permitían enviar al efecto una cantidad diferente por cada canal, no en toda la mezcla, aunque el retorno del efecto sí era monofónico. No se descarta que tuvieran dos efectos de *delay* diferentes, para que la voz tuviera ‘rebotes’ en un plano sonoro diferente al del acompañamiento.

⁴⁷ José Ignacio, LP 12”, *Como nace un amor*, LDZ-20290, marzo-junio 1966.

⁴⁸ Óscar Golden, LP 12”, Óscar Golden 67, Estudio 15/Orbe, LP-E 15 7, mayo 1967.

⁴⁹ No se pasa por alto la diferencia entre las traducciones de Zamora y Román, lo que podría servir para determinar quién se basó en una versión u otra, y la posible temporalidad en la aparición y

con una sección de violines primeros y segundos, bandola, guitarra eléctrica, piano, bajo eléctrico y batería. Con ello fue posible elaborar bloques orquestales pequeños, que aparecen y desaparecen por secciones, aunque presentes todos durante los estribillos, reforzando un solo patrón rítmico. Su resultado final sí es de MS, aunque tiene casi los mismos recursos de los otros ejemplos anteriores.

Ocurre lo mismo en “Soy la mujer”, versión de “Yo soy aquel” de Raphael, del mismo LP. El arreglo para los recursos instrumentales de Codiscos, si bien trata de hacer una reducción o recreación de la orquestación original de Manuel Alejandro, era imposible usar bloques y diálogos simultáneamente. Solo se aprecia MS durante la aparición de los coros, pues la orquestación se dispone en bloques para soportar las voces y desaparecen los diálogos instrumentales.

Cuenta con los violines primeros y segundos, corno, guitarra eléctrica, piano, bajo y coros. Su MS es menos distintivo, ya que las cuerdas no configuran bloques, no usa el dueto de bandolas de otros cortes del disco, ni otros instrumentos similares que hubieran podido cumplir la misma función de apoyo armónico y rítmico.

Con todo, la apreciación de cómo se utilizan los recursos técnicos y musicales en las versiones locales de estas canciones del repertorio internacional de la balada pop, anteriores a nuestros ejemplos centrales, nos conduce a ver con el mismo nivel de detalle los discos mencionados de Orozco y Zamora.

Harold a-go-gó: Muro de Sonido y grabación de balada pop con el ‘sonido Fuentes’

Según lo anterior, y mediante diversas hipótesis, es posible profundizar en las posibles soluciones técnicas y de producción musical que usaron estos productores a la hora de grabar las baladas orquestadas contenidas en este disco. Una forma de abordar el problema -usando como fuente primaria y más importante el disco mismo- es la deducción desde una identificación cuantitativa de los elementos de la grabación misma. Realizar un esquema de lo que se percibe en la mezcla estéreo, en la posición izquierda, central y derecha⁵⁰ puede revelar, hasta cierto punto, los métodos y procedimientos de producción, la distribución de los instrumentos en los canales de grabación (no confundir con los canales de mezcla en

sucesión de las versiones. La versión de Román sigue el modelo de Vilard en castellano, aunque cambia palabras en el estribillo para mejorar las rimas, quedando iguales a las de Zamora. Por su parte, Zamora elabora una traducción totalmente nueva, probablemente por considerarla no tan idiomática. Hasta el momento no se conoce una versión con esta traducción.

⁵⁰ A esta impresión de posicionamiento que tiene el oyente se le denomina comúnmente ‘pan’, o ‘panorama’. Si bien en el sistema estéreo no tiene un canal central en su medio físico, éste es producto de la suma de las dos señales izquierda y derecha, cuando una parte de su información es idéntica. El oyente lo aprecia más claramente cuando hay algunos instrumentos posicionados únicamente en uno de los canales, y no en ambos.

consola), y contribuye a aclarar otros aspectos de los recursos instrumentales y orquestales. Esto es posible gracias a que la tecnología de grabación multicanal, para este caso limitada a tres o cuatro pistas, restringía las posibilidades de la distribución de las señales en una mezcla estéreo. De este modo, con el disco estéreo en la mano, es posible deducir -hasta cierto punto- los procedimientos y técnicas detrás de la posición de los instrumentos y su sonido. Sin embargo, con la ausencia de otras fuentes primarias como bitácoras de grabación, cintas o fotografías, este constituye un método imperfecto, que no permite precisar mayor y mejor información, aunque sí es el único posible hasta el momento. De ningún modo esta deducción pretende tener la última palabra sobre lo que sucedió en la sala de grabación, pero sí constituye una hipótesis apoyada en las certezas disponibles, la apreciación del sonido grabado y su descripción técnica, así como el conocimiento y experiencia con la tecnología de grabación.⁵¹

En el esquema a continuación, corte por corte, se visualiza la ubicación de cada uno de los instrumentos en la grabación, apreciada como una imagen estéreo durante la audición (en adelante le llamaremos ‘esquema de mezcla’):

CORTE		UBICACIÓN EN LA MEZCLA		
		Izquierda	Centro	Derecha
A1	“Y por tanto”	violines	batería bajo coros voz	guitarra solista guitarra acompañante
A2	“La noche”	guitarra solista	batería bajo coros voz	guitarra acompañante piano
A3	“Tú vives para mí”	guitarra solista	batería bajo coros voz	guitarra acompañante órgano

⁵¹ Se toman como máximos modelo a seguir para este tipo de estudios de música popular, libros como: Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Recording Sessions*, Londres: Bounty Books, 1988, 204 pp. También: Kevin Ryan y Brian Kehew, *Recording The Beatles. The studio equipment and techniques used to create their classic albums*, Curvender Publishing, 2006, 540 pp. Dichos textos documentan en altísimo detalle los procesos de grabación de cada una de las canciones del grupo británico, al punto de reconstruir día por día y canal por canal todo el trabajo detrás de las grabaciones y mezclas, con toda la información sobre los participantes y responsables. Mientras no ocurra el hallazgo de alguna fuente que haga posible una aproximación con ese detalle, el disco será la principal fuente de certezas.

CORTE		UBICACIÓN EN LA MEZCLA		
		Izquierda	Centro	Derecha
A4	“La balsa”	Guitarra rítmica ‘Double track’ ⁵² voz	Batería Bajo Voz	Guitarra acompañante
A5	“Carolina”	guitarra solista	batería bajo coros voz	guitarra acompañante piano
A6	“La chica de Ipanema”	piano	batería bajo voz	guitarra acompañante saxofón
B1	“Michelle”	tiple	batería bajo voz	guitarra solista órgano
b4	“Lloro”	guitarra eléctrica	batería bajo voz	órgano
b5	“La flaca Sally”	guitarra solista	batería bajo voz	piano
B6	“El surf del perro”	guitarra solista	batería bajo voz	piano

TABLA 4. Esquema de mezcla del LP *Harold a go-gó*, LP1 de Orozco.

Principalmente, el esquema revela que en esta grabación existía la intención de crear una forma de estéreo real⁵³, el cual se estructura a partir del canal central con diferencias equilibra-

⁵² Técnica de grabación para el realce de un instrumento en la mezcla, en la que, electrónicamente por medio de desfases en tiempo, o bien, con la regrabación de otra interpretación idéntica en otro canal, se crea el efecto de doblamiento y de mayor profundidad.

⁵³ El sonido estéreo real consiste en la simulación y recreación de la escucha en una sala de concierto con los dos oídos de una persona, para percibir las ubicaciones y las distancias de los instrumentos pertenecientes a un conjunto de cámara u orquesta. El estéreo de las grabaciones de música popular en esta época, en general, difieren de este concepto, ya que el único panorama posible era la ubicación radical de cada instrumento en uno de los dos canales, izquierdo o derecho. A menudo, era posible encontrar grabaciones con todos los instrumentos de un lado, y las voces en otro, o toda la sección rítmica y armónica separada de la melódica. Un aspecto importante de la estereofonía en Colombia es

das para los oídos, a los lados izquierdo y derecho. Así, este tipo de mezcla, para este género musical en el sello Fuentes, aprovecha al máximo la potencia del sistema posicionando en el centro los instrumentos que más aportan a la base rítmica y armónica (bajo y batería), junto con los que más deben destacarse (voces y solistas). Finalmente, la cámara de eco redondea y agrupa tímbricamente todos los elementos, en cantidades muy similares en todos los cortes. El resultado general en la grabación es unificado, con un balance consistente en todos los cortes, a pesar de que se evidencia bastante sangrado en los instrumentos posicionados lateralmente, dificultando en ocasiones su ubicación y calidad precisas.

En lo que a los recursos de grabación respecta, se conocen algunos detalles de los equipos disponibles en Fuentes, lo que permite medir los alcances del sello y los productores en ese momento, información útil para cruzar con el análisis cuantitativo de repertorio y estilo expuesto anteriormente.



FIGURA 5. Sala de control del estudio de Discos Fuentes, c.1964. Foto del archivo de Mario Rincón.⁵⁴

que justo antes de las grabaciones analizadas, por ejemplo, en los discos estereofónicos de Estudio 15, se grabaron en estéreo simulado, en donde se dividían las frecuencias bajas y altas de un mismo canal, en monofónico, y se paneaban a cada lado. Otra técnica para el estéreo simulado era el cambio de polaridad por medio de circuitos electrónicos, y podía combinarse con la división de bajos y altos para cada canal. Precisamente, esto ocurre en las complicaciones citadas *Chica Yea Yea* y *Juventud Moderna* de Estudio 15.

⁵⁴ Extraída del perfil de Mario Rincón en la red social Facebook, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151382504000139&set=pb.536250138.-2207520000.1519833969.&type=3&theater>, consultada el 30/01/2018. Rincón

Las grabadoras que se ven en la foto son AMPEX de la serie 300 de uno, dos y cuatro canales (con cinta de ¼” para uno y dos canales, y de ½” para tres y cuatro canales). La consola, parece asemejarse a una Universal Audio diseño del ingeniero Bill Putnam (1920-1989), alrededor de 1957 –o un modelo o marca similar.⁵⁵ Ambos equipos tienen cualidades de ecualización fija (inherentes a los componentes, no modificables pero contempladas desde el diseño), que son responsables en gran parte del sonido Fuentes, normalmente asociado con solidez y alta ganancia. Esas características son realizables gracias a la posibilidad de hacer *bouncing down*⁵⁶ desde una cinta de menos canales y menor tamaño a otra de más canales de mayor tamaño (lo cual no deriva en reducción ni pérdida significativa cuando se trata de señales combinadas). También era posible tener un mayor control durante la grabación de ensambles, conjuntos y orquestas.

Se conocen más detalles gracias a algunos testimonios de Mario Rincón, ingeniero de grabación y corte del sello (visible en la figura anterior al mando de la consola):

La consola no tenía ecualizadores. Don Antonio [Fuentes]⁵⁷ compró micrófonos especiales de alta, media y baja frecuencia para aplicarlos a distintos instrumentos, entonces así sacábamos buen sonido. Era buen sonido porque eran equipos de tubos. Entonces esas grabaciones eran gordas, grandes, por tantas frecuencias redondeadas.⁵⁸

[...]

[Refiriéndose a Antonio Fuentes] cogía un poco de algodón y le echaba alcohol, luego lo prendía y antes de grabar lo metíamos debajo de la boca del tambor sin quemar los cueros para que sonara brillante –en los timbales era igual–. Nos defendíamos con esos trucos, todo lo hacíamos con las uñas en esa época [...] Hubo una vez que una señora que nos ayudaba con el aseo sacudió los controles y movió la configuración que ya habíamos logrado. Don Antonio casi la despide.⁵⁹

⁵⁵ ‘Interview: Temples of Sound’, *Universal Audio WebZine*, 1, 3 (June 2003). Ver <https://www.uaudio.com/webzine/2003/june/text/content8.html>, consultado 10/02/2018.

⁵⁶ Término que se refiere al grabar el contenido de una cinta en otra, derivado de la limitación que presentó la tecnología de grabación multipista en sus inicios. Así, si se requiere añadir señales a una cinta con todos sus canales ya utilizados, debe mezclarse en uno o dos canales todo su contenido para regrabarlo en otra cinta y aprovechar los nuevos canales sobrantes. Cada vez que esto se realiza se pierde una considerablemente la calidad de la señal.

⁵⁷ Se refiere a Antonio María “Toño” Fuentes (1907-1985), fundador y productor del sello.

⁵⁸ Andrea Melo Tobón, entrevista de su archivo personal, 28/09/2015.

⁵⁹ Andrea Melo Tobón, “El cirujano de discos”, *Bacanika*, <https://www.bacanika.com/historia/perfiles/item/el-cirujano-de-discos.html>, consultada en 16/02/2018.

Como apoyo también se conoce otra fotografía donde se aprecia un compresor externo a la consola, que podía utilizarse solo para la voz o un instrumento solista (fig. 6).



Figura 6. Sala de control del estudio de Discos Fuentes, c.1966-1969. Foto del archivo de Mario Rincón⁶⁰ (a la izquierda).

Los testimonios son claros acerca de los ecualizadores: Rincón se refiere con ‘micrófonos de alta, media y baja frecuencia’ al tamaño de sus cápsulas y su diseño externo, lo que hace que un micrófono sea más sensible a ciertas frecuencias, lo que sirve para aprovechar las diferencias tímbricas simplemente desde la captura.

Se conoce otra fotografía de la época donde se aprecian micrófonos y sus posiciones (fig. 7).

En la grabación de este conjunto de música tradicional de la costa norte de Colombia (comprendiendo que la grabación de música pop puede diferir), se aprecia que de cualquier modo era cuidadosa la posición de los micrófonos, así como la configuración del conjunto calculada alrededor de ellos. Ambos micrófonos son Neumann U67 de tubos al vacío que, para ajustarlos a los términos de Rincón, serían de baja frecuencia: en realidad, son micrófonos de cápsula de condensador sensibles en todo el rango de frecuencias pero que, por el tamaño de

⁶⁰ Extraída del perfil de Mario Rincón en la red social Facebook, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151382503980139&set=pb.536250138.-2207520000.1519833969.&type=3&theater>, consultado el 30/01/2018.



FIGURA 7. Momentos de la grabación de “La Gaita Piojosa” de la Sonora Cienaguera en Discos Fuentes, c.1963.⁶¹Foto de Ebiru Ojaba.

su cápsula, no ofrecen rechazo o atenuación a frecuencias bajas y medias-bajas y, mejor, son simpáticos con ellas y las recogen resaltando esa cualidad.⁶²

Con todo, cabe señalar que estas herramientas eran apenas suficientes para resaltar planos protagónicos (solistas) y que pudo dificultarse lograr el sonido deseado o los efectos coherentes con una textura orquestal para grabaciones de pop (con cuerda con el testimonio de Rincón, sobre aplicar alcohol a los parches para lograr un sonido con más frecuencias altas a pesar de la selección de micrófonos). Es decir, el sonido fuerte y presente de cada instrumento tiende a acumularse, micrófono por micrófono, canal por canal, en el resultado final -de hecho- en la mayoría de las producciones de Fuentes, con una brecha más corta entre planos sonoros.

Así, las técnicas manuales y la manipulación física eran la principal herramienta para controlar el sonido de todos los conjuntos grabados en sus estudios. Sin embargo, salvando las diferencias entre sus recursos, es lo que causa la similitud entre lo aplicado por Spector y Levine, debido a lo crítica que se vuelve la posición de micrófonos y perillas. Comparablemente, en Fuentes se volvieron conscientes de la calidad de la distorsión que se acumulaba canal por canal, en cada proceso, gracias a los tubos al vacío de la consola, modelos de micrófonos y las

⁶¹ Imagen tomada de: Ebiru Ojaba, “Gaita Piojosa”, Cumbia, Poder y Porro, 19/10/2009, <http://cumbiapoder.blogspot.com.co/2009/10/gaita-piojosa.html>, consultado el 20/02/2018. La extrapolación es válida ya que, según la entrevista de Mesa, Rincón ingresó a Fuentes en 1960, cuando también se cortó el primer disco estéreo en el sello; es seguro que no existió un gran cambio tecnológico en los estudios hasta c.1970, cuando se adquirió una consola de ocho canales.

⁶² Para ser más precisos, esta cualidad se registra entre los 240 y 800hz.

grabadoras. Cabe señalar que una de las cualidades que se resaltan con la acumulación de la distorsión específica de los tubos al vacío es la aparición del subarmónico de cuarta descendente. Esto contribuye a las dificultades de apreciación del sonido, pero también hace parte fundamental del sonido Fuentes.

Los recursos mencionados y su manejo daban como resultado un MS en estéreo particular del sello Fuentes que, aunque perdía en panorama estéreo (por el sangrado y la ubicación de la base rítmica y armónica al centro), también suplía la ausencia de ecualizadores, preamplificadores y compresores con alta ganancia durante todos los procesos: grabación, mezcla, masterización y corte, con la ventaja de la impresión en vinilos de alto gramaje⁶³.

Entonces, resta enfrentar todo lo anterior con lo reflejado en el LP1 de Orozco: el uso selectivo del MS, su reflejo en el esquema de mezcla, y cómo influye con lo propuesto desde los arreglos. Con los recursos mencionados, les era posible lograr imitación del sonido original de una grabación sin MS, pero con una característica particular de sonido capturado de la forma directa posible. Es factible contrastar estas conclusiones con ejemplos del disco:

El corte “Y por tanto” (“Et pour tant” de Aznavour) pretende imitar la versión original en sus arreglos y en su sonido, y evita el MS pudiéndolo implementar: todos sus elementos muy presentes en la mezcla (especialmente los violines), con ganancia alta y poca reverberación (natural del recinto, cámara de eco, o *delay*). La manera de lograr su ingeniería pudo ser la siguiente: un canal para el bajo y la batería, al centro; un canal para guitarra solista y acompañante (en ese orden de protagonismo), a la derecha; un canal para los violines al mismo nivel protagónico de la guitarra solista, a la izquierda; y el canal restante para coros femeninos y la voz de Orozco. Esto reforzaría la idea de un control meticuloso y estructurado del balance final de la mezcla, de acuerdo con la función musical de sus elementos, logrado desde la grabación misma por Rincón.⁶⁴

Por otro lado, Rincón y Antonio Fuentes también eran capaces de imitar un sonido original de MS con una captura de los instrumentos no tan presente con más reverberación:

En “La noche” (“La nuit” de Adamo, original también con MS), mientras la batería, el bajo y las voces siguen en el centro de la mezcla, se usan dos canales en configuración estéreo para la instrumentación en bloque, o sea las guitarras y el piano: la guitarra solista pasa al acompañamiento, en el canal izquierdo, con bastante *delay* y eco; la acompañante al centro, también con efectos; y el piano, a la derecha, fundido con el ‘sangrado’ de los otros canales. El resultado de esta aplicación es completamente de MS, aunque no posea instrumentación orquestal, pues se dificulta diferenciar cada fuente, y da la impresión al oyente de que el conjunto tiene

⁶³ En esta época, Discos Fuentes se caracterizó por la impresión en discos de 180 gramos.

⁶⁴ Puede apreciarse su firma en la matriz de corte del disco. Realizar un esquema más completo sobre cómo fueron utilizados los cuatro canales en cada corte es lo deseado para este estudio, lo cual hasta ahora no es posible determinar con precisión o dilucidar con la información disponible hasta el momento. Se espera que con hallazgos posteriores, pueda implementarse algo de lo propuesto por Ryan y Kehew.

más instrumentación de la real, gracias a la combinación de posiciones de acordes y timbres, resultado que es más notorio en sonido monofónico.

Algo similar ocurre en “Mi vecinita” (“Next door to an angel” de Sedaka), donde se parece haber aprovechado un *bouncing down* para incluir una segunda voz principal, incluir más coros (necesarios para el estilo doo-woop) y mayor instrumentación, con un resultado de MS.

El caso de “Michelle” (de The Beatles), indicada como balada, tiene MS gracias al esquema de mezcla, a pesar de no ser una balada pop en estricto sentido (según nuestra definición), y de que la versión original de The Beatles no sea tampoco un acercamiento a ella. El tiple colombiano en la sección de acompañamiento, cuyas dobles cuerdas sumadas al resto de la sección dan el efecto de la presencia de otro instrumento, en contribución al bloque necesario para el MS.

“Lloro” es un ejemplo de balada pop más cercano al bolero por su melodía y esquemas rítmicos de acompañamiento. Su compositor, Ferdy Hernández (Cali – n.194?) vivió en las calles de Bogotá durante esta época, antes de pasar por Los Young Beat y Los Flippers como guitarrista, probando suerte en la escena local en el nicho de Alfonso Lizarazo.⁶⁵ Esto se refleja en que el disco posee tres composiciones originales, una de ellas de balada pop, y las dos restantes (de Orozco) afiliadas al rock ‘n roll (*b*).

En el resto del disco todas las variaciones de la posición del conjunto en la mezcla, como el cambio de guitarra acompañante por piano, o de las cuerdas por un instrumento de viento se sujetan a la misma lógica de distribución en la mezcla. Esto se relaciona con el uso selectivo de MS para abordar las baladas (sección de definiciones), a lo que se le podría añadir la evidencia de búsqueda de un sonido compatible con equipos monofónicos en todos los cortes. También es notoria la aplicación reiterada de unas mismas técnicas para los cortes de rock ‘n roll (*b*), casi como una plantilla. Esto puede significar que el uso selectivo del MS no era accidental, gracias a la grabadora de cuatro pistas y la aplicación estructurada del esquema de mezcla en todos los cortes, con pocos movimientos en las perillas de envío, sin movimientos significativos (por eso lo deseado era que no se movieran hasta terminar una sesión de grabación, como expresó Rincón).

En resumen, parece ser que en Discos Fuentes las técnicas de ingeniería eran capaces de favorecer las decisiones musicales o técnicas que orientan los cortes hacia un sonido u otro, y que el uso selectivo de diferentes técnicas (no sólo MS) se aplicaban frecuentemente, acompañadas del criterio y recursos técnicos que los caracterizaron el sonido del sello.

⁶⁵ Edgard Hozzman, “Ferdy Hernández, el anarquista de los pioneros del rock”, *Eje 21*, mayo de 2014, <http://www.eje21.com.co/2014/05/el-anarquista-de-los-pioneros-del-rock/>, consultada el 30/02/2018.

La chica ye-yé de Colombia – Muro de Sonido en Codiscos

Cabe entonces, hacer la comparación de los anteriores esquemas de mezcla con los cortes similares del LP1 de Zamora, con el fin de conocer en qué estado de desarrollo y aplicabilidad se encontraba la grabación en Codiscos, cuáles eran sus posibles criterios para el uso selectivo del MS y su sonido –también característico– y cómo incursiona en el género de la balada pop.

Muchas de las características visualizadas en el esquema de mezcla (a continuación) son producto del sistema de grabación utilizado en el sello. Es muy posible que contaran con una consola igual o muy similar a la de Fuentes (posiblemente una de seis canales⁶⁶, con algún preamplificador), aunque sí sabemos que su grabadora principal era una AMPEX 300 de tres canales⁶⁷, que para la época ya comenzaban a masificar discos con sonido estéreo y experimentaban con diversas combinaciones y resultados.

El esquema correspondiente es el siguiente (los instrumentos encerrados en corchetes se mueven de un canal a otro, durante ciertas secciones de la canción):

CORTE		UBICACIÓN EN LA MEZCLA		
		Izquierda	Centro	Derecha
A1	“Flamenco”	batería piano bajo	violines voz [coros]	saxofón guitarra eléctrica [coros]
A2	“La chica de Ipanema”	saxofón piano	voz bajo	violines guitarra eléctrica batería
A3	“Capri, se acabó”	bandola batería	voz bajo	violines guitarra eléctrica piano
A4	“Jugando con mi corazón”	batería piano	violines voz bajo	saxofón guitarra eléctrica
A5	“Soy la mujer”	[violines] piano batería	voz bajo corno	[violines] guitarra eléctrica coros
A6	“Contigo en la playa”	piano saxofón	bajo coros voz	batería guitarra eléctrica
B1	“La luna y el toro”	guitarra flamenca violines	bajo [voz]	batería piano [voz]

⁶⁶ Según recuerda el cantante Leonardo Álvarez; entrevista personal realizada en 2016.

⁶⁷ Gracias a Germán Roldán, actual ingeniero en Codiscos por proporcionar la valiosa información.

CORTE		UBICACIÓN EN LA MEZCLA		
		Izquierda	Centro	Derecha
B2	“Sabor a miel”	batería piano coros [saxofón]	bajo violines voz [saxofón]	guitarra eléctrica
B3	“Bule bule ye-yé”	saxofón piano	voz coros	guitarra eléctrica batería
B4	“Venecia sin ti”	bandola piano	violines bajo voz	guitarra acústica batería
B5	“El cochecito”	saxofón piano	bajo coros voz	guitarra eléctrica batería
B6	“Down town”	saxofón piano batería	bajo voz	violines guitarra eléctrica

TABLA 5. Esquema de mezcla del LP1 de Zamora, *La chica ye-yé de Colombia*.

El primer elemento diferenciador es la mayor variedad en la instrumentación, una forma de destacar la inclinación del sello por la diversificación de los recursos en función de un repertorio. La variedad instrumental plantea también retos en la ingeniería de sonido, ya que con menos canales de grabación es más difícil lograr combinaciones de timbres entre instrumentos y su respectivo balance en la mezcla, así como la distribución en los canales.

La consecuencia de esto es que en Codiscos, en cuanto a los cortes estéreo se refiere, se termina por optar lo opuesto a Fuentes:

Por un lado, se distingue que la distribución de los instrumentos en la imagen estéreo no está del todo sujeta al esquema replicado en cada corte. Si comparamos con el LP1 de Orozco, donde predomina la relación bajo-batería-voz en el centro de la mezcla, en el disco de Zamora no parece tenerse en cuenta la función y volumen del instrumento dentro del conjunto para posicionarlo en los extremos o el centro. Puede que su criterio obedezca a resaltar el bajo y la voz en la reproducción monofónica del disco estéreo, o a una concepción proveniente de la música orquestal donde el piano y la guitarra pertenecen a la sección de percusión -contrario al estándar del ‘rock’ con sonido más fuerte, con bajo y batería al centro. Sin embargo, esto no explicaría la presencia solitaria de la guitarra eléctrica en “Sabor a miel”, por qué el bajo se encuentra a la izquierda en “Flamenco” o, por qué la batería nunca se coloca al centro. Todo puede resumirse en la decisión de hacer algo opuesto a Discos

Fuentes, en hacer más vistoso el estéreo y en lograr ejemplos de MS superando la dificultad de la distribución en tres canales.

Cabe señalar que en esta grabación (en el disco estéreo) existe la dificultad mayor de concentrar la atención en los instrumentos individualmente, como el poder ubicarlos a la izquierda, al centro o a la derecha durante un período considerable. Parece deberse al sangrado de ciertos instrumentos en el micrófono de otros: ocurre especialmente con el saxofón en el (o los) micrófono(s) de los violines, o con la batería en el micrófono del piano (es muy posible que estuvieran alejados uno del otro), de las guitarras o de los coros.

Es una característica que favorece al MS mientras haya efecto de eco, pero durante el corte estereofónico puede afectarse: conociendo números discos estéreo del sello, de esta época, parece deberse a defectos en el sistema de corte estéreo. No tenía sensibilidad o presión suficientes, e incluso, por momentos puede ser discontinuo, lo que no permite grabar en el disco todos los detalles que puede tener la combinación de sangrados y reverberación⁶⁸.

En el resultado final -el corte-, por instantes aparecen y desaparecen las señales de los instrumentos, lo que da la impresión de que estén en un lugar u otro de la imagen estéreo, o que parezcan existir otros, a modo de 'sonidos fantasmas'⁶⁹. Así, a pesar de que en el esquema de grabación los instrumentos parezcan estar demasiado aislados como para favorecer bloques de orquestación, de cualquier manera, se favorece la característica más importante del MS, la dificultad de diferenciar un sonido u otro dentro de un todo (esto sin mencionar que el corte monofónico tiene mejor MS y no tiene los problemas anteriores).

Es curioso que en el LP1 de Orozco predomine la dificultad para diferenciar las posiciones de mezcla apartadas del centro, y puede que las dificultades abarcaran grabación, mezcla y corte máster. Con todo, en Fuentes el corte de discos y el alto volumen era una preocupación mayor. Más adelante, sobre los ejemplos posteriores, volveremos a los detalles de técnicas de grabación en Codiscos.

Con esto se resume la diferencia principal entre las ingenierías de ambos sellos: Fuentes lograba su sonido aprovechando al máximo su posibilidad de usar el volumen y las ganancias, mientras Codiscos usaba la variedad instrumental para enriquecer las producciones. Es posible que esto refleje un mayor interés de Codiscos por apostar al género, pues se requiere mayor inversión en músicos de sesión, arreglistas y licencias. También sobresale cierta despreocupación por el cumplimiento de esquemas rígidos de grabación de los cortes estéreo, al menos en esta etapa temprana.

⁶⁸ Se conocen muchos discos estéreo editados por el sello durante este período (1966-1970), de numerosos artistas y géneros, y se trata de una característica persistente en todos los ejemplares. Esto podrá ser objeto de estudios posteriores.

⁶⁹ Esto puede percibirse en los segundos iniciales de "Sabor a miel", en el canal derecho, donde el sangrado de la señal de los coros y su contenido en el eco,

Harold Vol.II

El siguiente paso en la evolución de técnicas de grabación, producción musical y características de estilos y subgéneros del pop se ilustran con los siguientes LPs de ambos artistas. Ambos son de 1967, quizá con la misma diferencia de uno a tres meses, como en el año anterior.

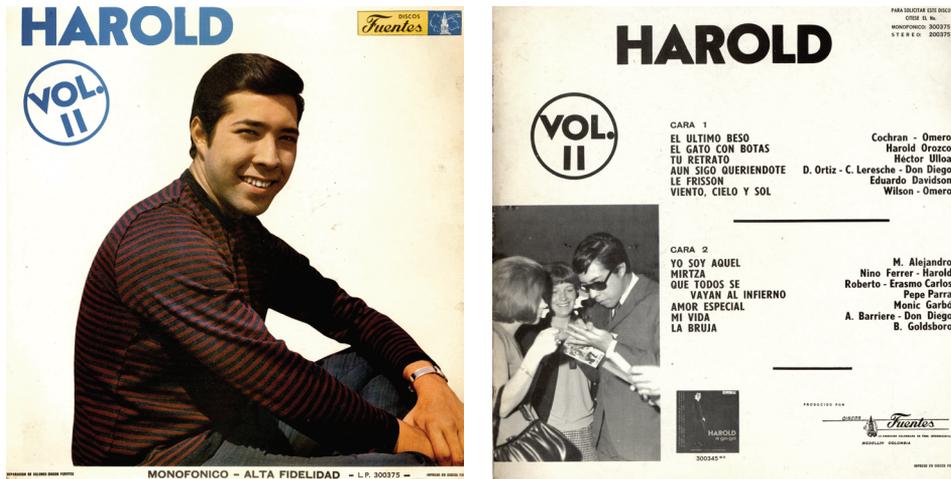


FIGURA 8. Portada y contraportada del LP2 de Orozco, *Harold Vol.II*.



FIGURA 9. Rótulos del LP Harold Vol.II

Cor	Título	Autor	Posibles originales	CBP	Observaciones
A1	“El último beso”	E. Cochran, Omero	Polo (de Los Apson de México)	a, b, c, f, g	MS de percusión
A2	“El gato con botas”	Harold Orozco	Original	b	
A3	“Tu retrato”	Héctor Ulloa	Original	a, b, c	MS
A4	“Aún sigo queriéndote”	D. Ortiz, C. Leresche, Don Diego	Dalida, Gema.	a, b, c, g	MS
A5	“Le frisson”	Eduardo Davidson	Eduardo Davidson	a, b, f	Adaptación de estiloailable del Caribe al rock 'n roll
A6	“Viento, cielo y sol”	Wilson, Omero	“Blue norther” de Sir Douglas Quintet, Polo (de Los Apson de México).	a, b	
B1	“Yo soy aquel”	M. Alejandro	Raphael	a, b, c, g	MS
B2	“Mirtza”	Nino Ferrer, Harold	Nino Ferrer	b	
B3	“Que todos se vayan al infierno”	Roberto Erasmo Carlos, Pepe Parra	Roberto Carlos	b	
B4	“Amor especial”	Monic Garbó	Monique Garbó ⁷⁰	a, b, c	MS
B5	“Mi vida”	A. Barriere, Don Diego	“Ma vie” de Raphael	a, b, c	MS
B6	“La bruja”	Bobby Goldsboro	Bobby Goldsboro	b	

TABLA 6. Contenido del LP2 de Orozco, *Harold Vol.II*. Las indicaciones de acompañamiento orquestal o de conjunto, así como de estilo musical desaparecen de rótulos y contraportada.

La primera diferencia notoria del LP2 de Orozco con su LP1 es la variedad en el repertorio y el aumento de los cortes de balada. Hay dos cortes relacionados con Raphael y Manuel Alejandro de España, dos con el pop francés (Ferrer, Dalida⁷¹), uno brasileño (Carlos), tres contemporáneos estadounidenses (Cochran, Goldsboro, Wilson), uno de génerosailables colombianos (Ulloa), y uno cubano (Davidson). Debido a que la variedad de estilos puede ocurrir dentro de un mismo corte, desaparecen las indicaciones de estilo de los rótulos y contraportada, quizá por la dificultad taxonómica que representaba, o bien, por evitar el desinterés del público

⁷⁰ Técnica de grabación para el realce de un instrumento en la mezcla, en la que, electrónicamente por medio de desfases en tiempo, o bien, con la regrabación de otra interpretación idéntica en otro canal, se crea el efecto de doblamiento y de mayor profundidad.

⁷¹ Iolanda Cristina Giglioti (1933-1987) es nacida en Egipto, de una familia italiana, luego establecida en Francia donde desarrolló su carrera y discografía. Se considera de influencia francesa para este caso particular.

no interesado en géneros bailables, el cual puede dejar de comprar el disco si ve indicada una pachanga, un porro o demasiadas baladas.

En el análisis de lo estrictamente musical también se presentan cambios importantes en este LP:

La canción de Ferrer es peculiar, dado que se trata de un ejemplo precursor de lo que hoy se conoce como salsa, del estilo 'pachanga'⁷², aunque despojada de su componenteailable y adaptada para el rock 'n roll. Esta inclusión de repertorioailable representa un aporte importante, pues en el contexto caribeño e hispano-estadounidense también participó de la ruptura entre los años '66 y '67, con el posicionamiento del sello Fania y la acuñación del término 'salsa'. También muestra que Colombia estaba al día con esta parte del cambio y que en la ciudad de Cali (de donde proviene Orozco) la recepción del público ya estaba en sintonía con ello, incluso parte del público interesado en la 'nueva ola'.

Otro ejemplo de valor similar es "Tu retrato", de Héctor Ulloa (n.1936)⁷³, con acompañamiento de porro (estilo perteneciente a la cumbia), con dos saxofones tenores y un barítono, como es típico de la músicaailable de salón.

Por otro lado, la forma de abordar los estilos relacionados con el rock 'n roll muestra signos de evolución. En todos los cortes relacionados se percibe que, en comparación al disco anterior, el material musical que involucra *riffs*, *licks*, líneas de bajo y patrones de batería, está abordado con mayor cuidado y de acuerdo con lo que se escuchaba a través de los discos de mersey beat que empezaban a llegar y editarse en mayor volumen en el país; hablamos de grupos como The Dave Clark Five, The Rolling Stones, The Hollies y los mismos Beatles. Se evidencia especialmente en cortes como "El gato con botas", "Le frisson", "La bruja", y especialmente, en "Viento, cielo y sol" donde, a juzgar por la batería y la guitarra eléctrica (ausente en la versión original), pudo llegar a nutrirse de "Paint it black" o "Mercy" de The Rolling Stones. Incluso, estos instrumentos, de acuerdo a su material musical, están grabados de acuerdo al estándar que proponían esos modelos, con sonido integrado de todos los elementos de la batería, y las características tímbricas de las guitarras y su amplificación.

En cuanto a los ejemplos de MS, varios de ellos no tienen necesariamente elementos orquestales, pero incorporan varios instrumentos de percusión menor, como castañuelas, sonajeros y panderetas, lo que nos remite a ejemplos tempranos de Spector con The Crystals y Bob B. Soxx & The Blue Jeans. La razón de esta diferencia con el LP1 de Orozco, que no tiene estos elementos de percusión, puede deberse a la exposición con este repertorio u otro similar, lo que podrá confirmarse en el futuro con el hallazgo de testimonios o discografía.

⁷² De hecho, en el mundo de la salsa, se considera a Davidson como el creador del estilo denominado 'pachanga', que incorpora los patrones armónicos del twist en el boogaloo. Inicialmente, él mismo llamó a su estilo 'frisson', o 'frisson a-go-gó'.

⁷³ Actor de cine y televisión colombiana conocido por su personaje en la serie televisiva de la década de 1980 llamada *El Chinche*.

En resumen, el LP2 de Orozco expone claramente la postura artística de Orozco frente al cambio en el pop y un inminente establecimiento de la balada pop y el rock como géneros. Mientras otros artistas y grupos como The (Los) Speakers, Los Flippers, Los Yetis, Los Streaks, etc. tomaban claramente el camino del rock, y otros como Zamora, Vicky (Esperanza Acevedo Ossa, 1947-2017) y Óscar Golden optaban por la balada pop y el estrellato, él mismo se perfilaba como productor discográfico, con una visión más amplia. Posteriormente, en sellos como CBS y Disco 15, grabó varios discos con material propio de bossa nova, balada pop, produjo artistas cercanos al *soul* como Fabiano (Héctor Fabio Llanosa, n.1941), y ya en la siguiente década tuvo su propio grupo de *funk* (Harold y su banda); aportó como productor en los discos de la siguiente generación de artistas de la balada pop (como Claudia de Colombia, Blanca Gladys Caldas Méndez, n.1951), para, finalmente, dedicarse de lleno a la producción de música publicitaria.

En paralelo con el siguiente el LP de Zamora, veremos cómo se distinguen los matices de la dirección que tomarían Zamora y artistas con perfiles similares, además de una relación mucho más estrecha con los rasgos de la balada pop. Incluso, puede afirmarse que el género queda totalmente establecido en Colombia particularmente con ese disco, anunciado por un *single* que se editó durante julio de 1967, el cual analizaremos a continuación.

El 'single' "Algo estúpido": hipótesis sobre técnicas de grabación en Codiscos

Amor es mi canción, LP2 de Zamora, fue editado por Codiscos entre agosto y septiembre de 1967, como secuela de otra producción antológica del sello llamada *El disco de oro a go-go*⁷⁴, que recogía grabaciones de prueba de diversos artistas, algunos de larga data y otros nuevos, todos -a su manera- abordando estilos diferentes del pop.

El *single* promocional de ese disco fue una versión a dueto de "Algo estúpido", con Lyda Zamora y Óscar Golden (la versión de Frank y Nancy Sinatra, "Somethin' Stupid" también fue éxito en Colombia durante el primer semestre de 1967⁷⁵). El LP que lo incluyó, *El disco de oro a go-gó*, presentaba también una versión de "Si te alejas hoy" ("Ne me quitte pas" de Jacques Brel) por Zamora. Esa canción también se incluiría en su LP2, pero se descartó a última hora, durante el corte máster, ya estando fabricadas las carátulas⁷⁶. Estas dos canciones juegan un

⁷⁴ [Varios artistas], LP 12", *El disco de oro a go-gó*, Zeida-Codiscos, LDZ 20331, julio de 1967.

⁷⁵ Ver las referencias discográficas correspondientes en los Anexos.

⁷⁶ La situación puede comprobarse gracias a enmendaduras que aparecen en la contraportada. Sobre el lugar que correspondía a "Si te alejas hoy", se añadió un trozo de papel del mismo material para cubrir el corte descartado, al final del lado A. Lo más seguro es que *Amor es mi canción* tuviera sus carátulas listas para mediados de julio de 1967 (incluso se anuncian en la prensa local al lado del *Disco*

papel importante en un nuevo impulso que se planeó especialmente en Codiscos para una suerte de lanzamiento oficial del género de la balada pop.

“Algo estúpido” tiene MS en su versión original, aunque difiere de la línea desarrollada por Spector y Levine y, más bien, de uso selectivo moderado, con un bloque conformado por la combinación de varias guitarras acústicas, en diferentes posiciones, en oposición a los demás elementos de la orquesta típica para ‘crooners’, con un balance a volumen moderado (contrario a lo que puede ocurrir en MS, que tiende a ser altisonante).

La producción de Golden y Zamora también es de MS, pero alcanzado de una forma totalmente diferente: mediante la inclusión de la instrumentación de estudiantina colombiana (dos bandolas y un tiple), un conjunto más grande de violines -ahora primeros y segundos-, corno y el conjunto habitual de Codiscos, con guitarra eléctrica, piano, bajo y batería (Los Frenéticos).

Por otro lado, “Si te alejas hoy”, al igual que el corte anterior, tiene un aumento importante en la instrumentación, pero con un enfoque netamente orquestal. Sin la estudiantina colombiana, intercambia el corno por un saxofón tenor que dobla las líneas más graves de los violines, los que a su vez reiteran un motivo de notas largas. La función de la batería pasa a ser ornamental y se descarta el acompañamiento rítmico: el piano y la guitarra eléctrica hacen acordes en el registro medio, con algunos ornamentos que apoyan y responden los ‘tutti’, así como melodías principales. Puede hablarse de otra forma de MS para abordar una *chanson* a ritmo libre, logrando texturas por medio del doblamiento de notas y acordes largos, una especie de *ostinato* flotante.

El hallazgo de algunos documentos relativos a esta grabación permite un mayor acercamiento a las técnicas de grabación de Codiscos, para poder confrontar lo ya descrito sobre Discos Fuentes.⁷⁷

Durante las sesiones de grabación de “Algo estúpido” se realizó una sesión fotográfica; no es posible saber en qué medida es fingida, pero que sí puede saberse qué tanto refleja cualidades de la grabación y, como consecuencia, cómo pudieron ser las técnicas de grabación en Codiscos para esta época.

En la contraportada del *Disco de oro a go-gó* se encuentra la siguiente foto:

de Oro a go-gó; Pantalla, No.655, julio 20 de 1967, p.10), y su retraso y modificación pudo deberse a complicaciones persistentes en el trámite de licencias para una producción adicional, o bien, para extender la vida del *Disco de oro a go-gó*.

⁷⁷ Hasta el momento no se han dado hallazgos para Codiscos al nivel de detalle que dio Rincón para Fuentes. Es posible que con hallazgos posteriores algunas de estas hipótesis puedan desvirtuarse; sin embargo, el principal apoyo de lo aquí desarrollado es la apreciación del sonido grabado.

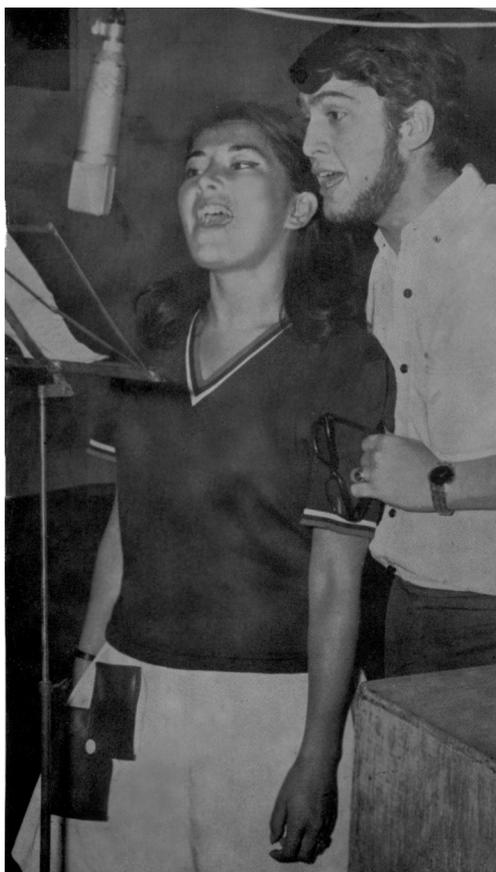


FIGURA 10. Lyda Zamora y Óscar Golden durante la grabación de “Algo estúpido”, primera semana de junio de 1967, aproximadamente.⁷⁸

El micrófono es el mismo Neumann U67 que se ve en la foto de Fuentes (Fig. 7), que tenía la posibilidad de captar el sonido de varias maneras: omnidireccional (desde todas las direcciones sin mayores diferencias), cardioide (en forma de corazón, con mayor potencia desde el frente) o figura de ocho (igual desde adelante o atrás, nada desde los lados). Esa es la principal condición para tratar de interpretar la posición de los cantantes frente al micrófono, y qué tanto la foto es un reflejo del sonido grabado. Si la fotografía es inmediatamente posterior a la grabación, es seguro que el micrófono conservó su posición, favoreciendo la estatura de Golden, y contando con la voz de Zamora, con mejor proyección.

⁷⁸ “Algo Estúpido’ une a Lyda Zamora y Óscar Golden”, *Pantalla*, 651 (junio 9 de 1967), p. 5.

Al parecer, la configuración ocurre en otras grabaciones de duetos en el sello, de esta misma época:



FIGURA 11. Fotografía de la portada del LP de Alci Acosta y Julio Jaramillo, ¡Buena esa!, Zeida-Codiscos, LDZ 20380, mayo de 1968. Pueden observarse en mejor detalle la mampostería del estudio, con baldosas altamente reflectivas acústicamente.

Bajo la premisa anterior, es posible notar la primera característica posible de las técnicas de grabación: era una ventaja usar la configuración de figura de ocho, tanto para la grabación como para una foto *in situ*, con los cantantes frente y tras la cápsula, además, una técnica favorable para la grabación de duetos instrumentales o vocales. En consecuencia, la posición apreciada en la foto es correcta con la grabación, donde ambos están aprovechando la proyección de sus voces. En últimas, se produce un resultado diametralmente diferente a la versión de los Sinatra, donde usan una técnica de ‘crooners’ para micrófonos de condensador, identificada por la máxima cercanía al micrófono y proyección mínima, logrando un máximo de volumen y detalle en la captura.

De hecho, se conoce cuál fue la posición de micrófonos para la grabación de los Sinatra, gracias a la existencia de fotografías tomadas durante la sesión de grabación: dos micrófonos

Neumann U87, uno frente a cada cantante, a unas tres pulgadas de distancia, tal vez cuatro en el caso Frank.⁷⁹

De esta forma, parece ser que el sonido Codiscos está principalmente determinado por las posiciones de los micrófonos, dictada probablemente por una intención de la máxima direccionalidad a las fuentes sonoras, pero sin una intención de integración tímbrica⁸⁰. Esta intención es totalmente contraria en ambos sellos: en los esquemas de mezcla de los cuatro LPs que analizamos (incluido el LP2 de Zamora, profundizado más adelante) hay una tendencia de integración tímbrica para Discos Fuentes, y de separación tímbrica para Codiscos, intención que se potencia o se debilita con el sonido estéreo, monofónico, o con la cantidad de ganancia y volumen que se aplica a la señal.

Cabe señalar que en la apreciación que se tiene de suficientes discos estéreo y monofónicos de Codiscos de esta época y género musical, lo señalado anteriormente es un común denominador (especialmente en las secciones de cuerdas, frecuentemente con sonido delgado). Puede ser un resultado de la frecuente experimentación de los productores e ingenieros con las características acústicas del recinto, con varias superficies reflectoras. Sin embargo, estas afirmaciones deberán continuar alimentándose en lo sucesivo, con hallazgos que permitan conocer alguna de la información faltante sobre los ingenieros y productores de Codiscos: Enrique Aguilar (?-2009) director musical en los discos de Zamora, Ernesto Arango, familiar de Álvaro Arango, director de programación y repertorios internacionales y John Escobar.

⁷⁹ Jerry Reuss, "Frank and Nancy Sinatra. Something Stupid", Jerry Reuss, 2009, <http://www.jerryreuss.com/nancyandfranksinatrasomethinstupid.html>, consultada 05/03/2018.

⁸⁰ En ingeniería de sonido, esto último se denomina 'efecto de enmascaramiento', donde fuentes de similar cualidad tímbrica pueden combinarse en una sola señal, con el resultado de potenciación mutua. Es lo que resulta en el caso de combinar, por ejemplo, batería y bajo en un mismo canal, o bien, guitarras, sección de cuerdas frotadas y platos.

Establecimiento de la balada pop en Colombia: el LP *Amor es mi canción* de Lyda Zamora



FIGURA 12. Portada y contraportada del LP *Amor es mi canción*.



FIGURA 13. Rótulos del LP *Amor es mi canción*.

Tras la campaña de expectativa con “Algo estúpido” y “Si te alejas hoy”, en el LP *Amor es mi canción* (LP2 de Zamora) pudieron introducirse más cambios importantes que marcaron el establecimiento definitivo de un nuevo género musical. Tras el evento, difícilmente sería posible una vuelta a la nueva ola, o -al menos para artistas del perfil de Zamora- un tránsito entre otros géneros como el rock, marcándose un punto de no retorno. En el nuevo género -como es

definitorio de la balada pop- se conserva la cercanía con el bolero, la *chanson*, la ópera, la bossa nova y la canción latinoamericana (*f, g*).

La primera evidencia de ello es el repertorio escogido en este disco. Para el LP2 de Zamora, su correspondiente tabla puede acompañarse de una estadística comparativa de los estilos involucrados en el material:

C.	Título	Autor	Versiones	CBP	Observaciones
A1	“El amor”	Joaquín Prieto	Antonio Prieto, Nancy Sinatra.	<i>a, b, c, d, e, g.</i>	MS. Sintetiza elementos de ambas versiones.
A2	“Morir o vivir”	Figura “D.R. de A.”. Original de Danyel Gerard.	Hervé Vilard	<i>a, b, c, e, g.</i>	MS.
A3	“Amor es mi canción”	Charlie Chaplin, Adapt. F. Carreras.	Petula Clark, Eva María.	<i>a, b, c, f, g</i>	MS. Bandola en contrapunto, comentarios melódicos de la estudiantina.
A4	“Más que nada”	Jorge Ben, Colina.	Sergio Mendes	<i>g</i>	Con cuerdas, a diferencia de la versión original.
(A5)	“Si te alejas hoy”	Jacques Brel	“Ne me quitte pas” Jacques Brel	<i>a, c, e, g</i>	MS. Retirada del LP. ¿Traductora L. Zamora?
A5 (A6)	“No vuelvas”	Manuel Alejandro	Raphael	<i>a, b, e, g</i>	MS.
B1	“La casa del sol naciente”	Trad., Alan Price, C. Mapel.	Bruno Lomas	<i>a, b, c, e, g</i>	MS.
B2	“Yo te daría más”	A. Testa y M. Remigi.	Hervé Vilard	<i>a, b, c, e, g</i>	MS.
B3	“Desde aquel día”	Manuel Alejandro	Raphael	<i>a, b, c, e, g</i>	MS.
B4	“Cordobés”	Eva María	Eva María	<i>a, b, e</i>	MS. Pasodoble y rock ‘n roll
B5	“Mi credo”	André Pascal, Paul Mauriat	Mirelle Mathieu	<i>a, b, f, e, g</i>	MS. Bandola imita patrones de rock ‘n roll
B6	“Un hombre y una mujer”	Francis Lai	Herbie Mann & Tamiko Jones	<i>g</i>	MS. Letra compuesta, ¿L. Zamora?

TABLA 7. Esquema de análisis discográfico del LP#2 de Zamora, *Amor es mi canción*.⁸¹

⁸¹ La indicación de estilos desaparece por completo de rótulos y contraportada, debido a la clara aparición de un nuevo género. El corte A5 entre paréntesis indica que fue desechado a última hora;

Procedencia de las canciones del LP2 de Zamora, *Amor es mi Canción*. La casilla denominada ‘puntos de procedencia’ tiene en cuenta la procedencia de la canción original y de la grabación original, del siguiente modo: la versión de Sergio Mendes suma a dos procedencias, Estados Unidos por la producción y Latinoamérica por la relación con el estilo de la ‘tropicalia’. En el caso de “El amor”, suma a Latinoamérica y a EE.UU. por Prieto y Sinatra respectivamente; igualmente “Amor es mi canción” por la procedencia (Inglaterra) y por la cantante Eva María (España); “La casa del sol naciente” suma a España por Lomas y a EE.UU. por su procedencia tradicional del *rhythm and blues*.

Países	Puntos de procedencia	Porcentaje dentro del disco
España	5	28%
Francia	4	22%
Latinoamérica	4	22%
EE.UU. / Reino Unido	5	28%
Total	18	100%

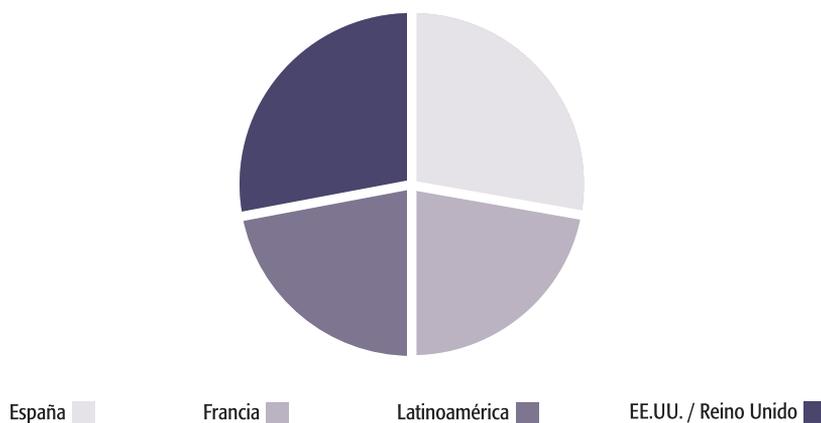


FIGURA 15. Porción de influencia dentro del programa musical del LP *Amor es mi canción* de Lyda Zamora

Sin el ánimo de establecer un método infalible y cuantitativo para determinar qué tan internacional es un LP cualquiera, el ejercicio anterior sirve para revelarnos una distribución proporcional en la procedencia de los cortes en cada uno de los discos. Habla claramente de

así, el corte A6 entre paréntesis sería el número del corte del que se terminó cortando como A5, sin paréntesis (las razones fueron expuestas en la sección anterior).

una apuesta en el mercado, estudiada y ejecutada con algún nivel premeditación, con documentación en repertorio y discografía por parte de la misma Zamora y Álvaro Arango, quienes probablemente tuvieron el mismo nivel de incidencia en estas decisiones para estos discos.

El tamaño del esquema de análisis discográfico es mucho mayor y complejo que en los ejemplos anteriores, debido a la incorporación de nuevas combinaciones de estilos, por la influencia significativa del cine, y porque más de una versión de la misma canción servía como modelo para la nueva grabación. Es importante el aumento de la influencia de otros artistas ya adscritos a la balada pop: se grabaron dos versiones de canciones de Raphael, dos de Eva María, una de Mirelle Mathieu (n.1946), una de Antonio Prieto (1929-2011) y dos de Vilard.

De Vilard recientemente se había editado en Colombia un LP antológico llamado *La revelación mundial*, que recogía todas sus grabaciones en castellano hasta el momento e incluía cortes de sus dos primeros LPs originales franceses, el cual tuvo una amplia recepción.⁸²

Por el lado de Prieto, cabe mencionar que, siendo un *chansonnier* del mundo del cine e intérprete consumado de boleros, ya había incursionado en la balada pop con su canción “La novia” de 1961 y que, tras una larga pausa en su carrera discográfica, regresaba con un LP donde se revestía su género de los cambios de la canción moderna, llamado *Diferente... pero siempre romántico*. Allí se incluía la versión original de “El amor”, canción que tuvo una circulación transnacional en catálogos, al punto de tener varias versiones en el mercado angloparlante, una de ellas de Nancy Sinatra.⁸³

El impacto de Raphael no fue menos importante, todo lo contrario; de hecho, se sabe que el lanzamiento de varios de sus LPs en edición local se realizó por las mismas semanas con *El Disco de Oro*, el LP2 de Zamora⁸⁴, y uno de Golden con Codiscos cuando dejó atrás Estudio 15.⁸⁵

Por otro lado, en este disco es determinante el cómo abordar los repertorios no pertenecientes a la balada pop sin salirse de su marco, lo cual refuerza la idea de un punto sin retorno tras el nacimiento del nuevo género. Por ejemplo, en las dos bossa novas incluidas (de Mendes y Lai), la interpretación de Zamora tiene bastante vibrato -contrario a lo ideal para el estilo- y su voz tiene una posición prominente en la mezcla. Si bien cabe la posibilidad de que esto sea producto de algún nivel de desconocimiento de los rudimentos del género brasileño, la consecuencia resulta adecuada para la unidad de un producto que apuesta a la balada pop.

⁸² Hervé Vilard, LP 12”, *La revelación mundial*, Mercury, 125508 MG, enero de 1967. Su programación es exclusiva para Latinoamérica. Existen diversos prensajes en cada país. Sólo ha sido posible consultar la edición colombiana.

⁸³ Benítez, pp. 80-83.

⁸⁴ El semanario *Pantalla* promociona los discos mencionados, edición por Discos Fuentes y Codiscos, entre junio y septiembre de 1967. La inclusión de más detalles sobre estas producciones, no pueden abordarse en este texto, y están destinadas a estudios posteriores.

⁸⁵ Óscar Golden, LP 12”, *Especialmente para ti*, Zeida-Codiscos, LDZ 20340, julio de 1967.

Igualmente, la idea se replica en la forma de abordar los materiales restantes relacionados con el rock 'n roll: "La casa del sol naciente", compatible con la balada pop gracias a su patrón armónico en *ostinato* y el bajo cromático de *passacaglia* (elemento barroco, 'c' de las CBP), evita del acompañamiento típico de otras versiones de la canción, relacionadas con el *mersey beat*. Adicionalmente, en el acompañamiento aparece de nuevo la bandola colombiana (también en "Amor es mi canción" que da título al disco), a modo de eco del éxito promocional "Algo Estúpido". Inclusive, en "Mi credo" la función de los *riffs* también se le asigna a este instrumento.

En cuanto a las técnicas instrumentales y orquestales, también es de destacar su mayor refinamiento con orientación hacia este sonido, pues hay bloques más compactos y énfasis en el *ostinato*. La ampliación de la sección de cuerdas, y el uso de metales para apoyar sus registros graves, da cuenta de que era plenamente intencional 'agrandar' el sonido con ayuda de todos los recursos posibles.

En "Desde aquel día", se hizo lo posible para imitar la versión de Raphael con una orquesta pequeña, pero no se incluyó la totalidad de la línea de los violines de la parte central de la canción, seguramente por la complejidad del arreglo original, muy difícil de transcribir usando un sistema de sonido antiguo y, en últimas, gracias a la característica propia del MS. Así, en la versión de Zamora se hace una adaptación simplificada de dichas líneas para cumplir con la función de los bloques orquestales, sin los contrapuntos floridos originales.

Por último, sobre la técnica del MS en este disco, es fundamental su presencia en, prácticamente, todos los cortes del disco (incluso en el descartado a última hora "Si te alejas hoy"), lo que concuerda con la diversificación proporcional del repertorio exclusivo de la balada pop, y la ampliación de los formatos instrumentales. Forzosamente, para su inclusión, fue necesaria más rigurosidad en los esquemas de mezcla, más si se tiene en cuenta la limitación de la grabadora Ampex de tres canales. Es posible que en este disco se hiciera *bouncing down* por lo menos una vez para los cortes con instrumentación más grande, aunque por el momento no se tiene suficiente información que permita confirmarlo, salvo por los cortes con *double-tracking*⁸⁶ natural en la voz de Zamora (como en "Amor es mi canción").⁸⁷

En el esquema de mezcla correspondiente, la aplicación más estructurada de la estereofonía, quizá forzada por la necesidad de acomodar una instrumentación mayor.

⁸⁶ Efecto que se produce por la superposición de la copia de una señal con su original, a la cual se aplican diferencias de tiempo. El resultado es el de realce en la mezcla. También puede lograrse con la grabación del mismo instrumento o voz lo más exactamente posible al original.

⁸⁷ Es curioso que en los cortes donde hacen su aparición, desaparece la reverberación de cámara de eco. Es posible que tuviera que sacrificarse para evitar un *bouncing down*, lo cual podría contribuir a confirmar esta hipótesis. También, la presencia de la voz por encima del acompañamiento es lo suficientemente prominente para pensar que la sección de acompañamiento perdió calidad de sonido durante un *bounce*.

CORTE		UBICACIÓN EN LA MEZCLA		
Izquierda		Centro	Derecha	
A1	“El amor”	violas corno guitarra eléctrica	violines 1º y 2º voz coros bajo	órgano batería
A2	“Morir o vivir”	violines 1º saxofón piano	voz coros bajo	violines 2º batería
A3	“Amor es mi canción”	violines 2º corno guitarra eléctrica	bandola voz double track voz bajo	violines 1º batería piano
A4	“Más que nada”	violas guitarra eléctrica	voz coros [piano] bajo	violines 1º y 2º [piano] batería
A5	“No vuelvas”	violines 1º saxofón guitarra eléctrica	voz bajo	violines 2º violas batería piano
A6	“Si te alejas hoy”	Mezcla estereofónica desconocida ⁸⁷		
B1	“La casa del sol naciente”	violas corno piano	voz bajo	violines 1º y 2º guitarra eléctrica batería
B2	“Yo te daría más”	violines 1º guitarra eléctrica piano	voz coros bajo	violines 2º saxofón batería
B3	“Desde aquel día”	violines 1º y 2º piano	voz bajo	violas guitarra acústica batería
B4	“Cordobés”	saxofón piano	violines 1º y 2º voz coros bajo	viola y cello guitarra eléctrica batería
B5	“Mi credo”	violas guitarra eléctrica	voz bandola bajo	violines 1º y 2º piano batería
B6	“Un hombre y una mujer”	guitarra eléctrica bajo	coros voz piano	cuerdas batería

TABLA 8. Esquema de mezcla del LP *Amor es mi canción*.⁸⁸

⁸⁸ Hasta el momento no se ha encontrado una copia en estéreo de *El disco de oro a go-go*.

Conclusiones

Debe destacarse la labor de los ingenieros de sonido de Discos Fuentes y Codiscos por fungir -en ocasiones y sin saberlo- como los productores mismos, y por acercarse a un sonido tan distintivo y difícil de lograr como el MS, con pocas herramientas. Estas grabaciones reflejan cierto nivel de dificultad derivada del estado tecnológico, económico y estético, pero en cada caso se desarrolló una manera de sortearlo: en Fuentes con el sonido robusto y el alto volumen, y en Codiscos, con variedad en los recursos instrumentales y, como dijimos, separación tímbrica.

En ambos sellos es notoria la falta de preamplificadores, ecualizadores y compresores, la cual se evidencia en la acumulación de la misma cualidad tímbrica proveniente de la transducción, micrófono por micrófono, que sólo puede controlarse con la selección de los micrófonos, su posición, sus volúmenes en la mezcla, con algún compresor adicional disponible, o sólo con los limitadores de la grabadora. La situación sólo podría mejorar en años posteriores con la introducción de la tecnología de transistores, que abarataba los costos gracias a la miniaturización de los componentes, los cuales pasaron a incluirse dentro de muchas más consolas. También debe tenerse en cuenta que la ausencia de más grabadoras multicanal, pues lo ideal para el *bouncing down* es tenerlas por pares, especialmente si son de tres o cuatro canales. En contraste, las diferencias con las grabaciones modelo de Spector y Levine se deben a que contaban con el máximo control, de que hacían el máximo uso de esos recursos técnicos, al punto de lograr una manipulación puntual de cada variable.

Estas afirmaciones apuntan a una compresión más amplia de lo que continúa siendo un mito de la música popular colombiana en términos de sonido: el característico 'sonido Fuentes', también concebido en la música colombiana como un mito similar al de Spector y su MS, debe abordarse desde la musicología con certezas históricas y conocimiento sobre la ingeniería de sonido, lo que en últimas, puede llevar a encontrar bondades equiparables en los demás sellos 'mainstream' o independientes en la historia del país, hasta ahora algo difusas.

El pop local de este breve periodo se identifica por una gran apertura de estilos, aunque en una oferta pequeña de artistas, en un nicho no tan grande que, sin embargo, abarcó un mercado masivo. En Discos Fuentes, a pesar de su mayor interés en la músicaailable, había mayor espacio para compositores emergentes y se permitían -hasta cierto punto - el probar con algunos de ellos. Mientras tanto, en Codiscos se apostaba por figuras más estándar para el mercado y aprovechaba sus facilidades de acceso a los catálogos internacionales (los LP de Zamora no tienen canciones originales).

Por otro lado, el nicho del rock se encontraba sintonizado igualmente con formas incipientes de balada pop y que, por lo menos quienes componían, no tenían problema en colaborar en ambas corrientes, aunque esta apertura se redujo con el punto de no retorno que justificamos con el LP2 de Zamora, *Amor es mi canción*, sobre todo en los artistas visibles. Desde otro ángulo, también puede afirmarse que los géneros surgieron de la misma base estética en un único ni-

cho, desde el primer semestre de 1966, a pesar de la existencia de una discografía escasa. Estas hipótesis deberán seguirse alimentante con el hallazgo de nuevas fuentes.

Mencionamos que las características de la balada pop (CBP) son una categorización específica para los propósitos de este estudio, sujeta a posteriores desarrollos, revisiones y discusiones, especialmente la categoría de 'estilos del rock 'n roll' (*b*). Recordemos que tampoco se ignora la inclusión de esos elementos y materiales musicales como algo común en géneros y estilos de la música popular. Sin embargo, dentro de lo que exponemos de la balada pop, es remarcable que la conjunción heterogénea de todos ellos en un nuevo contexto es signo inequívoco de un cambio profundo. Se evidencia para el contexto colombiano en el LP2 de Zamora, donde prima la combinación de tres y hasta cinco CBP, contrario a lo que ocurre en discos anteriores.

En consecuencia, hay que resaltar la aparición de grabaciones con MS en Colombia como parte de una ruptura con el pasado y el surgimiento de lo 'moderno'. En contraste, a diferencia del contexto de Spector, donde el MS tuvo una evolución paulatina y mucho más larga, en últimas, él también fue víctima de ella.⁸⁹ Estos fenómenos apuntan a que la balada pop, a veces vista como un género inferior, tuvo un impacto innegable en el público y la industria desde que se estableció y en adelante, con edición de no poca discografía, donde pueden rastrearse eventos importantes en el panorama internacional como el MS, y seguramente otros más para estudios posteriores. Por eso, no debe ser visto como menos importante el rescate de sus fuentes y discografía para el análisis y la construcción de certezas sobre la música popular en Colombia en el siglo XX.

⁸⁹ Benítez, pp.45-49.

Anexos

Discografía y procedencia de las posibles versiones originales de los ejemplos analizados. En lo posible, se incluyen los discos que se cree llegaron y circularon en Colombia, y/o los que influyeron en ellos. Bajo este criterio se considera una versión como original.

Anexo 1. Correspondiente al LP *Harold a go-go* de Harold Orozco, LP1 de Orozco para este artículo.

A1 “Y por tanto” (“Et pour tant”). Charles Aznavour, LP 12”, *En español! Vol.2*, Discos Orbe/Barclay, FM 5073, 1967 [Colombia].

A2 “La noche” (“La nuit”). Raphael, LP 12”, *Raphael*, Fuentes/Hispanvox, 343003 [Mono], 243004 [Stereo], 1967 [Colombia]

Adamo, LP 12”, *Adamo en Español*, Codiscos/Emi-Odeon, T-100437, 1967 [Colombia].

A3 “Tu vives para mí” (“Tu vivevi per me”). Robert Giamba, S 7”, (A-“Tu vivevi per me”/B-“Se tornerai”), *Style*, S.T.M.S. 597, 1965.

A4 “La balsa” (“Ferry cross the Mersey”). Gerry and The Pacemakers, LP 12”, *Ferry Cross the Mersey*, United Artists, UAS 3387 [mono], UAS 6387 [stereo], 1965.

A6 “La chica de Ipanema” (“The girl from Ipanema”). Getz/Gilberto, S 7”, (A-“Girl from Ipanema”/B-“Blowin’ in the wind”), Verve, VK 10323, 1963. Hasta el momento se desconoce cuál pudo ser la versión modelo, o qué grabación se editó en Colombia para entonces.

B1 “Michelle.” The Beatles, LP 12”, *Rubber Soul*, Codiscos/Emi-Odeon, T-100392, 1966 [Colombia].

B2 “Te espero” (“Je t’attends”). Charles Aznavour, *En Español! Vol.1*, Discos Orbe/Barclay, FM 5072, 1967 [Colombia].

B3 “Mi vecinita” (“Next door to an angel”). Neil Sedaka, S 7”, (A-“Next door to an angel”/B-“I belong to you”), RCA Victor, 47-8086, 1962.

B5 “La flaca Sally” (“Long tall Sally”). The Beatles, LP 12”, *Beatles’ Second Album*, Codiscos/Emi-Odeon, T-100345, 1965 [Colombia].

Little Richard and his band, S 7”, (A-“Long Tall Sally”/B-“Slippin’ and Slidin’ (Peepin’ and Hidin’)”), Speciality, XSP-572-45, 1956.

Anexo 2. Correspondiente al LP *La chica ye-yé de Colombia* de Lyda Zamora, LP1 de Zamora para este artículo.

A1 “Flamenco.” Los Brincos, EP 7”, (A1-“Flamenco”/A2-“Nila”/B1-“Bye, bye Chiquilla”/B2-“Es como un sueño”), Zafiro-Novola, NV-101, 1964.

A2 “La chica de Ipanema” (“The girl from Ipanema”). Getz/Gilberto, S 7”, (A-“Girl from Ipanema”/B-“Blowin’ in the wind”), Verve, VK 10323, 1963. Hasta el momento se desconoce

cuál pudo ser la versión modelo, o qué grabación con la traducción de Cadalso se editó en Colombia para entonces.

A3 “Capri c’est fini”. Hervé Vilard, EP 7”, *Capri c’est fini*, Mercury, 152.037 MCE, junio de 1965. Hervé Vilard, LP 12”, *Capri c’est fini*, Mercury, 125 505 MCL, agosto – diciembre de 1965.

A4 “Jugando con mi corazón”. Palito Ortega, LP 12”, *Internacional*, RCA-Vik, AVL 3548, 1965.

A5 “Soy la mujer” (“Yo soy aquel”). Raphael, LP 12”, *Canta...Raphael*, Hispavox, HH 11-112, 1966 [España].

A6 “Contigo en la playa” (“Con te sulla spiaggia”). Nico Fidenco, EP 7”, *Nico Fidenco canta en español*, RCA Victor, 3-20.855, 1964 [España].

B1 “La luna y el toro”. Mikaela, EP 7”, [A1-“Kikiriki”/A2-“Río Manzanares”/B1-“Que nadie sepa mi sufrir”/B2-“La luna y el toro”], Zafiro, Z-E 556; 1964.

La versión de Marisol se encuentra en el filme: *Búsqieme a esa chica*. 35 mm. Dirigida por Fernando Palacios y George Sherman. España, Guión Producciones Cinematográficas, 1964.

B2 “Sabor a miel” (“A taste of honey”). Los Mustang, EP 7”, *Los Mustang interpretan a los Beatles*, Regal, SEDL 19.354, 1964.

Herb Alpert’s Tijuana Brass, *Whipped Cream and other delights*. A&M, LP110; LP 12”, 1965. The Beatles, LP 12”, Beatles ’65 – Volumen N°3, Odeon-Emi/Codiscos, T-100382, 1965 [Colombia].

B3 “Bule bule ye-yé”. No se conoce versión original. El autor es Raymond Lefevre (Calais – Francia, 1929-2008), director de su orquesta easy listening. Un indicio pueden ser las grabaciones en las que acompañó a la cantante Dalida, quizá del período entre 1962 y 1963, cuando se grabaron los LP 12” Barclay 80 183 y Fiesta FLPS 1405 respectivamente.

B4 “Venecia sin ti” (“Que c’est triste Venise”). Se editó de diversas maneras por el sello Barclay desde 1962.

B5 “El cochecito”. Se desconoce la versión original de Los Brincos. Se conoce la versión de Marisol, EP 7”, (A1-“El Cochecito”/A2-“Il Mio Mondo E Qui”/B1-“Cabriola”/B2-“Ya No Me Importa Nada”), Zafiro, Z-E 693, 1965.

B6 “Downtown”. Petula Clark, S 7”, (A-“Downtown”/B-“You’d better love me”), Pye, 7N.15722, 1964.

Anexo 3. Correspondiente al LP *Harold Vol.II*, LP2 de Harold Orozco para este artículo.

A1 “El último beso” (“The last kiss”). J. Frank Wilson and The Cavaliers, S 7”, (A-“Last Kiss”/B-“That’s how much I love you”), Josie Records, 45-923, 1964. Polo, S 7”, (A-“El último beso”/B-“Ana”), Peerless, 45/8516, 1966.

A4 “Aún sigo queriéndote” (“Je t’apelle encore”). Dalida, EP 7”, *Je t’apelle encore*, Barclay, 70997, abril 1966.

Gema, S 7”, (A-“Yo no se”/B-“Aún sigo queriéndote”), Hispavox, H 143, junio-diciembre 1966.
A5 “Le frisson”. Eduardo Davidson, S 7”, (A-“Le Frisson (Frisson Dance)”/B-“From Cuba with love (Frisson Au Go Go)”), United Artists Records, UA 50142, 1967.

A6 “Viento, cielo y sol” (“Blue norther”). Sir Douglas Quintet, S 7”, (A-“Blue Norther”/B-“The tracker”), Tribe Records, 45-8310, 1965. Se desconoce el disco que contiene la versión del cantante Polo; puede consultarse una digitalización en <https://www.youtube.com/watch?v=4t4L4VHJ7zg>, consultado 15/02/2018.

B1 “Yo soy aquel”. Raphael, EP 7”, (A1-“Yo soy aquel”/A2-“Es verdad”/B1-“La noche”/B2- “Hasta Venecia”), Hispavox, HH 17-353, 1966.

B2 “Mirtza” (“Mirza”). Nino Ferrer, S 7”, (A-“Mirza”/B-“Les Curnichons”), Riviera, M 889, 1965.

B3 “Que todos se vayan al infierno” (“Quero que vá tudo pro inferno”). Roberto Carlos, S 7”, (A-“Namoradinha de um amigo meu”/B-“Quero que vá tudo pro inferno”), CBS, 2822, 1967.

B4 “Amor especial”. De Monique Garbó. Disco desconocido, se puede consultar una digitalización en https://www.youtube.com/watch?v=te8pBE2aZ_U, consultado en 15/02/2018. La versión que se conoce de María Dolores Pradera seguramente es posterior, la incluida en el LP 12”, *Acompañada por Los Gemelos en homenaje a Colombia*, Zafiro, ZLS 40, ¿1969-1970?.

B5 “Mi vida” (“Ma vie”). Raphael, EP 7”, (A1 – Ma vie / A2 – Casi casi / B1 - ¡Brillaba! / B2 – Con los brazos abiertos), Hispavox, HH 17-297, 1965.

B6 “La bruja”. Bobby Goldsboro, disco y versión original desconocidos.

Anexo 4. ‘Single’ de Lyda Zamora y Óscar Golden.

“Algo Estúpido”. Frank y Nancy Sinatra, LP 12”, *Something Stupid*, Codiscos-Reprise, RE 51021, junio de 1967 [Colombia]. Aunque la versión de los Sinatra puede considerarse como original, en la medida en que fue modelo dentro del contexto de este artículo y por la popularidad en su momento, en realidad, la versión original es: Carson & Gaile, LP 12”, *San Antonio Rose*, KAPP, KL-1516 [mono], 1967. Es muy poco probable que esta versión haya llegado al país de alguna manera.

Anexo 5. Correspondiente al LP *Amor es mi canción*, LP2 de Lyda Zamora para este artículo.

A1 “El amor” (“In my room”). Antonio Prieto, LP 12”, *Diferente...pero siempre romántico*, RCA Victor, LPC 52-601, mayo-julio de 1966.

Nancy Sinatra, LP 12”, *Boots*, Codiscos, RE-501010, c. agosto de 1966 [Colombia].

A2 “Morir o vivir” (“Mourir ou Vivre”). Hervé Vilard, LP 12”, *La revelación mundial*, Mercury, 125508 MG, enero de 1967.

A3 “Amor es mi canción” (“This is my song”). Petula Clark, LP 12”, *These are my songs*, Zeida-Vogue, ZV-302010, 1967 [Colombia].

A countess from Hong Kong. 35mm. Dirigida por Charles Chaplin, Universal Studios, 1967.
 Eva María, LP 12", *Amor es mi canción*, Pickwick-Capitol, PIM 037, primer semestre de 1967.

A4 "Más que nada". Sergio Mendes & Brasil 66', LP 12", *Herb Alpert Presents Sergio Mendes & Brasil '66*, A&M, LP 116, 1966.

(A5) "Si te alejas hoy" ("Ne me quitte pas"). Jacques Brel, S 7", (A-"Les Flamandes"/B-"Ne me quitte pas"), Philips, B 372.705 F, 1959.

A5 (A6) "No vuelvas". El LP de Raphael al que pertenece se editó en Colombia se editó con otro nombre diferente al original, aunque el programa musical es idéntico en todas las ediciones latinoamericanas: Raphael, LP 12", *Al margen de la vida*, EMI/Odeon/Codiscos, T-100461, 1967 [Colombia]. Raphael, LP 12", *Digan lo que digan*, Allied Parnaso APM 1101, 1967, [Puerto Rico].

B1 "La casa del sol naciente" ("The house of the raisin' sun", tradicional). Bruno Lomas, EP 7", *La casa del sol naciente*, Regal/EMI, SEDL 19432, 1965.

B2 "Yo te daría más" ("Io ti daro di più"). Ver corte A2. Original en italiano de Ornella Vanoni, S 7", (A-"Io ti daro di più"/B-"Splendore nell'erba"), Ricordi, SRL 10-416, 1966.

B4 "Desde aquel día". Ver corte A5 (A6).

B5 "Mi credo". Mireille Mathieu, EP 7", (A1-"C'Est Ton Nom"/A2-"Ne Parlez Plus"/B1-"Mon Credo"/B2-"Ils S'embrassaient"), Barclay, SBGE 83 190, 1966.

B6 "Un hombre y una mujer" ("A man & a woman", "Un homme et une femme"). Herbie Mann and Tamiko Jones, LP 12", *A man & a woman*, Atlantic, 8141, 1967.
 Banda sonora de Francis Lai para la película *Un homme et une femme* de Claude Lelouch 35mm. United Artists, 1966.