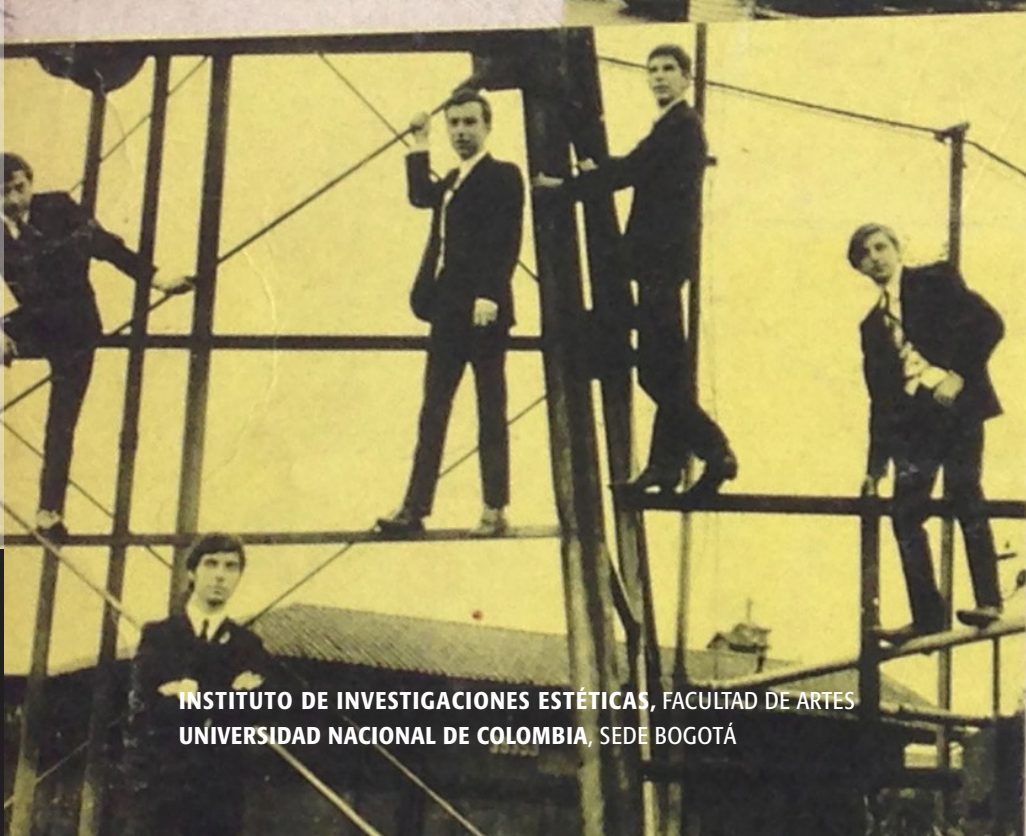


ENSAYOS HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

ISSN 1692-3502



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ

NÚMERO

30

VOL. XX

2016

ENSAYOS
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ**

DIRECTOR EJECUTIVO

EGBERTO BERMÚDEZ

Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional de Colombia

EDITOR

EGBERTO BERMÚDEZ

Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ CIENTÍFICO

STÉPHANE DOUAILLER

Universidad Paris VIII, Francia

BEATRIZ GARCÍA MORENO

Universidad Nacional de Colombia

CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ

Universidad de Antioquia

IVONNE PINI

Universidad Nacional de Colombia

Profesora Pensionada

RUBÉN SIERRA MEJÍA

Universidad Nacional de Colombia

Profesor Pensionado

AMPARO VEGA ARÉVALO

Universidad Nacional de Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

MARTA RODRIGUEZ

Profesora Jubilada Universidad Nacional
de Colombia

DANIELE V. FILIPPI

Schola Cantorum Basiliensis, Basilea, Suiza

JAVIER MARÍN LÓPEZ

Universidad de Jaén, Jaén, España

JUAN PABLO GONZÁLEZ

Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DIAGRAMACIÓN

JULIÁN GÜIZA / MARÍA VICTORIA GUERRA

IMPRESIÓN

EDITORIAL KIMPRES S.A.S

PERIODICIDAD

SEMESTRAL

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.arte

CORRESPONDENCIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Cr. 30 No. 45-03

Edificio 314 Sindú

Instituto de Investigaciones Estéticas

Bogotá D. C., Colombia

insinve_bog@unal.edu.co

CORREO ELECTRÓNICO

revensa_farbog@unal.edu.co

DISTRIBUCIÓN

UNIBIBLOS

Cra. 30 No. 45-03. Tel.: 316 5290

www.unibiblos.unal.edu.co

UN LA LIBRERÍA

Cll. 20 Cra. 7a. Esquina Tels.: 2812641-3427382

www.unlibreria.unal.edu.co

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas

www.iie.unal.edu.co/Numeros.html

Portal de Revistas UN

www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo

INDEXADA Y RESUMIDA EN

Citas Latinoamericanas en ciencias sociales
y humanidades (CLASE, UNAM)

DIALNET (Universidad de la Rioja)

Handbook of Latin American Studies (HLAS)

Hispanic American Periodicals Index (HAPI)

LATINDEX (UNAM)

Publindex Colciencias en Categoría C

Ulrich's Periodicals Directory

**Catalogación en la publicación
Universidad Nacional de Colombia**

Ensayos: Historia y teoría del arte.— Bogotá: Universidad Nacional de
Colombia. Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993—

v. : il.

Semestral

ISSN: 1692-3502

1. Artes — publicaciones seriadas

**ENSAYOS.
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE**

Vol. XX, No. 30, enero-junio 2016
ISSN 1692-3502
Ens.hist.teor.arte

Contenido

Artículos

ARTE

- 7 El imaginario pampeano en el siglo XIX, una mirada desde el arte contemporáneo
Marina Suárez

MÚSICA

- 18 Aspects of Performance Practice in Bologna in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: a Study of Archival Sources
Valeria Mannoia
- 54 El Sistema Fallon: método de notación alternativa para la enseñanza musical en Colombia (1867-87)
Pedro Sarmiento
- 82 Los discos de The (Los) Speakers (1966-68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia
Egberto Bermúdez

ARTÍCULOS

Marina Suárez

marinasuarez.87@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

Marina Suárez, “El imaginario pampeano en el siglo XIX, una mirada desde el arte contemporáneo”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 30 (enero–junio 2016), pp. 7–16.

RESUMEN

Durante el siglo XIX la pampa argentina era vista como el campo vacío a donde se desarrollaba un drama humano y la tecnología desafiaba a la naturaleza con el ferrocarril que reemplaza las formas tradicionales de transporte. Los pintores de tradición europea encontraron en la pampa un panorama desconcertante sin modelos en la tradición paisajística y para los que lograr representarla se convirtió casi en una obsesión. El presente artículo contrapone esta mirada con la de Juan Doffo (nacido en Mechita, pampa argentina) un artista contemporáneo con formación europea que recuperó otros ángulos posibles para la representación pictórica de este espacio místico y desde hace veinte años pinta la inmensidad y a su pueblo, en un estrecho diálogo con las imágenes que representaron la pampa a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

PALABRAS CLAVE

Doffo, pampa argentina, arte argentino siglos XIX, XX y XXI, arte contemporáneo.

TITLE

The Argentinian pampa in the nineteenth century: A look from contemporary art.

ABSTRACT

During the nineteenth century the Argentinian pampas was seen as the empty space where a human drama unfolded and technology challenge nature while with railroads replacing traditional forms of transport. The artists of European tradition conceived the pampas as a bewildering panorama with no models in in the landscape tradition an for whom representing it became almost an obsession. In this paper we contrast this view with that of Juan Doffo (born in Mechita in the Argentine pampa), a contemporary artist formed in Europe who recovered different possible angles to the pictorial representation of this mystical space and for twenty years has painted the immensity and its people, in a close dialogue with the images that represented the pampa during the late nineteenth and early twentieth centuries.

KEY WORDS

Doffo, Argentine pampa, Argentine art XIX, XX and XXI centuries, contemporary art.

Afiliación institucional

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas– Universidad de San Martín (CONICET–UNSAM).

Licenciada en Sociología de la Universidad de Buenos Aires y profesora de la misma casa de estudios con estudios de postgrado en Derechos Globales en la Universidad de Nueva York y Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. En la actualidad es doctoranda en la Universidad de San Martín. Investiga temas relacionados con sociología de la cultura y del arte en la post-dictadura. Además participa en tres grupos de investigación vinculados con el arte, la cultura y la política en Latinoamérica y especialmente en Argentina.

Recibido 7 de junio de 2016

Aceptado 27 de junio de 2016

El imaginario pampeano en el siglo XIX, una mirada desde el arte contemporáneo

Marina Suárez

Partiendo de la concepción del paisaje como construcción social, este trabajo se propone describir la obra del artista contemporáneo Juan Doffo y analizar de qué manera dialoga con las representaciones del paisaje pampeano de fines siglo XIX. Por entonces, la pampa era vista como el campo vacío donde se desarrollaba el drama humano; al mismo tiempo la tecnología desafiaba a la naturaleza en tanto que el ferrocarril avanzaba reemplazando otras formas tradicionales de transporte, como el caballo. Por mucho tiempo la pampa y su imagen fue la de la mirada de los ingleses, quienes construyeron su desértica descripción. A fines del siglo XIX, Schiaffino expresó que la pampa era una invención de los poetas, difícil de representar desde la pintura en tanto no se disponía de superficies elevadas que facilitaran una visión panorámica de la inmensidad de ese paisaje. Por otra parte, los pintores de tradición europea encontraron en la pampa un panorama desconcertante para el que no había modelos en la gran tradición paisajística de Europa. La búsqueda del carácter sublime en la inmensidad de la pampa argentina se volvió casi una obsesión, una suerte de desafío permanente para los artistas a lo largo del tiempo (Laura Malosetti Costa, 2007). Proponemos contraponer esta mirada con la de Juan Doffo, un artista contemporáneo que recuperó otros ángulos posibles para la representación pictórica de este espacio místico.

Juan Doffo y su trayectoria artística

En 1948, Juan Doffo nació en Mechita, pequeña población de la llanura pampeana de la provincia de Buenos Aires. Es descendiente del artista renacentista Ghirlandaio. Su padre, de origen italiano, llegó a Mechita durante la Primera Guerra Mundial para trabajar en el ferrocarril. Según el testimonio del artista, su padre nunca retornó a visitar a su familia en Italia y el desarraigo lo afectó profundamente hasta el final de su vida. En múltiples sentidos esta idea de volver a

las raíces marcó fuertemente la obra del artista. De pequeño estudia por correspondencia y se contacta con maestros de la historieta y con el mundo de la ilustración.

Sus primeros acercamientos a los grandes maestros de la pintura universal fueron a través de reproducciones impresas en las páginas de revistas populares que la gente de su pueblo le acercaba afectuosamente. El paisaje de su pueblo y el vasto escenario de la pampa fueron la inspiración para sus tempranas pinturas. Al terminar el colegio se muda a Buenos Aires para estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón donde desarrolla técnicas y estilos. También en este periodo incursiona en la fotografía, en principio para documentar. Nunca deja de viajar a Mechita.

Las preguntas sobre el hombre y su lugar en el cosmos van a ser constantes en su obra. Las imágenes de sus obras oscilan entre la figuración y la abstracción.

Realiza una muestra durante la dictadura y a principio de la década del 80 obtiene una beca para viajar a Europa donde profundiza su conocimiento sobre los clásicos y descubre a los contemporáneos. Su permanencia en el exterior no solo enriquece su mirada, también le permite acceder a las obras y al cine prohibido por los militares en Argentina. En 1986 es invitado a realizar su primer muestra antológica: “Juan Doffo: resumen 1974/1986”, en la Fundación San Telmo. Y de esa fecha en adelante realizará muestras con frecuencia hasta la actualidad¹. Hoy en día el artista trabaja con *pintura, fotografía e instalación, en torno a la temática* su pueblo, el lugar del hombre en el universo y el cosmos.

El ferrocarril la pampa y sus pueblos

“El horizonte pampeano esta siempre en mi obra. Porque yo viví toda mi vida con ese horizonte en mis ojos y eso es muy fuerte. Y por eso hice tantas obras con las vías de ferrocarril que se van al infinito. Ese infinito que es nuestro transitar. (...)trabajando con un montón de eventos que tienen que ver con el pueblo y el ferrocarril que le dio vida. Pero no como un lugar de nostalgia sino como un lugar de vivencia, de vivencia fuerte. No es que yo pinto el pasado, no, es parte de mi presente; tengo mi casa ahí y voy mucho”².

La red ferroviaria argentina comenzó a tenderse en la segunda mitad del siglo XIX. El primero en prestar servicios a la población fue el Ferrocarril del Oeste, que cubría el trayecto entre Plaza Lavalle y Floresta, en la ciudad de Buenos Aires. El trazado inicial tenía una disposición de abanico, con cabeceras en la capital, en Buenos Aires y en Rosario. El ramal Buenos Aires al Pacífico y el del Oeste llegaban al pie de Los Andes. En 1855 se firmaron contratos entre empresas inglesas y el Estado con el fin de inaugurar la primera línea férrea. El breve tramo de la vía unía la estación Del

¹ Ver Apéndice 1, exposiciones del artista.

² Juan Doffo, entrevista, Buenos Aires, abril de 2016.

Parque, ubicada donde actualmente se emplaza el teatro Colón y la estación Floresta y marcó el inicio del Ferrocarril del Oeste. En su camino atraviesa las provincias de Buenos Aires, La Pampa, Córdoba, San Luis y Mendoza. En 1906, los ingleses instalaron los talleres en Mechita. En esta época comenzó a hacerse clara la diferencia entre la región pampeana y el resto del país. En la primera, los réditos por el transporte de la producción agropecuaria garantizaban la instalación de ferrocarriles privados, pero en el interior resultó determinante la construcción de ferrocarriles de fomento por parte del Estado. Los ferrocarriles, de los cuales el 90% se encontraban en la zona pampeana, transportaban hacia 1880 más de 3 millones de pasajeros y cerca de un millón de toneladas de carga ³. Según los archivos históricos de la Nación, a fines del siglo XX existían alrededor de 16.500 kilómetros de vías, de los cuales 2.000 pertenecían al Estado. En 1932, cerca de 800 hectáreas dentro de la ciudad de Buenos Aires eran propiedad de siete empresas ferroviarias en donde estaban establecidas: estaciones, talleres, galpones, playas de maniobras etc. El auge de los ferrocarriles dio vida a decenas de pueblos que un siglo después quedaron desolados cuando muchas de estas rutas férreas se cerraron. Ejemplos de ello son: Tomás Jofré en la Provincia de Buenos Aires, a kilómetros de Mercedes; Arizona en la Provincia de San Luis y decenas de otros pueblos quedaron en el olvido. Mechita es uno de ellos aunque, como veremos, su suerte fue otra.

Imágenes de ayer

La construcción del paisaje pampeano en el siglo XIX fue heterogénea y oscilante entre la percepción y representación. La sensación de inmensidad y el intento de ajustarla a una imagen posible marcaron a este período y sus diferentes formas de representar la pampa. En 1794, el italiano Fernando Brambilla, uno de los dibujantes que acompañó la expedición Malaspina a la América del Sur, dibujó una “vista de las pampas de Buenos Aires cuando el terreno está incendiado”. Referencia En la obra las llamas y el humo que cubren el cielo se elevan desde el terreno ondulado en el que las colinas se ordenan armónicamente hacia el fondo. La obra nos da la impresión de haber sido realizada sin modelo a la vista o quizás la pampa fue solo fuente de inspiración, ya que su paisaje resultó más conceptual que visual. Esta heterogeneidad en la representación se vincula con la dificultad de representar un paisaje tan extenso y desolado, desde un espacio sin superficies elevadas que brinden una vista panorámica. Por lo tanto, si la mirada desde lo alto en América tenía el sentido de organizar y abarcar la inmensidad, eso no era posible en el paisaje pampeano, que carecía de esas elevaciones.

Otra de las consecuencias de esta dificultad fue la proliferación de representaciones visuales pertenecientes al género costumbrista (y en general moralizante y heredado del siglo XVIII) muy atrayente para público burgués que deseaba conocer las costumbres de remotos lugares del

³ Historia de los ferrocarriles en Argentina disponible en: http://www.cnrt.gov.ar/infoferro/espanol/data/historia_data.htm. Consultado el 20 de mayo de 2016.

mundo. Artistas como Adolfo D'Hastrel, o Thomas Gibson, ilustran esta construcción. Las imágenes de travesías y carretas en el horizonte fueron también el centro de interés. A estas representaciones de carretas y animales se contrapusieron las del tendido ferroviario y de las líneas de telégrafo. La derrota de los indios y la conquista y colonización del desierto se llevó a cabo, no solo con armas modernas, sino también con la incursión del ferrocarril, que tuvo un fuerte impacto en el mundo rural y dio vida a decenas de pueblos que nacieron gracias a este. En suma, los colonizadores buscaban domesticar la pampa, expulsar a las poblaciones indígenas, medirla, alambrarla, comunicarla, organizar su explotación agropecuaria y fundar ciudades. Este fue el futuro esperado por los colonizadores. Pero son muy pocas las imágenes que acompañaron a este proceso. Quizá fueron las palabras, el peso simbólico de estas, uno de los grandes problemas que enfrentaron los pintores quienes, a finales del siglo XIX, dirigieron su mirada a otros paisajes menos duros y no tan sobrecargados de tradición política y literaria, vinculada con la construcción de la nación. Las imágenes de la guerra de fronteras con los indígenas tampoco estuvieron ausentes en el siglo XIX. El avance sobre las poblaciones indígenas y su exterminio se justificó con imágenes de la crueldad de los indios, el dolor de las mujeres raptadas, y el valor de los soldados que llegaban a las ciudades. Una de las imágenes que expresa esta visión de la guerra de fronteras con las poblaciones indígenas de la pampa a lo largo del siglo XIX fue *La vuelta del Malón* (1892) de Ángel Della Valle. Della Valle comenzó a representar el tema pampeano durante su estadía en Florencia, desde donde envió a Buenos Aires varias obras que aparecen como antecedentes de *La vuelta del Malón*. El cuadro representa una síntesis de los tópicos que circularon como justificación de la “campana del desierto” de Julio A. Roca en 1879: el saqueo de los pueblos fronterizos, el robo de ganado, la violencia y el rapto de cautivas. El artista produjo así una inversión simbólica de los términos de la conquista y el despojo. Asimismo, no solo glorifica la figura de Roca sino que, en relación con la celebración de 1492, plantea implícitamente la campaña de exterminio como culminación de la conquista de América. Previamente, en la década de 1870, Juan Manuel Blanes había realizado algunas escenas de malones aunque no habían sido expuestas al público. Asimismo, se destacan las obras de Mauricio Rugendas en torno al tema de la cautiva y los dibujos de Manuel J. Olascoaga, el topógrafo que acompañó la campaña de Roca y representó, entre otros temas, la zanja de Alsina, mandada a cavar en 1876.

Sin embargo, continúan siendo pocas las imágenes que ilustraron la pampa y su colonización. En parte esto se debió a que otro problema se presenta a la hora de pintar un paisaje casi abstracto. Fue Eduardo Sívori quien siguió persiguiendo la imagen sublime, intentando pintar una Pampa incommensurable. Como afirma Laura Malosetti Costa (2007), fue necesario que perdiera importancia el tema para que el paisaje pampeano pudiera ser representado.

El siglo XX produjo artistas como Miguel Ocampo, Matilde Marín y Federico Falco, quienes representaron “otra pampa” y trabajaron con la construcción geométrica del espacio, la inmensidad del paisaje metafísico y el horizonte como delimitación de espacios temporales. Es en esta línea que se inserta Juan Doffo, cuya obra está inspirada en su pueblo en la pampa. Ante la pregunta por los temas que lo inspiran el artista me responde:

“Vos sabes que la llanura de mi pueblo es la pampa, es la llanura pampeana. Y pampa es una voz quichua que significa “espacio sin límites”, no es un desierto de arena, es un desierto verde muy fuerte, por eso mi viejo fue ahí. Por eso a mí me impresiona mucho, porque siento que ahí donde “no pasa nada” está todo. El pueblo es ese horizonte infinito. Es esa soledad de pibe de campo que te hace entrar en esa cosa más filosófica que implica al sentido del hombre”⁴.

Se suele inscribir al artista en la tradición neoexpresionista con particular interés por lo pictórico, que caracterizó al grupo Babel, Dulio Pierri y Diana Aisenberg, entre otros. Y si bien él se siente muy cerca de los artistas del *land art*, muchas veces se le vincula a la generación de los 80 y con artistas como Marcia Schwartz, Liliana Maresca, Daniel Riga y Pablo Suarez, entre otros. Sin embargo, considero importante destacar la particularidad de cada artista con su propia mirada y estilo. Algunos de sus contemporáneos rescataron el espacio urbano en una estética relacional y festiva, reivindicaron un arte colectivo, establecieron redes de colaboración en momentos de incipiente e inestable transición democrática, pusieron la mirada en el cuerpo, en la política, en la ciudad y sus personajes, en un arte contestatario respecto de la política y del arte hegemónico. En este sentido, la obra de Doffo transita un camino diferente; implica una posición innovadora y trascendental que se vincula con el ángulo en que se ubica su mirada. Su impronta particular es la de un caminante que, dejando atrás su pueblo, tiene el coraje de volver a él con su mirada y darle vida con su arte. El artista rescató los paisajes que tantas dificultades expusieron a los artistas del siglo XIX generando redes de colaboración con los pobladores de Mechita para construir lo que Benjamín denominó una imagen dialéctica en donde el pasado y el presente se encuentran. Benjamín llama “imagen dialéctica” a detener una imagen del pasado en su fuga y hacer aparecer el tiempo detenido en ella⁵.

La comunidad global y el arte

“Yo siempre tuve mucho esas cosas de reivindicación de mi espacio, cuenta Doffo, hice muchas muestras en todo el país siempre con esa temática: Mechita. Mi obra es política porque reivindica, en una época de globalización, un espacio pequeño y regional. No fue mi intención, pero es eso. Porque la posmodernidad implica ir y venir entre lo antiguo, lo contemporáneo, lo global”.

El filósofo, Jean Luc Nancy se pregunta: ¿pertenece el arte a la ciudad? Entre sus respuestas Nancy dice que “el arte aparece como tal a partir del momento en que la existencia común debe inventarse un orden propio de justificaciones, de fines y de técnicas, encon-

⁴ Juan Doffo, entrevista Buenos Aires, abril de 2016.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 153.

trándose liberada de los órdenes teológicos, cómicos y jerárquicos en el sentido fuerte de la palabra. Dicho groseramente, a partir del momento en que lo común ya no tiene otro fundamento más que la asociación de los intereses (...) el arte pertenece entonces a lo común, no a la ciudad”⁶. Esta afirmación nos recuerda que el arte refleja lo que no es común, un espacio dónde pasado y presente se encuentran para producir comunidad, como es en el caso de Mechita. En este sentido considero que la obra de Doffo implica una apuesta fuerte y singular que se desvincula de la ciudad como espacio tradicional del arte y recupera una mirada colectiva sobre un pueblo, singular tanto social como paisajísticamente. Si bien Doffo vino a vivir a Buenos Aires a los 21 años para estudiar artes, hasta hoy viaja a Mechita con regularidad y allí mantiene su casa y sus vínculos. Habitualmente realiza fotoperformances con la colaboración de los vecinos de Mechita y producen intervenciones en el paisaje, que luego son registradas por el artista. Según se desprende de nuestra extensa charla, el pueblo es para Doffo un trampolín para hablar de muchas cosas, es como su propio cuerpo. Entonces, me muestra sus fotografías, resultado de complejas puestas en escena que le llevan a veces días, maquinaria, camiones con fardos de pasto, etcétera, pero sobre todo a los cientos de personas que colaboran en el pueblo y son parte de la obra. Son montajes muy complejos que implican la participación de toda la comunidad.

Su mirada está empeñada en tomar distancia para captar su lugar en perspectiva. Desde hace veinte años pinta la inmensidad, con su pueblo en el centro de todas sus preocupaciones. En su obra se repiten las imágenes del fuego, el agua, el infinito y el horizonte pampeano; las carretas, la naturaleza y el reflejo. Pero fundamentalmente el fuego es una constante a lo largo de su obra y él lo describe como ese elemento vital que purifica, que destruye y da vida al mismo tiempo. Asimismo, el artista se identifica con el *Land Art*. Comenta: “Hago *land art* y tengo que hacerlo en mi pueblo y sentir que es algo vivo. Y la gente del pueblo es mi propia gente. Y desde ese lugar hay mundos que surgen. Porque yo me críe en la naturaleza. Desde muy chico iba a pescar al río Salado, que está ahí en mi pueblo, y mientras esperaba los pescaditos, miraba los árboles, la vía láctea, sentía el viento que soplaba, la lluvia y me sentía siempre pequeño. Y pinto y trabajo con eso”⁷.

Imágenes de hoy

Mencionamos más arriba que las imágenes que construye el artista implican una negociación dialéctica entre el pasado y el presente y se podría decir también entre lo individual y lo colectivo. Por ello, recuperaremos algunos comentarios sobre algunas de las obras más dialógicas del artista.

⁶ Jean-Luc Nancy, *El arte hoy*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015, p. 53

⁷ Juan Doffo, entrevista, Buenos Aires, abril de 2016.



FIGURA 1 *Arquitectura al infinito* 2001, fotografía cortesía Juan Doffo

Para la obra *Arquitectura al infinito* (2001), el artista convocó a los pobladores de Mechita y realizó una fotoperformance que resultó en una imagen en la que se reflejan armónicamente las personas, sus rituales, el fuego como elemento sagrado y la disposición histórica del pueblo. “Para *Arquitectura al infinito* convoqué a toda la gente del pueblo. Están también las casitas inglesas; los ingleses hicieron la misma tipología de casas que hacen para la nieve, solo que en Mechita no cae nieve. Cada persona está sentada con una cajita de fósforos que yo les di, a la hora del atardecer hice una seña y cada uno prendió su fuego, pero lo curioso es que la ficción se transforma en realidad. Hay policías cortando las calles, personas trabajando para que la gente no salga de sus casas mientras se saca la foto y muchísimas otras trabajando para que la foto salga. Y, por ejemplo, hay una mujer que está rezando y me dijo: ¿Juan, puedo rezar mientras miro el fuego?, otro chico me dijo: ¿puedo estar sentado mirando el fuego como cuando vivía mi madre y prendía el hogar?, otra chica meditaba... Y así”⁸. En la producción de la fotografía se estaba dando un hecho ritual, de ceremonia colectiva, de arte mezclado con la vida. En este sentido Emile Durkheim nos recuerda la importancia social del ritual. El ritual tiene la función de llevar a cabo una acción de comunión que renueva el principio de representación simbólica que tiene el poder de vincular a los hombres en una misma condición social y nos recuerda, de manera continua, nuestro sentido de pertenencia a un colectivo mayor que es la sociedad. La ceremonia ritual refunda y recrea al ser moral de la sociedad, su espíritu (Emile Durkheim, 2003).

En esta obra el paisaje del pueblo se construye con la misma intersubjetividad de quienes integran la imagen del pueblo y su identidad. La disposición de las personas y las casas en una hilera sin fin aparente, nos remonta a ese infinito horizonte pampeano en donde no pasaba nada, pero pasaba todo. El mismo horizonte cuya inmensidad planteó tantos problemas a los artistas empeñados en representarla durante el siglo XIX.

⁸ Juan Doffo, entrevista, Buenos Aires, abril de 2016.



FIGURA 2. *Vertigo horizontal*, 1999, fotografía toma directa; copia analógica, sin intervención digital, 100 x 200 cm., fotografía cortesía Juan Doffo

Vertigo horizontal es una gran fotografía que refleja la vida circulante entre la llanura y el cielo. Una imagen fuerte, que sin dudas dialoga con la herencia visual del siglo XIX: aquellas incendiadas imágenes de guerra, la pampa domesticada, los campos en llamas para ser cultivados. *Vertigo horizontal* aparece como el eslabón que une esta serie con sus búsquedas anteriores. Para armar la imagen trabajó mucha gente de Mechita, gente que llevaba los camiones de fardo, tanques de querosene y muchas otras personas, incluso los hijos de Juan colaboraron. Incluso, según cuenta Doffo, para que la línea de fuego no se corte, un montón de gente a la vez continuaba encendiéndolo y manteniéndolo constante.

Es una imagen simple y poderosa, que pone en escena esa pampa casi abstracta, desolada y ardiente. En la fotografía nocturna de un metro por dos, la línea de fuego ocupa todo el horizonte y a la distancia es el único dato que separa el cielo de la tierra encendida e inmensa.



FIGURA 3. *Fuego en el fuego*, 2001, fotografía cortesía Juan Doffo

El fuego es para Doffo “aquello que destruye y da vida”. En la obra el artista colocó una rueda de carro de grandes dimensiones, a la cual previamente incendió. *Fuego en el fuego* despliega una multiplicidad de sentidos. Inevitablemente alude al medio de transporte por excelencia del siglo XIX: el carro o la carreta, condenados a su gradual desaparición desde la llegada del ferrocarril. Al fondo, a lo lejos: el ocaso en la pampa despojada, que nos habla de un tiempo dialógico y circular, de un tiempo que se fue y de otro encendido en el presente. Según Doffo, la obra tiene el sentido de la pasión, representada en la rueda que gira por la vida pero con fuego. Para el artista, esta imagen tiene un tinte dantesco y a la vez contemporáneo: “Porque el fuego siempre estuvo, la pasión de la vida, eso es el fuego. Y en ese sentido yo soy incendiario, soy de un pueblo llamado Mechita”.



FIGURA 4. El árbol del olvido, 2008, fotografía cortesía Juan Doffo

La idea de *El árbol del olvido* surgió en el artista luego de visitar un cementerio del siglo XVIII en Concordia, Entre Ríos. Allí el artista se topó con un árbol lleno de vida que increíblemente creció bajo una antigua bóveda, esta fue su inspiración para la primera obra de la serie. Juan Doffo evoca la imagen del árbol que según los celtas fue el primer ser vivo en la tierra. Rescata en esta obra la unión entre cielo y tierra que hay en el árbol que considera que también la hay en el hombre. Quizás en ese margen entre el olvido y la memoria, el artista rescata aquellas memorias subterráneas de una antigua pampa que guarda mucha actualidad. Según me explica el artista: “Arriba está el árbol y abajo puse al pueblo. Esta obra surgió de una idea medio tétrica de que el muerto olvida todo, y entonces hice ese gran espacio negro que representa ese momento en que uno va a olvidar todo. A mí me impresiona mucho eso”.

Consideraciones finales

Para finalizar, consideramos que las acciones artísticas colaborativas impulsadas por Juan Doffo ponen en evidencia cómo el arte puede llegar allí donde el hombre con su racionalidad instrumental no siempre llega. El arte genera esta pertenencia, este sentimiento colectivo en la praxis misma de la acción creativa. “Las personas se sienten muy emocionadas cuando nuestras acciones salen en los medios y se hacen conocidas en otros lugares. Y están muy orgullosos de ser hijos del pueblo”, me cuenta Juan. Finalmente, otras iniciativas que surgieron de este impulso creador es El museo de Mechita. La propuesta nació casualmente, en el aniversario número 100 del pueblo. En esa ocasión se realizó una escultura homenaje que se colocó al aire libre. Pero no tardaron en sumarse varios artistas más: Nigro, Eduardo Medici, Patricio Larrambebere y Jorge Diciervo, entre otros. En esa ocasión cuenta Juan Doffo que charlando con el intendente de Bragado, que estaba presente en la celebración, le dijo que tenía un dinero que iban a destinar a armar un museo para albergar las obras. A partir de allí adhirieron a la propuesta otros artistas y hubo que extender las instalaciones del museo. Cuenta el artista:

“El museo es una cosa muy mágica porque los pueblos estaban hechos a una distancia de 40, 50 kilómetros el uno del otro, porque las locomotoras necesitan cargar agua en esas distancias. Están: Bragado Chivilcoy, Junín, 25 de Mayo... Y en esas ciudades hay escuelas de arte. Lo que pasa es que ahora no nos conecta solo el tren, ahora vienen todos a ver el Museo de arte de Mechita. Y es

sorprendente que un pueblo tan pequeño tenga acceso a obras de artista conocidos que no están en otros lados... y también a tanta cultura. Creo que ese es mi aporte al pueblo”⁹.

Finalmente, el Museo de Mechita transformó al pueblo en un epicentro del arte contemporáneo en la zona. Esto fue un estímulo para los visitantes del pueblo y también una invitación a los pobladores a conectarse con el mundo del arte, que resulto siendo el puntapié para que se encendiera nuevamente Mechita.

Apendice 1

Exposiciones de Juan Doffo

- En 1986 presenta su primer muestra ontológica “Juan Doffo: resumen 1974/1986” en la Fundación San Telmo. Del 18 de agosto al 14 de setiembre de 1986.
- En 1998 presenta: “Juan Doffo, Segundo Resumen 1987/1997” en Palais de Glace, Buenos Aires. Del 4 de marzo al 5 de abril.
- En 2003, presenta una importante exposición de fotoperformances: “Extraña substancia” en el Centro Cultural Recoleta, Del 27 de Agosto al 21 de Septiembre de 2003.
- En 2005 se presenta en la Feria de Galerías de Buenos Aires (Arteba).
- En 2007 realiza una muestra de pinturas de gran formato en la Galería Rubbers de Buenos Aires, del 11 de septiembre al 4 de octubre. En 2009 realiza otra muestra de pinturas y fotografías en la misma galería.
- En 2011 Se presenta: *El tiempo es otro Rio, Juan Doffo. Curaduría: Renato Rita*, realizada en la sala Cronopios, centro Cultural Recoleta, del 30 de septiembre al 30 de octubre.

⁹ Juan Doffo, entrevista, Buenos Aires, abril de 2016.

Valeria Mannoia

valeriamannoia@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

Valeria Mannoia, “Aspects of Performance Practice in Bologna in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: a Study of Archival Sources”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 30 (enero–junio 2016), pp. 18–54.

ABSTRACT

At the end of 16th century, Bologna was one of the most influential cities of the Papal States and culturally one of the main centres in Italy where a network of political and artistic forces connected the activities of civic and church institutions. The Concerto Palatino of the Signoria of Bologna took part in liturgical and paraliturgical events that included musical instruments in the vocal ensemble where the various combinations of voices and instruments offered new sonic solutions that influenced the development of local musical repertoires. The civic church of San Petronio was one of the main centres of musical innovation of the city and its archival sources allow for a reconstruction of local performance practice at the beginning of the seventeenth century.

KEY WORDS

Bologna, St. Petronio, musical instruments, performance practise, sacred music.

TÍTULO

Aspectos de la práctica interpretativa en Bolonia en los siglos XVI y XVII: Estudio de la fuentes de archivo

RESUMEN

A finales del siglo XVI Bolonia era de las ciudades mas influyentes de los Estados Pontificios y uno de los principales centros culturales de Italia en donde las actividades de las instituciones cívicas y religiosas estaban articuladas por nexos políticos y artísticos. El Concerto Palatino de la Signoria de Bolonia participa en funciones litúrgicas y paralitúrgicas que incluían instrumentos musicales en el conjunto vocal donde las combinaciones de voces e instrumentos ofrecieron nuevas soluciones sonoras que influenciaron el desarrollo de los repertorios musicales locales. La iglesia de San Petronio, una institución cívica, era no de los principales centros de innovación musical de la ciudad y sus archivos permiten la reconstrucción de la practica musical a comienzos del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE

Bolonia, San Petronio, instrumentos musicales, interpretación musical, música religiosa.

Afiliación institucional

Estudiante de doctorado en Musicología, Universidad de Pavia–Cremona, Italia

Estudiante de doctorado en la Universidad de Pavia–Cremona (Italia) y violinista egresada del Conservatorio de Verona con interés en la interpretación histórica en instrumentos originales. Sus investigaciones se orientan al estudio de las antologías de música religiosa italiana publicadas en los países germanos durante el siglo XVII. Su Tesis de maestría consistió en un estudio detallado del uso de los instrumentos musicales en el repertorio musical religioso de Bolonia durante los siglos XVI y XVII, resultados que fueron expuestos en la Conferencia Mapping the Post-Tridentine Motet (ca. 1560–ca. 1610): Text, Style and Performance, realizada en la Universidad de Nottingham en 2015.

Recibido 12 de noviembre de 2015

Aceptado 21 de julio de 2016

Aspects of Performance Practice in Bologna in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: a Study of Archival Sources

Valeria Mannoia

Over the last twenty years studies have confirmed that instruments were used in the performance practice of sacred repertoires in Italy already from the XV century.¹ Due to improper care of archival documents, information about performance practice is often imprecise and fragmented and does not provide specific indications regarding the relationship between instruments and voices and the way in which the local institutions cooperated in musical performances. The gradual appearance of specific reports in the archives of sacred institutions regarding the employment of instrumentalists has often been interpreted as signs of innovation necessary both to support the existing vocal ensemble and as a response to new tendencies in the polyphonic repertoire. But, as many Italian scholars have underlined, this can be a biased or simplistic judgment that tends to isolate the sacred and religious context from the rest of society and does not take into account the fact that from medieval times there was a

¹ For a general introduction see Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*, Wien/Köln: Böhlau, 1970, Italian translation, *La musica strumentale nel Rinascimento: studi sulla musica strumentale d'assieme in Italia nel sedicesimo secolo*, Torino: ERI, 1976, pp. 21–99; Eleonor Selfridge-Field, *Instrumentation and genre in Italian music, 1600–1670*, Oxford: Blackwell, 1975, Italian translation, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, pp. 13–62; Franco Piperno, “Istituzioni ecclesiastiche e musica nell’Italia della prima età moderna”, in *Arte organaria e musica per organo nell’età moderna. L’Umbria nel quadro europeo, Atti del convegno internazionale 14/18 settembre 2007*, Ed. Erika Bellini, in *Bollettino della deputazione di storia patria per l’Umbria*, XV, 2, (2008), pp. 195–206.

full integration of the civic and liturgical contexts.² In fact, during the Renaissance the entire organization of musical life in North Italian cities was based on cooperation between civic and religious representatives. Therefore, it cannot appear unusual that civic musical institutions were integrated with a *cappella musicale* in sacred celebrations and festivities.

Liturgy and prayer in general played a key role within the sensitivity of the community and the music was considered as the highest form of glorification of the sacred words. People recognized themselves in religion and in prayer and considered the institution of the Church and its artistic apparatus as a representation of civic society.

However, as Gino Stefani wrote:

La musica liturgica è innanzitutto l'immagine dell'istituzione Chiesa. Dell'azione rituale, la gerarchia ecclesiastica è il committente, l'esecutore è il maggiore beneficiario; in essa l'istituzione afferma innanzitutto se stessa. [...] E qui si sviluppano probabilmente le motivazioni e i caratteri più fondamentali della musica in chiesa: decoro e ornamento, nobiltà d'arte, specificità di uno stile ecclesiastico.³

Briefly, the sacred music repertoire was considered a representation of the Church. Through music, the Church reinforced its social and spiritual role before the eyes of the faithful. So, it was necessary for music to express the sacred word but, as the Council of Trent (1545–1563) underlined, music should maintain a subordinate significance.⁴ It was in that context that the role and structure of liturgical plainchant (*gregorian chant*) was restored in order to exalt the spiritual significance of the text over the complexity of melodies.⁵ It is important to consider that the Council of Trent played also an important role in redefining other peculiar aspects of Eucharistic worship. For instance, the architectural design of churches

² For a general introduction to the relationship between instruments and voices in medieval times see Rodolfo Baroncini, “«In choro et in organo»: strumenti e pratiche strumentali in alcune cappelle dell'area padana nel XVI secolo”, *Studi musicali*, XXVII, 1, (1998), pp. 19–41; Marco Di Pasquale, “Aspetti della pratica strumentale nelle chiese italiane”, *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, XVI, 2, (1995), pp. 239–268.

³ Gino Stefani, *Musica barocca 2. Angeli e sirene*, Milano: Studi Bompiani, 1987, pp. 49–50.

⁴ Giacomo Bonifacio Baroffio, “Il Concilio di Trento e la musica”, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, Eds. Danilo Curti and Marco Gozzi, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, p. 13.

⁵ As Oscar Mischiati and Marco Gozzi underlined, during the Council of Trent the polyphonic sacred repertoire was only retouched in terms of reduction of the imitative sections and of virtuoso passages in favour of the homophonic texture and of the clearness of the texts. See Oscar Mischiati, “Il Concilio di Trento e la polifonia”, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, Ed. Danilo Curti and Marco Gozzi, Trento: Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, p. 21 and Marco Gozzi, “Le edizioni liturgico-musicali dopo il Concilio”, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, in Curti and Gozzi, p. 44.

themselves was redesigned to emphasize specific moments of the rite.⁶ The original plan of the apse placed the choir stalls in a central position, in front of the congregation while the altar was situated behind the choir stalls, thus making it impossible for the faithful to visually participate in the Eucharistic rite. The reform proposed to invert the two so to favour the altar, which would exalt the centrality of the rite, with the choir stalls placed behind it along the apse walls. As a consequence, the organ had to be moved back over to the apse to allow for a better communication between the organist and the choir.⁷ Moreover, the practice of reading from one choirbook on a central lectern was no longer necessary and it was replaced by the use of single partbooks.⁸ Instrumentalists could play on the balcony of the choir near the organ, as reported in iconographic sources.⁹ The number of musicians required varied according both to the specific location and to the relevance of the religious event. It was especially in that city where the civic and the ecclesiastic government were correlated that the municipal instrumental ensemble would take part in the liturgical celebration and actively cooperate with the cappella musicale of the church in question.¹⁰

The case of Bologna was a special one. The development of its political institutions from a combination of civic and religious forces created made it an exception as compared to the rest of Italy. In 1506 the Papal Statute once more took possession of the city, but already in 1447 the «capitoli di Nicolò V», a sort of papal bull, had decreed that the civic government should

⁶ The renovation of the spaces involved only churches of monastic communities (Cistercian, Benedictine, Olivetan and Vallombrosan), of mendicant orders (Augustinian, Franciscan, Carmelite) or of canonical orders. See O. Mischiati, “Il profilo storico della cappella musicale in Italia nei secoli XV–XVIII”, in *Musica sacra in Sicilia tra Rinascimento e Barocco, Atti del convegno di Caltagirone 1985*, Ed. Daniele Ficola, Palermo: Flaccovio, 1988, pp. 23–45; O. Mischiati, “Profilo storico e istituzionale della cappella musicale in Italia”, in *La cappella musicale nell’Italia della controriforma. Atti del convegno internazionale di studi nel IV centenario di fondazione della cappella musicale di S. Biagio di Cento*, Ed. Oscar Mischiati and Claudio Russo, Firenze: Olschki, 1993, pp. VII–X; Mischiati, *Il Concilio di Trento e la polifonia*, pp. 21–22.

⁷ Mischiati “*Il profilo storico ...*”, pp. 33–35. For an interesting position in contrast to Mischiati see Arnaldo Morelli, “Per ornamento e servizio: Organi e sistemazioni architettoniche nelle chiese toscane del Rinascimento”, *I Tatti Studies*, VII, (1997), pp. 279–303 and “Sull’Organo et in choro”. Spazio architettonico e prassi musicale nelle chiese italiane durante il Rinascimento”, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, Ed. Jörg Stabenow, Venezia: Marsilio, pp. 209–226.

⁸ In the case of the Church of St. Petronio, which will be one of the subjects of investigation, the practice of reading from a single big choral book is testified even after 1657. In fact, in the Musical Archive of the Chapel of St. Petronio there are hand-written copies of the works of the choirmaster Maurizio Cazzati in choral books.

⁹ *Le insegna degli anziani del Comune dal 1530 al 1796: catalogo inventario*, Ed. Giuseppe Plessi, Roma: Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1954.

¹⁰ The first references are the cities of the State of the Church where the Pope was both the spiritual shepherd and the political representative.

be under the dual control of a papal delegate and the civic Senate of Forty, from whom a standard-bearer of justice and eight elder Consuls were elected.¹¹ Moreover, the power of the papal delegate was autonomous and completely independent from control by Rome, thanks to a papal bull of 1582 that made Bologna an archdiocese. On the contrary, the power of the Senate of Forty was more restricted: its members were appointed through a rigid election system that prevented individual senatorial families from dominating the others. These two power institutions collaborated in the maintenance of public order. The ecclesiastical and civic contexts were so intertwined that it was impossible to separate them. The lack of a uniform power or, rather, the existence of a mixed civic and ecclesiastic government, reduced the opportunities for each of them to organize civic public ceremonies which, on the contrary, always involved both powers.¹²

As Leandro Desideri wrote in a letter dated Oct 11th 1586 to Camillo Norimberghi da Bologna:

Non trovo in questa città tratte viventi di Musica, idest di Viole o di accademia di belli cantanti ma solo Musiche ecclesiastiche et piene, accompagnate da Tromboni e cornetti, facendosi qui gran professione di stromenti da fiato.¹³

The central role of the local ecclesiastical institutions in the everyday political life in Bologna also influenced artistic and recreational activities and restrained every form of aristocratic sponsorship, which was the principal system for financing the arts in the rest of Italy. Music was the art most greatly influenced by this socio-political relationship.

In the religious context, the presence of music was constant because it increased the symbolic and aesthetic values of any feast day; it underlined the sacredness of the liturgical rite while exalting the political institution represented.¹⁴ In practical terms, this cooperation between secular and ecclesiastical power took the form of collaboration between the civic musical institution and the cappella musicale of the church during celebrations and festivities. For instance, in every celebration, procession or liturgical feast the musicians of the Concerto Palatino of the Signoria di Bologna would play with the musicians of the cappella musicale of the basilica of St. Petronio, the civic church. The general organization of liturgical music in

¹¹ «Nullus dictorum Magistratuum possit aliquid deliberare sine consensum Legati vel Gubernatoris». Capitula S.D. Nicolai PP. V cum Communitate Bononiae, cap IV

¹² Mario Fanti, *Bologna nell'età moderna, 1506–1796*, in *Storia di Bologna*, Bologna: Alfa, 1978, pp. 189–220; Andrea Gardi, “Gli archivi periferici dello Stato pontificio. Il caso di Bologna tra XIV e XVII secolo », in *Offices, écrit et papauté (XIIIe–XVIIe siècle)*, Eds. Armand Jamme, Olivier Poncet, Rome: l'École française de Rome 386, 2007, pp. 789–828.

¹³ Rosanna Dalmonte, *Camillo Cortellini, madrigalista bolognese*, Firenze: Olschki, 1980, p. 5.

¹⁴ Stefani, pp. 17–19.

each diocese was regulated by a common *Caerimoniale Episcoporum romanorum*¹⁵ and joined by local ceremonial books that functioned also on the basis of the concrete availability of singers and instrumentalists from the northern Italian cappella musicale. As it was indicated in the *Caerimoniale Episcoporum*, during important festivities an ensemble of recorders, cornets, trombones and lutes could accompany the civic representatives (the standard-bearer of justice, the elder Consuls or the papal delegate) to the entrance of the church, where the organ was compelled to play ‘musiche gravi’:

Quotiescumque Episcopo solenniter celebraturus ecclesiam ingreditur, aut re divina peracta, discedit, convenit pulsari organum. Idem in ingressu Legati Apostolici, Cardinalis, Archiepiscopi, aut alterius Episcopi, quem Episcopus diocesanus honorare voluerit, donec praedicti oraverint, et res divina sit inchoanda.¹⁶

But, instead of just solo organ music, it was also possible to play vocal and instrumental polyphony, as Adriano Banchieri wrote in the cover page of his *Due Ripieni in Applauso musicale*.¹⁷

In the case of Bologna, this was not just a sporadic collaboration between two different institutions: a great number of musicians who worked in the Concerto Palatino as singers, instrumentalists or organists were also salaried members of the cappella musicale of the civic Church of St. Petronio and of the Cathedral of St. Peter or worked in the main local monasteries. It must be admitted that many of them were also members of monastic orders and this justifies why the local musical production was so aimed at enriching the sacred repertoire with liturgical and extra liturgical pieces. In this perspective, it seems that Bolognese polyphonic repertoire was principally conceived to accompany the moment of prayer.¹⁸

Performance practice of the Concerto Palatino, a civic institution.

As in many late medieval cities, from the XIII century onwards Bologna could count on its own team of musicians, municipal piffari and trombetti. They regularly participated in every civic and religious solemnity. The municipal statute of 1335 required that during every celebration the captain of the city, the mayor and the distinguished citizens should walk in

¹⁵ *Caerimoniale Episcoporum, iussu Clementis VIII, primum nunc denuo Pont. Max. novissime reformatum. Omnibus ecclesiis, praecipue autem metropolitanis, cathedralibus et collegiatis perutile ac necessarium, Romae, Ex Typographia lingua rum externarum, 1600, edizione anastatica a cura di Achille Maria Triacca e Manlio Sodi, Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2000, pp. 111–113.*

¹⁶ *Caerimoniale episcoporum*, p. 133.

¹⁷ DUE/ RIPIENI/ in applauso musicale./ con otto parti distinte in due chori di voci/ stromenti, & organo/ appropriati al Nome & all'ingresso di qual si voglia/ Prelato, in grado di superiorità maggiore/ del P. D. Adriano Banchieri Monaco Olivetano./ Bologna, per gli eredi di Giovanni Rossi, 1614.

¹⁸ Baroffio, p. 13.

procession to the main altar of the church concerned and should be accompanied by ‘tubae et trumbatori comunis Bononiae’.¹⁹ Music was used to underline the power of the rulers of the city. The trumpeters had to play in the square when public edicts were issued and they had to escort every procession and adorn the city festivities. Even in the XIV century the long musical tradition of the city involved municipal and religious musicians and a gradual increase in the staff to eight trumpeters, four flutists and two plucked instrument players, allowed for a stable municipal ensemble to be founded. Payments from the town for 1443 report the presence of a lute player (the first name to be registered was Maestro Antonius da Ferraria, alias the hunchback) and a harpist in the ensemble.²⁰ Moreover, due to the quality of these instruments, the ‘Obblighi dei musici’ of 1573 prescribed that the harpist and lute player should play during the entrance of the Senators to the municipal palace and should gladden their banquets with music every morning and evening, at least from Easter until the feast of St. Petronio (4th October) the patron Saint of Bologna.²¹ The Bolognese State Archive preserves the lists of the professional instrumentalists salaried by the public institutions and several documents concerning some entrance examinations.²²

In the civic context, from its foundation in 1533, the official organization known as the ‘Concerto Palatino della Signoria di Bologna’²³ introduced an innovative distinction between ‘musici’ and ‘trombetti’ (trumpeters): the eight trumpeters that provided fanfares for parades and festivals, while the eight ‘musici’ (cornetists, trombonists and lute players) were responsible for concerts and their participation in official events could vary according to the importance and gravity of the feast. The performance practise and the choice of instruments during these concerts (a trombone rather than a lute or a cornet) changed constantly according to the festive celebration and the place and context where the event was performed. Practical needs rather than aesthetic ideals guided the choice of music and the musical repertoire was addressed ‘per ogni sorte de strumenti’.

¹⁹ Osvaldo Gambassi, *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna, Cinque secoli di vita musicale a corte (1250–1797)*, Firenze: Olschki, 1989, p. 86; Di Pasquale, p. 244.

²⁰ Francesco Vatielli, “Il concerto palatino della signoria di Bologna”, in *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per l’Emilia e la Romagna*, V, (1940), p. 4.

²¹ I-ASBo – Insigna, from 1530 to 1580, vol I.

²² It is necessary to underline that this was not an isolated phenomenon but a common solution in many North Italian cities.

²³ The organization of the *Concerto Palatino* had a stable and organized structure between 1533 and 1657 but the continuous phenomena of indiscipline, disorder and lack of seriousness led in 1779 to the closure of this ancient institution. About the history of the *Concerto Palatino* see Vatielli, pp. 3–29; Carlo Vitali, “L’esame di assunzione di un musico palatino a Bologna nella prima metà del 600, saggio di storia delle istituzioni musicali”, *Il Carrobbio*, IV, (1978), pp.419–434 and Gambassi, *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna*, pp. 3–32.

Under the pseudonym of Camillo Scaligeri dalla Fratta, Adriano Banchieri (1568–1634), composer and organist at the Benedictine monastery of S. Michele in Bosco, provided interesting details about the daily evening concerts performed by the Concerto Palatino ‘alla ringhiera di palazzo’.²⁴

«[...] vostra Snuria po' arrivarà in piazza al bott di' vintdò hor, dov la sintirà sovra una Ringhiera d'ù cunciert, un d'ott Tromb, e d'ù Tamburin, e l'altr quattr Curnitt, e quattr Trumbun»²⁵

As well, he informed about the civic parades of the Senate of Forty, the music in the squares and the performances by amateur theatre companies during public fairs and civic festivities, such as the ‘Festa della porchetta’ on August 24th, the sacred activities in St. Petronio and in the church of the Hospital of the Death.²⁶ The gradual increase in the number of outdoor events required the use of loud wind instruments, such as cornets and trombones, while the roles of the recorder, harpist and the lute player (and later of two lute players) were related to indoor concerts. In any case, musicians of recognized talent were required and it is clear that both acoustic and social circumstances influenced the gradual predominance of certain instruments and of specific repertoires.

Two important documents were issued by the eight elder Consuls which remained valid until 1627: the *Provisioni sopra li trombetti* (1596)²⁷ and the *Capitula a musicis observanda* (1597).²⁸ These rules required regular and supernumerary musicians to take part in any daily rehearsals, to participate in any public activities and avoid unjustified absences. Besides, the documents specified all payments and the types of services required on any occasion.

The repertoires played could consist of transcriptions from existing vocal pieces, for instance the villotte by Filippo Azzaiolo which circulated also in several anthologies of transcriptions for lute tablature. The chronicles of Ciro Spontone recount that the musicians of the Concerto

²⁴ The *ringhiera di palazzo* (palace railing) is no longer visible but the iconographic sources and the chronicles described a large balcony covered with a canopy and decorated with carpets and curtains, placed at the first floor of the Municipal Palace in Piazza Maggiore.

²⁵ *Discorso in questa terza impressione arricchito di molte curiosità vtili à signori scolari forastieri. Doue si dilucidano intelligenza dell'idioma. Accademici ritroui. ... Bizarro capriccio di Camillo Scaligeri dalla Fratta*, Clemente Ferroni, Bologna, 1630, p. 96.

See Mischiati, *Adriano Banchieri. Profilo biografico e bibliografia delle opere*, Bologna: Casa editrice Patron, 1971, pp. 39–52.

²⁶ Giuseppe Vecchi, *Le accademie musicali del primo Seicento e Monteverdi a Bologna*, Bologna: A.M.I.S., 1969, pp. 47–69.

²⁷ *Provisioni 1596*, I–ASBo, Anziani, Libri rossi, tomo II, c.38v. 39r.

²⁸ *Capitula a musicis observanda 1597*, I–ASBo, Anziani, Libri rossi, tomo II, c.42r. 42v.

Palatino played the Neapolitan *Girometta senza te*, from the second book of villotte by Filippo Azzaiolo,²⁹ in a transcribed version for cornet, trombone and cornamusa:

[...] Che il Signor Dottore [Francesco Denalio] si ricorderà forse d'haver udito, mentre egli studiava in Bologna, di notte tempo, come spesso avviene, cantarsi da fanciulli, et quando poi sù 'l lauto, et su la viola, et quando su l'Arpicordo, hor con le pive a ballo, et finalmente ridutta à ragione di Musica per maggior felicità di quel Versificatore essere con Tromboni, cornetti, et cornamuse da sonatori Eccellentissimi alla Ringhiera del Palazzo maggiore posto sulla piazza grande della Cittade alla solita hora di tal publica honoratissima musica giornale gentilissimamente, et con sodisfazione grandissima del Popolo ascoltante sonata in alcuni tempi festevoli.³⁰

Clearly, the vocal polyphonic repertoire was useful material for adaptation to instrumental ensembles. Although there are no documents to support the hypothesis, it can be supposed that the *Gemme, raccolta di madrigali a cinque*,³¹ a collection of madrigals composed by only Bolognese authors (and who were employed by the Palatine Chapel and the cappella musicale of St. Petronio and St. Peter) could have been played by the musicians of the Palatine Chapel.³²

²⁹ Filippo Azzaiolo, bolognese, *Il secondo libro de villotte del fiore*, Venezia, 1559, 1564

³⁰ Spontone, *Il Bottrigaro overo del nuovo verso enneasillabo*, Verona, 1589

³¹ LE GEMME, / MADRIGALI / A CINQVE / DE DIVERSI ECCELENTISSIMI / Musici della Città di Bologna. / Nouamente posti in luce. / Milano: Francesco, & gl'heredi di Simon Tini, 1590. La raccolta, la cui versione integrale a stampa è conservata presso la British Library, contiene: Leggiadra Pastorella Al giovinetto giorno scesa / Bartolomeo Spontoni; Se pur offesa sei e meco guerra vuoi / Domenico Micheli; Se de' miei giusti prieghi Pietosa mi concedi / Lorenzo Vecchi; Vieni felic' e lieto Tu che le doglie e i pianti / Bartolomeo Spontoni; Queste lagrime mie questi sospiri / Giulio Cesare Gabucci; Il piè vago move a Vezzosa Pastorella / Giulio Cesare Gabucci; S'io fò da voi partita Caro dolce il mio bene / Hermes Rodaldi; Fallace ardir e troppo stolte voglie ([seconda parte]: Desio d'honor e giusto sdegno hor scioglie il duro laccio) / Lorenzo Vecchi; La tua cara Amarilli Dicea la bella Ninfa / Andrea Rota; Mentre sola bevevi Nel pur'argent' impresso / Paolo Cavalieri; Già l'alma ti donai, E della vista tua contenta e lieta vissi / Paolo Consoni; Mentre col dolce canto La mia Sirena bella / Adam Ena; Ardite, e dolci labia / Fabritio Barbieri; La piaga Amor che mi donasti al core / Giuliano Cartari; Clori mentre giacea Nel dolce seno del suo car'Aminta / Girolamo Trombetti; Ahi che gran tempo in vano / Paolo Cavaglieri; Misero me che del mio mal m'avveggiò / Alessandro Spontoni; Beatissima notte à cui comparte (seconda parte: Son' di duo si cari al ciel graditi amanti) / Ascanio Trombetti; Arde il core, e la lingu'agghiaccia / Giulio Cesare Gabucci; Ahi non sia ver mia Clori / Damiano Scarabelli.

³² The absence of madrigals composed by Cortellini and Pisanelli, two famous and estimated Bolognese composers, is unexpected. See F. Piperno, *Gli eccellentissimi musici della città di Bologna*, Firenze: Olschki, 1985, pp. 62–67, 91–92.

Otherwise, original polyphonic and instrumental compositions could be performed, such as the collection of *Ricercari e canzoni a quattro e otto* by Aurelio Bonelli,³³ dedicated to the civic representatives, the standard-bearer of justice Marc'Antonio Bianchini and to the elder Consuls.

The instrumental repertoire assumed peculiar characteristics and gradually evolved in relation to the increase in instrumental forces, but it is not until the second decade of the XVII century that it becomes possible to define music for specific instruments.

Bolognese sacred music and its Performance Practice.

By the second half of the XVI century it was common practice to publish polyphonic sacred compositions conceived for voices but also suitable for instrumental performances. The indications about performance practice reported on the covers of these books were generic and allowed different combination of instruments to be chosen, according to the availability of musicians and singers. In his studies on the presence of instruments in sacred music, Stephen Bonta pointed to *Musica quatuor vocum (vulgo motecta nuncupatur) lyrics maioribus ac tibijs imparibus accomodata* by Nicolas Gombert (1539)³⁴ as the oldest reference to the use of instruments instead of voices.³⁵ One of the most common indications present on musical collections was 'per cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti'. Especially in sacred music collections, it was possible to find also Latin versions of the same indication such as 'tam vocibus quam instrumenta concinenda or tum viva voce, tum instrumentis cuiusvis generis or tum viva voce, tum omnis generis instrumentis'. As Jeffrey Kurtzman underlined,³⁶ such indications do not provide scholars with any clue as to the original performance practice or the *modus operandi* adopted by choirmasters. In general, it might have been an integral doubling of voices with instruments, or that single voices could be replaced either partially or totally. From a commercial point of view, even if we do not have a concrete idea of the economic value of these books, they were functional publications that could be adapted to suit any situation regarding the availability of singers in choirs and the performing abilities of single players.

³³ *Il Primo Libro De Ricercari/ Et Canzoni A Quattro Voci/ Con Due Toccate E Doi Dialoghi A Otto./ Di Aurelio Bonelli Bolognese/ Organista In S. Michele In Bosco, Venezia: Gardano, 1602*

³⁴ Stephen Bonta, "The use of instruments in sacred music in Italy 1560–1700", *Early Music*, (1990), pp. 520–522.

³⁵ Nicolas Gombert, *Musica quatuor vocum (vulgo motecta nuncupatur) lyrics maioribus ac tibijs imparibus accomodata [...] liber primus*, Venezia: Scotto, 1539.

³⁶ Jeffrey Kurtzman, "Il vespro della Beata Vergine di Claudio Monteverdi e il repertorio italiano dei vesperi dal 1610 al 1650: un quadro riassuntivo", in *Barocco Padano 2. Atti del X convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII–XVIII: Brescia, 16–18 luglio 1999*, Eds. Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como: A.M.I.S., 2002, p. 14.

On the Italian context, the Bolognese sacred music repertoire represented a special case of the use of instruments in liturgical performance practice. In this context the presence of the organ, generally considered the main continuo instrument, was also being questioned.³⁷ The most interesting cases could be identified in the musical output related to the magnificent basilica of St. Petronio.³⁸

Its organist Lucio Barbieri published in 1620 his *Primo Libro de Mottetti «con il Basso per l'organo occorrendo»*,³⁹ while Francesco Milani, *magister capellae* of St. Petronio, composed his *Vespri per tutto l'anno* with or without the organ in 1635.⁴⁰ Moreover, the letter-prologue 'Alli virtuosi lettori' in the book of *Messe concertate*⁴¹ for eight voices published in 1626 by Camillo Cortellini reported that:

La messa *In Domino confido* ha la *Gloria* concertata e dove saranno le lettere grandi, il Cantore canterà solo et dove saranno le linee, li tromboni, ò altri simili soneranno soli, per accompagnamento delle parti e si potrà fare senza organo essendovi però gli strumenti.

In this case the organ could be omitted but only if the instruments required for the second choir were available.⁴² In fact, the two choirs were composed with a different approach: while the first choir was composed with regular range keys (C1 C3 C4 F4) and primarily for the human voices, the second choir had a low key range (C3 C4 C4 F4), was composed in concertato style and required the presence of both low voices and at least three instruments of the

³⁷ Its questioned usage is related to specific moments and composition but that did not affect its important role in the liturgy.

³⁸ Gaetano Gaspari, "Ragguagli sulla cappella musicale della basilica di S. Petronio in Bologna", in *Musica e musicisti a Bologna*, Ed. Gaetano Gaspari, Bologna: Forni, 1969, pp. 101–111 and "La musica in San Petronio a continuazione delle memorie riguardanti la Storia dell'arte musicale in Bologna", in *Musica e musicisti a Bologna...*, pp. 113–147; O. Mischiati, "La cappella musicale. La normativa e il funzionamento, il repertorio musicale, gli organi, i musicisti", in *Sesto centenario di fondazione della basilica di San Petronio, 1390–1990. Documenti per una storia*, Ed. Rosalba D'Amico e al., Bologna: Nuova Alfa, 1990, pp. 82–93.

³⁹ LUCIO BARBIERI/BOLOGNESE/ORGANISTA IN S. PETRONIO/IL PRIMO LIBRO/DE MOTETTI/ a Cinque, Sei, Sette, & Otto Voci./CON IL BASSO PER L'ORGANO OCCORRENDO, Venezia: Vincenti, 1620.

⁴⁰ *Vespri per tutto l'anno a quattro voci con l'Organo, e senza di Francesco Milani Maestro di Capella in San Petronio di Bologna Et nell'Academia dei Filomusi il Solitario*, Venetia, Vincenti, 1635.

⁴¹ *Messe Concertate/ A Otto Voci/ Di Camillo Cortellini/ Detto Il Violino/Musico Dell'illustrissima Signoria Di Bologna/ [...]*, Venezia: Vincenti, 1626.

⁴² It is interesting that in the other two Masses collected in the book, *Exaudi me Domine e Saluum me fac Deus*, the presence of the organ and of the instruments to play in the second choir are both requested. This may have depended on the use of two different compositional choices when forming the second choir.

same range, as the trombones. Moreover, the single parts played by the lowest voices of the second choir correspond almost perfectly to the realization of the organ line. Consequently, the role of the organ should be considered both as *basso seguente* and *basso continuo*. The attitude demonstrated by the brief information about the Bolognese repertoire reported above could be considered conservative and there the organ is still played contrapuntally and only partially from the modern perspective of continuo.⁴³ Even if it was published outside the St Petronio context, the first Bolognese work that refers to the use of specific instruments besides the organ is the *Sacro convito musicale* by Ercole Porta, published only in 1620.⁴⁴ It contains five sonatas for two, three and four instruments (violin, cornet and violone) and a five voices motet and a *Missa secundi toni* with autonomous instrumental parts for violins and trombones.

As already outlined, a general comparison between these publications and the music composed at the same period in the rest of the country and their performance practice shows a late approach to instrumental writing by Bolognese authors. Lodovico Grossi da Viadana, for instance, included an instrumental canzona for violin, cornet and two trombones in his *Cento concerti ecclesiastici*, published in 1602⁴⁵ and Claudio Monteverdi included three compositions with specific instrumental parts required in his *Vespro della Beata Vergine*, of 1610.⁴⁶ In the same year Giovanni Paolo Cima added four instrumental sonatas for violin, cornet, trombone and violone to his book of *Concerti ecclesiastici*.⁴⁷

It should be also considered that the composers active in St. Petronio were not so interested in the development of solo instrumental sacred music, at least for the first two decades of the

⁴³ Kurtzman, p. 13

⁴⁴ *Sacro Convito/Musicale/ornato di varie, et diverse/ vivande spirituali/a Una, Due, Tre, Quattro, Cinque e sei Voci/ d'Hercole Porta Bolognese,/ Organista e Maestro di Capella nella Collegiata/ di S. Giovanni in Persiceto./ Opera settima,/Venezia, 1620.*

⁴⁵ *Cento/ Concerti/ Ecclesiastici/ A Una, a Due, a Tre e a Quattro voci/ con il basso continuo per sonar nell'Organo,[...]/ Di Lodovico Viadana/ opera duodecima, Venezia, 1602.*

⁴⁶ *Sanctissimae/ Virgini/ Missa Senis Vocibus/ Ac Vesperae Pluribus/ Decantandae,/ Cum Nonnullis Sacris Concentibus,/ Ad Sacella Sive Principium Cubicula Accomodata,/ Opera/ A Claudio Monteverde [...] Venezia: Amandino, 1610.*

Domine ad adiuvandum me required two couplets of violins and cornet in G2 (same part), one viola da braccio in C1, one viola da braccio and one trombone in C3, one viola da braccio and one trombone in C4, one trombone with a bass viol and one viola da braccio in F4; *Sonata sopra Sancta Maria* required two violins and two cornets in G2 (with autonomous parts), one viola da braccio in F4, one trombone in C4, one trombone or viola da braccio in C4, one double trombone in F4; *Magnificat* required two violins and three cornets in G2 (autonomous parts), one viola da braccio in F3 and small parts for *Pifaro*, *Flauto* and trombone in F3 and one trombone in C3.

⁴⁷ Giovanni Paolo Cima, *Concerti ecclesiastici a una, due, tre, quattro voci con doi a cinque, e uno a otto. Messa et doi Magnificat, et falsi Bordoni à quattro et sei sonate, per strumenti à due, tre e quattro*, Milano, 1610. It contents a Sonata per Cornetto e Trombone, over Violino e Violone, a Sonata per Violino e Violone, a Sonata per il Violino, Cornetto e Violone and finally a Sonata per il Violino e Violone, Cornetto e Trombone.

seventeenth century. Or rather, we can say that their main orientation was towards the vocal repertoire and that their use of instruments in liturgy concentrated on the polychoral compositions, mixing voices and instruments. For instance, Antonio Sarti's handwritten documents regarding St. Petronio choirmasters attests that Andrea Rota, magister capellae from 1583 to 1597, was the first to use cornets and trombones to double or to replace voices in polychoral compositions.⁴⁸ The practice of mixing voices and instruments was maintained by his successors, Pompilio Pisanelli (1597–1604) and Girolamo Giacobbi (1604–1621).

Archival sources for St. Petronio and Performance Practise.

In the general context of Italian ecclesiastical archives it is difficult to find much detailed information about the internal organization of musical activities at least until mid-Seventeenth century. In many cases these reports are not programmatic or accurate and it is not possible to determine precisely how the musical staff was managed. The administrative tasks were often shared by several people and recorded in separate payrolls. In some instances, musicians could be paid directly by the choirmaster who had the task of distributing the remuneration between the members of the cappella musicale. The organist played a major role and was always paid separately. This was the solution adopted also in the Collegiate of St Biagio in Cento (Fe) and in the Collegiate of St. Agatha in Cremona.⁴⁹ The incompleteness of this information comes from the habit to recording notes on handwritten leaflets, such as the statements for the hiring or extra expenses. Looking to the Cathedral of St. Peter – the other important religious institution in Bologna – it appears that the archive contains sporadic information about the musical activity of the cappella musicale until the nomination of Giacomo Antonio Perti as choirmaster in 1690. He organized the archive more systematically. Even if it was the richest cappella musicale in the city, it is impossible to retrace the musical repertoire played during Cathedral celebrations and likewise, it is impossible to determine the monthly payment of each regularly employed musician of the cappella. It is presumable that the choirmaster was responsible for managing salaries and hiring musicians, while dismissals were reported in the *Libri segreti* (the secret books) of the archive. It is also possible to deduce additional general information concerning the musical life and the position of the organists

⁴⁸ «Rota Andrea bolognese, d'anni 30. Fu autore di molte opere stampate e cominciò ad introdurre nelle sue musiche l'accompagnamento di tromboni, e cornetti» in I-BAsp fasc. 412/8, Biographies of choirmasters from 1467 to 1857, written by Stefano Antonio Sarti (autograph with some corrections by G. Gaspari).

⁴⁹ O. Mischiati, "La cappella musicale della Collegiata agli organi delle chiese. Appunti per una storia", in *Storia di Cento*, 2, 2, (1994), p. 831.

in the volumes of the *Calendarii et memorie per il Cerimoniere*⁵⁰ and in the *Libri segreti*.⁵¹ For instance, the *Reformatio Chori* of 1621, preserved inside the IV volume of the *Libri segreti*, reports several attempts to solve problems of order and of performance practice.⁵² Other documents confirm the stable cooperation established by this church and the Church of St. Petronio.⁵³ Unfortunately, what it has been possible to recover from the Diocesan Archives allows scholars to understand some links between the religious institution and the cappella musicale but it is not sufficient to determine the main aspects of performance practice at the Bolognese cathedral.⁵⁴

Coming back to the main object of this article, the Board of the Fabbrica of St. Petronio was interested in investing municipal funds to increase the musical activity of the church.⁵⁵ Its archive reported several payments for the printing of new polychoral music (repertoire where instruments were required),⁵⁶ and for renovating the church organs. In 1596 the Board of the Fabbrica ordered Baldassarre Malamini⁵⁷ to build another organ to be placed in the east choir apse, opposite the older organ, built in 1483 by Lorenzo da Prato. The archival sources

⁵⁰ «In festo purificationis BMV, 20 Febraio [1622] Missa facies canonicus in maximus celebrationis [...] pro musici, seminaristi et Clerici maioribus L. 83», I-BAa, 204 Calendarii e memorie per il Cerimoniere, I/1 Memorie 1622

⁵¹ «Il Card. Aldobrandini giunge a Bologna primumque ad Ecclesiam nostram [...] summi omnium plausu pulsantibus timpanis concrepantibus organi set modulantibus choris ab Archiepiscopo et Capitulo receptus», I-BAa, Libri segreti, Libro III, f.3 c.53r 20 Gennaio 1598

⁵² See doc. A «Reformatio chori. 4 Giugno 1621», I-BAa, Libri segreti, Segreto IV – c. 21v.

⁵³ «Pompilius Pisanellus magister musicae ecclesiae collegiatae divi Petroni èraesuntavit atque dono dedit [...] capitulo ecclesiae nostrae librum Hymnorum in cantu figurato pulchrum insignitum et eum positum variis ornamentis set picturis aureatis» I-BAa, Manoscritti XI, 3/8, c.77v, 1603

«In ecclesia Jacobi fuit cantata Missa Rogationum qua fecimus assistentia Legato [...]» I-BAa, Manoscritti XI, 3/8, c. 174v., 3 maggio 1617

⁵⁴ It cannot be excluded that some interesting documents could be discovered in the secret Vatican Archives in Rome.

⁵⁵ For a general study of the Archive in St. Petronio see Mario Fanti, *L'archivio della Fabbrica di San Petronio: inventario*, Bologna: Costa, 2008.

⁵⁶ 1595 May 4th, «Delibera dei fabbricieri, con la quale vengono erogate L. 80 a favore di Andrea Rota per sopperire alle spese di stampa del libro delle messe», I-BAsp, vol. 22. libro degli atti (1579–1608), c.79v.

1595 August, «Spesi L. 9 soldi 14 in una stampa d'un San Petronio con la libertà per mandar a Vinegia a stampar innanzi il libro delle messe del mastro di cappella». I-BAsp, cart. 560, n.1, c. 141v.

1616 November 3rd, «Delibera dei fabbricieri, con la quale vengono erogate cento lire a favore di Girolamo Giacobbi per sopperire alle spese di stampa dei vesperi a quattro voci», I-BAsp, vol. 23 libro degli atti (1608–1649), c.50r.

⁵⁷ Baldassarre Malamini from Cento was the organ builder who built the interesting organ in the Collegiate Church of St. Biagio in Cento in 1592. See Mischiati, *La cappella musicale della Collegiata*, p. 839.

accurately preserved in the Archives of the Fabbriceria (especially the ‘libri dei pagamenti’) are useful to investigate the relationship between the church and the musicians employed. The documentary value of this specific archive is enhanced by the fact that it was administered by a civic board, which was independent from the papal offices. Its members were elected annually and they interacted directly with the city government. The Board supervised the work in progress in the church, every payment required, all the administrative expenses and also the maintenance of the cappella musicale, that was composed of a choirmaster, two organists, two chaplains and a certain number of singers and players. In addition to the salaries there were some extra expenses such as the musician’s rents, their gifts for the holidays (kids as Easter gifts, as reported in the payments for April and May) and rewards for special musical merits.⁵⁸ Even if the payrolls were accurate about finances, they did not contain special information about specific roles, neither of the musicians (only a general distinction between ‘musici’ and ‘tromboni’ was provided) nor of the pupils from the *schola cantorum*.⁵⁹ As sign of inveterate indiscipline on the part of the musicians (a problem common to all the Italian musical institutions), the choirmaster and the Board issued several supplementary documents to adjust the activity of the members of the cappella musicale. *La memoria delli giorni che li cantori di San Petronio sono in obbligo di cantare* of 1583⁶⁰ described the monthly service expected of the musical staff and provided some simple rules of conduct. It was specified that:

Commandano ancora li Signori Fabbricieri che non si possa far musica straordinaria in San Petronio e pagata senza il numero di tutti li cantori salariati li quali debbano essere invitati dal maestro di capella ogni volta che venirà l’occasione.

⁵⁸ Money Order Books report that Girolamo Giacobbi received 16th lire more at Easter and Christmas time for his work as assistant choirmaster to Andrea Rota and Pompilio Pisanelli.

1595, May «A don Gir.º di Jacob per una remunerazione che a noi è piaciuto farli per quello che opera intorno a li putti del canto lire sedici di q.¹» in I-BAsp, fasc. 601/b, Mandati di pagamento – anni 1595/1599; in O. Gambassi, “Nuovi documenti su Giacobbi”, *Rivista italiana di Musicologia*, XVIII, (1983), p. 29

⁵⁹ The term *tromboni* was generically used to refer to the staff of players and only the roles of the violin and cornet were concretely specified. It cannot be excluded that some of the singers worked occasionally as instrumentalists.

⁶⁰ The original date reported on the document is 1578, but the number 7 was deleted and the date was transformed into 1583; maybe to indicate when the paper was updated. I-BAsp, cart. 412, fasc. 5/a; O. Gambassi, *La cappella musicale di S. Petronio. Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Firenze; Olschki, 1987, pp. 22–24; O. Gambassi, “Si fà a cappella: una didascalia travisata, nuovi documenti sulla prassi musicale” in *S. Petronio, Nuova rivista musicale italiana*, XXXIX, 9, new series No. 3 (2005), pp. 395–397.

See Doc B, Memoria Delli Giorni Che Li Cantori Di San Petronio Sono In Obbligo Di Cantare. In Nomine Domini 1583, I-B Asp, cart. 412, fasc 5/a.

Briefly, it was the choirmaster's responsibility to make sure that all the musicians attended extra events which required solemn music. Moreover, external musicians from the civic ensemble or from another cappella musicale were invited to play and were paid separately for these additional services. Such regulations were constantly updated with small adjustments and remained valid until new legislation was issued. In the case of St. Petronio, the next archival document concerning this and bearing the name of its author is the *Ordini per gli organisti e cantori di San Petronio*, issued by choirmaster Maurizio Cazzati in 1658. It seems that in 1607 the choirmaster Girolamo Giacobbi had printed an additional legislation, which unfortunately is no longer available,⁶¹ thus establishing a gap in the reconstruction of the church's musical activity and the relationship between musicians and civic institutions.

Moreover, the payrolls contain interesting information about all the monthly expenses, such as payments to external collaborators or to the employees for outstanding performances, payments for candles, vestments, the expenses of maintaining church property, rents, the maintenance and tuning of organs and all the monthly salaries of the staff, musicians included. Even if the number of festivities varied every month, a general observation of the payments indicates that salaries were reasonably constant but not equitable among all members of the musical staff. In fact, except for organists and the choirmaster, the instrumentalists had no regular commitments every week and their collaboration probably varied according to the feast days in the liturgical year. Additionally, the staff of the cappella musicale were subject to a rigid hierarchy and the amount of monthly work per musician could vary according to how important each player was within the cappella. The repertoire performed could also influence the choice of the specific ensemble required (a bi-choral solemn mass required the presence of the entire cappella musicale while a polyphonic motet could be performed with few voices and some instruments as doubling).

Moreover, the payment orders allow for some interesting hypotheses to be elaborated regarding the effective organization of St. Petronio's cappella musicale and the types of performance practice adopted there, bearing in mind the constant presence of instrumentalists in addition to the singers.

The following analysis of the payroll for 1604 (see Table 1) is intended as support of these hypotheses. In October 1604 Girolamo Giacobbi was elected as new choirmaster to replace Pomponio Pisanelli. The appointment of a new director that month is particularly significant, considering that includes St. Petronio's day (4th October) and that this was the most taxing event performed by the cappella musicale in terms of liturgical and musical content.

⁶¹ The authenticity of the document is confirmed by the payment order for the copies to the printer Bellagamba. In the Vestry archive a handwritten undated document is preserved (*Regole che vole farsi per il buon servizio della musica nella Chiesa di San Petronio* I-BAsp, cart. 412, fasc. 1/b – see doc. C) and according to Gambassi, it could be a copy of the legislation imposed by Giacobbi. See Gambassi *La cappella musicale di san Petronio*, pp. 22–24 and “Si fà a cappella: una didascalia travisata”, p. 402.

The monthly cost of the cappella musicale was 321,16L. with approximately one-fourth of the total amount going to the instrumentalists alone (65,70L.). Considering the importance of the feast of San Petronio, in addition to the regular forty-four employed members, a group of eight musicians from St. Peter's Cathedral was invited to participate in the celebrations and paid 26,5L for their services (equally divided, each received 1,65L. per day).⁶² Then, the feast counted with a total of fifty-two musicians including singers, players, two organists and the pupils from the *schola cantorum*. The regulations for this special festivity required special practices: in addition to the daily activities, the entire Vespers on the previous day had to be sung, with the addition of two motets for the *deo gratias* and for St. Petronio. In 1604, the Feast Eve was a Sunday so the musical ensemble had to play during these extra activities and the regular liturgy (the regular mass with the Hymn and Magnificat, extended with two motets for the Saint's feast day, during evening prayers). During the actual feast day for St. Petronio a polyphonic mass and the evening Vespers were played. Finally, there was a procession to the Church of St. Stephan where a motet in honour of the Saint was sung and we should remember that the entire procession was accompanied by music.

A general analysis of the annual payments for 1604 demonstrates a great discrepancy between the monthly payments for each musician and shows that the highest salary (12L.) was earned by Ghinolfo Dattari and the lowest (1,10L.) by Giovanni Bagnoli.⁶³ Half of the musicians earned a very low wage, compared to the payments made to external musicians (nine singers received only 1,10/2,10L. while other nine received 3/4L.).⁶⁴ The rest of the salaried workers earned between 5L. and 8L. It is conceivable that every musician worked in proportion to their salary and it is possible that the low pay singers worked only once a month. It is also plausible that musicians who received a better wage had additional responsibilities.

It is interesting to note that singers, Giovanni Paolo Felina (11L.) and Ghinolfo Dattari (12L.) and the trombonist Alfonso Ganassi (10L.) received salaries that were only slightly lower than those of the two organists (13,6 L.) and the chaplain Costanzo Coppini (12L. and an additional 3L.). This could imply that the singers and the trombonist had regular assignments like the organists and they had specific additional responsibilities.

⁶² Payments for the Feast of St. Petronio were never registered in the money order books because they were considered extraordinary expenses. They were reported in handwritten fascicles, only later catalogued and ordered.

I-B Asp, cart. 430.

⁶³ Ghinolfo Dattari was, however, highly regarded by the vestry: he was elected substitute choir-master from June 1597 until the official election of Pompilio Pisanelli in January 1599, he received many special gifts for the length of the service in the chapel. «A Ghinolfo Dattari L. 50, tanti che ci è piaciuto dargli per l'antico servizio e fatiche nella musica» Febbraio 1603, I-BAsp, cart. 499, 30r.

⁶⁴ At the end of an undated list of payments for nine musicians invited to play for Christmas, Circumcision and Epiphany there is an example calculation of a day's work for an external musician. I-B Asp, cart. 413/13, c.9.

As far as the instruments is concerned, the records clearly refer to six players: four trombones, one cornet and one violin. Apart from Alfonso Ganassi, the records up to 1604 report identical salaries: the three trombones and the cornet received 5,10 L. while the violin received only 3L. Until the first three decades of the XVII century, it is not possible to determine the actual terms of their collaboration, because it is not clear what size instrument they played nor if they alternated their presence during the month's activities.

However, it is possible to propose the following:

- The first trombone could have participated in every musical performance while the other three trombones alternated among themselves.
- The first trombone could have always played doubling with the continuo part while the other instruments intervened only on solemn occasions when a polyphonic mass was required and voices had to be replaced or doubled. It is estimated that every month there were from eight to ten occasions to play (including Saturdays and Sundays) as well as an additional four or five specific festivities.

However, in addition to the information provided by the payroll for that year, it is also documented that for every solemn feast day, such as Holy week, Pentecost or the Feast of the Assumption, several external musicians were invited to play and their names, payments and roles (the latter is reported only in later documents) were generally registered in undated fascicles now preserved in folders.⁶⁵ Among the additional musicians, there were a conspicuous number of instrumentalists, including violinists, cornetists and trombonists, rather than singers, coming from the Concerto Palatino of the municipality of Bologna.

All this makes it possible to reconsider the information of the regular payroll and formulate a further conjecture: that a couple of trombones and a soprano instrument, alternating with the violin or cornet, were always present; and that in the case of solemn festivities their parts were supported by additional instruments. As mentioned, these speculations are based on an in-depth study of the archival data for a single year and may not make sense if applied to other contexts. In fact, during Girolamo Giacobbi's period of service as choirmaster, the cappella musicale developed significantly: musical performances became more structured, some new musicians were hired and payments were augmented. The payments for the next decade show signs of a general reorganization of the cappella musicale. In 1613 (see Table 2) there were only thirty-four singers and the most significant change was that Pier Antonio Tamburini was replaced by four singers. Conversely, more instrumentalists were hired and the

⁶⁵ I-B Asp, cart. 413/13.

number of regulars reached ten: two violins, one cornet and seven trombones.⁶⁶ The stable instrumental ensemble of St Petronio, which counted with three soprano and six bass instruments, provided opportunities for experimenting on different musical solutions as doubling the vocal parts, replacing them in case of necessity, playing obbligato parts in vocal-instrumental polychoral compositions or being the absolute protagonists of the instrumental repertoire. The real musical possibilities should also be reviewed in consideration of what is explained in the previous paragraph about the collaboration between the cappella musicale and the Concerto Palatino. The general increase in the number of instruments in sacred performance practice should come as no surprise⁶⁷ because an important civic church with large spaces and a strong social role such as St. Petronio generally required an impressive and solemn repertoire suited for a large ensemble, instead of following the popular trend of using motets for solo or few voices and continuo.

In conclusion, as the basilica of St Petronio was under the control of the municipality, the civic administration had a strong influence on its internal policy, a fact reflected on the regulations already described thus affecting musical performance practice as shown with the cooperation with civic musicians during formal events. The basilica of St. Petronio can be taken as an ideal case study to describe the musical activities of a prestigious North Italian institution at the dawn of the sixteenth century. Through the careful study of its archival sources (even if sporadic or fragmented) it is possible to reconstruct a plausible picture of the local instrumental performance practice of the time.

⁶⁶ Salaries also increased and were apportioned more fairly: Camillo Cortellini, who replaced Alfonso Ganassi as first trombone, was paid 8L. while the violinist Alfonso Pagani, hired in December 1612, was paid 10L.

⁶⁷ We should remember that the instruments were involved in the performance practice during the liturgical and para-liturgical events and should cooperate also in the civic formal events.

Appendix I: Documents

Doc. A

I-BAa, Libri segreti, Segreto IV – c. 21v.

Reformatio chori. 4 Giugno 1621

Avvertimenti dati alla Congregatione fatta il dì suddetto alla quale furono presenti gli Ill. mi Alessio Beroaldo Camerlengo et Fabbio Giralduino Camerlengo Mons. Bonfioli et Pompeo Bonasoni.

Si risolve doversi applicar l'aio al culto divino et che le cose del choro caminascero con maggior osservanza.

Prima che fosse stato bene il salmeggiare apuntatamente col suspender la voce in mezzo come altre volte s'è fatto et acciò questo riesca si deputi uno per lato del Choro che habbino voce gagliarda accio possino soprastare alli altri et questi siino da un lato D. Marco Antonio e dall'altro D. Lucio Mons. Et per atti et anco alli duoi seniori Mon.ri si parli di questo con quella prudenza e maniera che si converrà.

Che li Mons. Tutti vadano al legile quando si dicono le Antifone che non sta bene altri sedere altri andare al legio et che non si sii così largo in dar licentia di partirii in choro avanti il fine della messa mag.ri senza causa legittima.

Che si faccia provisione alla cosa delli pluviali che pigliandoli Mons.ri quando celebra un canonico con assignare distribuzione a chi gli pigliarà in loro assenza a suo danno.

Che quando il capitolo va fuori che si accompagni la Croce alla Chiesa se non vi sarà causa legittima.

Che si preveda alla messa che si dice quando si va a qualche chiesa acciò non intervenga restar il capi[to]lo quasi deluso come l'anno passato intravenne nell'andare a S. Maria Maggiore.

Che si osservi il silentio in choro acciò con l'esempio buono gl'altri facciano il medesimo.

Doc B

I-B Asp, cart. 412, fasc 5/a

Memoria Delli Giorni Che Li Cantori Di San Petronio Sono In Obbligo Di Cantare. In Nomine Domini 1583

Zenare

Il giorno della circoncisione si canta la messa e tutto il vespro con il Deo gratias et alla Madonna un mottetto.

La Vigilia de l'Epifania si canta tutto il vespro con il Deo gratias et alla Madonna un mottetto.

Il giorno dell'Epifania si canta la messa tutto il vespro et un mottetto, il Dei gratias et un altro alla Madonna.

Il giorno di S. Antonio si canta la messa senza il credo et al vespro l'Himno il Mag.^{to} et il Deo gratias.

Il giorno di S. Fabiano et Sebastiano si canta la messa et la serra l'Himno il Mag.^{to} con il Deo gratias.

Questo mese si canta una messa da Morti per il cardinale Areatino quando il sacrestane dà aviso.

Febbre

La vigilia della Ceriolla si canta tutto il vespro, il Deo gratias et un mottetto alla Madonna.

Il giorno di detta si canta la messa e tutto il vespro con il Deo gratias et uno mottetto alla Madonna

Il giorno di San Mathia si canta la messa e la serra l'Himno, il Mag.^{to} con il Deo gratias.

Eccetto quando viene di quaresima la mattina si dice ogni cosa.

Marzo

La Vigilia della Nunciata per esser di quaresima si canta la mattina tutto il vespro con il Deo gratias e la serra la compieta con il mottetto alla Madonna.

Il giorno della Nunciata si canta la mattina la messa e tutto il vespro con il Deo gratias e la serra la compieta con il mottetto alla Madonna.

Aprile

Il giorno di S. Marco si canta la mattina a bon hora la messa e la serra l'Himno il Mag.^{to} con il Deo gratias.

Maggio

Il giorno di S. Giacomo e Filippo si canta la messa e la serra l'Himno il Mag.^{to} con il Deo gratias.

Il giorno di Santa Croce si canta la messa et la serra si canta l'Himno il Mag.^{to} con il Deo gratias.

Zugno

Questo mese si canta una messa da morti per il Cardinale Areatino quando il sacristano lo farà sapere.

La vigilia di S. Gio. Battista si canta tutto il vespro con il Deo gratias.

Il giorno di S. Gio. Battista si canta la messa e tutto il vespro con un mottetto per il Deo gratias
La vigilia di San Pietro si cantano [...] salmi l'Himno il Mag.¹⁰ con il Deo gratias.

Il giorno di San Pietro si canta la messa et al vespro quatro l'Himno il Mag.¹⁰ con un mottetto per il Deo gratias.

Luglio

La vigilia della visitatione della Madonna si canta il vespro-l'Himno il Mag.¹⁰ con il Deo Gratias et un mottetto alla Madonna.

La mattina della visitatione si canta la messa et la serra tutto il vespro con il Deo gratias et un mottetto alla Madonna

Poi si fa vacantia fino all'Assuntione della Madonna.

Agosto

La vigilia dell'Assuntione si canta tutto il vespro con il Deo gratias et il mottetto alla Madonna,

La mattina dell'Assuntione si canta la messa et la serra tutto il vespro con il Deo gratias et un mottetto alla madonna.

Poi si seguita la vacantia fin alla Vigilia della natività della Madonna. (there are several erasures to follow)

Settembre

La Vigilia della natività della Madonna si canta tutto il vespro con il Deo gratias et un mottetto alla madonna.

Il giorno della natività di detta si canta la messa et la serra tutto il vespro con il Deo gratias et un mottetto alla madonna.

Il giorno di San Matheo si canta la messa e la serra l'Himno il mag.¹⁰ con il Deo gratias.

Il giorno di San Michele Arcangelo si canta la messa, la serra l'Himno il Mag.¹⁰ et il Deo gratias.

Ottobre

La vigilia del nostro protetor S. Petronio si canta tutto il vespro et si dice un mottetto per Deo gratias et un altro alla testa di detto santo.

Il giorno di S. Petronio si canta la messa et la serra tutto il vespro con il Deo gratias poi tutti li cantori vanno a Santo Stefano per cantare un mottetto à honore di detto santo.

Il giorno di S. Luca si canta la messa et la serra l'Himno il Mag. et Deo gratias.

Il giorno di S. Simone e Juda si canta la messa et la serra l'Himno il Mag. et Deo gratias.

Novembre

La vigilia d'ogni Santi si canta tutto il vespro con il Deo gratias et un mottetto alla Madonna.

Il giorno d'ogni Santi si canta la messa e la serra tutto il vespro per Deo gratias un mottetto et un altro alla madonna.

La mattina delli morti si canta la messa con un mottetto al mortorio.

Il giorno di S. Martino si canta la messa senza il credo e la serra l'Himno il Magnificato con il Deo gratias.

La vigilia di S. Andrea si canta l'Himno, il Mag. con il Deo gratias.

Il giorno di S. Andrea si canta la messa et la serra al vespro tre salmi con l'Himno il Magn. Et un mottetto per Deo gratias.

Dicembre

La vigilia della conceptione della madonna si canta l'Himno il Mag. et il Deo gratias con un mottetto alla Madonna.

Il giorno della Conceptione della Madonna si canta la Messa et la serra tutto il Vespro con il Deo gratias et un mottetto alla Madonna.

Il giorno di San Thomaso si canta la messa et la serra l'Himno, il Magnificat con il Deo gratias.

La vigilia della Natività di Nostro Signore si canta tutto il Vespro con il Deo gratias et un mottetto alla Madonna.

La notte di Natale si canta il Te Deum, poi la Messa.

Il giorno della Natività di Nostro Signore si canta la Messa et la serra tutto il Vespro con un mottetto per Deo gratias et un altro mottetto alla Madonna.

Il giorno di Santo Stefano si canta la Messa et la serra al vespro quattro salmi, l'Himno, il Magnificat e un mottetto per Deo gratias et un altro mottetto alla Madonna.

Il giorno di San Giovanni Evangelista si canta la messa et la serra al Vespro tre salmi con l'Himno, il Magnificat et un mottetto alla Madonna per Deo gratias et un altro mottetto alla Madonna.

La serra di San Silvestro per essere la vigilia della Circoncisione di Nostro Signore si canta tutto il Vespro con il Deo gratias et un mottetto alla Madonna.

Feste mobili

Tutti i sabati dell'anno si canta un mottetto alla Madonna eccettuando il tempo della vacantie.

Tutte le domeniche semplici si canta la Messa e la serra l'Himno, il magnificat con il Deo gratias.

La prima, seconda e tertia domenica della septuagesima e la prima, seconda, terza e quarta domenica di quaresima si canta la messa senza la gloria e la serra l'Himno, il Magnificat con un mottetto per il Deo gratias.

La quarta domenica poi che si chiama di passione non si canta la Messa et la serra a Vespro si canta l'Himno et il magnificat a dui chori senza l'organo oi si canta un mottetto per il Deo gratias.

La Domenica delle Palme si canta alla processione e si tralascia il Passio del MDLXX nel tempo del Cardinale Sforza à l'ora legato di Bologna et si disse quello per l'ordine di Roma.

La serra delle Palme al Vespro si canta l'Himno e il Magnificat a dui chori senza l'organo et un mottetto per Deo gratias.

Il Mercoledì Santo si canta il Matutino.

Il Giovedì Santo la mattina si canta li chirie con la gloria solamente e si fa dopo la Messa la processione del Santissimo sacramento intorno alla chiesa dove si canta il Pange lingua gloriosi poi si torna la serra al Matutino.

Il Venerdì Santo la mattina quando il predicatore ha fornita la predica mentre che lui porta il crocifisso nel sepolcro si canta nella processione *Tenebrae factae sunt*, il Passio si tralascia come di sopra si fa poi la processione a mezza la Messa cantando *Vexilla regis* poi si torna la serra al Matutino.

Il Sabato Santo la mattina si sta nel servizio della chiesa finché sia fornita la Messa e la serra si canta la Compieta et un Motetto alla Madonna.

Di Pasqua

La mattina si canta la Messa con la sequenza pasquale e la serra tutto il Vespro senza l'Himno et n mottetto per Deo gratias et un altro mottetto per la Madonna.

Il secondo giorno si canta la Messa con la sequenza et la serra si cantano quattro salmi et in seguenti come nel giorno di Pasqua.

Il terzo giorno si canta la Messa con la sequenza e la serra si cantano tre salmi et in seguenti come nel giorno di Pasqua.

Nelle Rogazioni (tre giorni prima dell'ascensione)

Siamo in obbligo tre mattine andar con la cota in dosso a far compagnia alla processione et a obedire in quel tanto che ci sarà comandato dal nostro maestro di capella.

La vigilia che l'Ascensione si canta tutto il Vespro con il Deo gratias et un mottetto alla Madonna.

La mattina dell'Ascensione si canta la messa et la serra tutto il Vespro con il Deo gratias et un mottetto alla Madonna.

La vigilia della Pentecoste si canta tutto il Vespro con il Deo gratias et un mottetto alla madonna.

Il giorno della Pentecoste si canta la Messa con la sequenza di Spirito Santo e la serra tutto il Vespro con un mottetto per Deo gratias et un altro alla Madonna.

Il secondo giorno si canta la Messa con la sequenza e la serra si cantano quattro salmi et in seguenti come nel giorno della Pentecoste.

Il terzo giorno si canta la Messa con la sequenza e la serra si cantano tre salmi et in seguenti come nel giorno della Pentecoste.

La vigilia della Trinità si canta tutto il Vespro con il Deo gratias.

Il giorno della Trinità si canta la Messa et la serra tutto il Vespro con un mottetto per il Deo gratias.

La vigilia del Corpo di Cristo si canta tutto il Vespro con il Deo gratias.

La mattina del Corpo di Cristo si canta a bon'hora la Messa poi si va in coppia alla processione e la serra si canta tutto il Vespro con un mottetto per il Deo gratias.

L'Avvento

Ha tre domeniche nelle quali si canta la mattina la Messa senza la gloria e la serra l'Himno et il Magnificat con il Deo gratias.

Tutte quelle feste che venendo nelle domeniche di quaresima et del advento si trasportano ad altro giorno non si canta eccettuando la Nunciata quando è trasportata dopo la Domenica in albis si canta solene la messa.

Et noi havendo questo memoriale il qual è fatto secondo il costume di questa chiesa canteremo tutti volentieri in San Petronio e fuora ogni volta che ci sarà comandato dall'Illustre Signore Conte Giovanni Pepoli patron e benefattore nostro e da gl'altri Signori officiali.

Tutti li primi Vespri delle vigilie eccetto quelli delle maggiori solennità de l'anno si cantano succintamente, se però non venissero di giorno di domenica.

E quando venisse la Madonna di San Luca in San Petronio sono in obbligo tutti a venire a cantare in quella mattina.

Il giorno della creatione di papa Gregorio XIII che viene alli XIII di maggio li musici sono in obbligo di cantare una messa per memoria di tal creatione et il simile in quello di papa Innocenzo IX in sino a che piacerà alli Signori Fabbricieri.

Messa in Palazzo di Febraro

La mattina della Ceriola si canta a bon'hora la messa poi si va in Palazzo a cantare una Messa nella cappella grande con quel numero di cantori che piacci al maestro di cappella et si portano le cotte.

Si comanda alli cantori che debano obedire nel choro al maestro di cappella in tutto quello pertinente al cantare che da lui li sarà comandato e lui sia amonendo verso di loro sempre. A lui si comanda che non debba dar licenza alli cantori indanno della musica e se ciò non farà oltre la gravezza dell'anima venendo li Signori Fabbricieri in tal cognizione lo riputarano per homo puoco cristiano e puoco amorevole alla sua chiesa.

Commandano ancora li Signori Fabbricieri che non si possa far musica straordinaria in San Petronio e pagata senza il numero di tutti li cantori salariati li quali debbano essere invitati dal maestro di capella ogni volta che venirà l'occasione.

Le feste che non si canta eccetto quelle delle vacanze sono queste: San Biasio, San Gioseffo, Santa Chaterina, Santa Lucia, la presentazione della Madonna, il giorno degli Innocenti, la mattina di San Silvestro, la mattina della Domenica di passione e qualche festa popolare che per intercessione si tiene alle volte serrato le botteghe.

Doc C

I-B Asp, cart 412, fasc 1/b

Regole per il buon servizio della musica

Conoscendosi in quanto abuso siano andati et giornalmente vadano gli ordini et regole altre volte fatte per il buon servitio della musica della chiesa di S. Petronio et quanto poco habbiano giovato et giovino le amorevoli ammonizioni fatte impartire a tutti gli musici servienti a detta musica per l'Ill.mo Signor Vicepresidente, et molti di loro in particolare, anziché alcuni havendo poca cura del servitio della chiesa, et ancora della propria consienza mancano si in non venire et non esser preparati a scopo nel luogo della musica come in cessare di venire anco molte volte in ciascheduno mese, et non di meno con il mal servitio pretendono la mercede con loro convenuta, et volendo pertanto gli Ill.mi Signori Vicepresidente et moderni Fabbricieri della Reverenda Fabbrica di S. Petronio in quanto possibile provvedere ch'il detto abuso non proceda più oltre hano deliberato che sia bene non partendosi dalle regole altre volte in questo particolare fatte di rinnovar la memoria a ciascuno con gli ordini da osservarsi inevitabilmente sotto le pene infrascritte cioè:

Ciascheduno musico, et descritto per musico, et per tale salariato dalla Reverenda Fabbrica debba ogni giorno nel quale si deve far musica ritrovarsi nel luogo predestinato per far la musica avanti si cominci la musica con cotta, veste er beretta da prete sotto la pena che si dirà più a basso.

Chi mancherà di venire una volta in un mese, mentre non habbia licenza della quale si dirà più a basso perderà l'ottava parte della mensuale provisione a lui dovuta: et chi mancherà due volte perderà il duplicato di detta parte, la terza la metà, et la quarta l'intiera provisione di quel mese nel quale avrà fatti tali mancamenti et inoltre s'intenderà esser casso et privo del detto luogo di musico, né potrà essere adnesso di novo se non per partito a tutte fave bianche de' i detti Signori.

Et quando tali mancamenti fossero fatti in giorno di capella solenne dove intravengono l'Ill.mo Signor Legato et Magistrati le pene sudette saranno duplicate et perderà duplicemente di quello che si è detto nel precedente capitolo.

Et perché si conosce di quanto scandalo sia il vedere doppo cominciata la musica comparire hora uno da una banda hora un altro dall'altra con scandalo et discomodo anco non solo delli assistenti ma delli musici istessi, chi non sarà preparato nel luogo solito avanti d'aviare la musica perderà la prima, seconda et altre volte chi in ciò mancherà in un mese la metà di quello che s'è detto di sopra ne i precedenti capitoli.

Ordinano anco detti Signori che ciascuno de' i detti musici debba almeno in capo a dui mesi andare a pigliare il suo salario, acciò si possi vedere chi avrà mancato et farli la retentione conforme a quanto di sopra; il che non si può così facilmente fare mentre si tarda molti mesi e talvolta in capo all'anno.

Et perché detti Signori vogliono, et intendono di trattare con detti musici con ogni piacevolezza et cortesia dichiarano che in caso di malattie o altro impedimento legitimo purché sia notificato almeno al loro sindaco avanti arrivi il tempo di far la musica havranno gli impediti per iscusati, et gli corrà interamente il loro salario.

Et ancora in evento che qualche volte alcuni havessero qualche occasione per la quale non potessero venire alla musica o volessero andare in qualche loro bisogno non si mancherà havendo ricorso al loro sindaco avanti il giorno della musica dargli licenza purché quelli medesimi che vorranno tal licenza venghino in persona et non mandino terza persona a dimandarla perché in tal caso anco che fosse data tal licenza non gli suffragarà perché non incorrino le pene sudette mancando come di sopra.

Però detti Signori esortano ciascuno ad essere diligente, et fare il debito suo perché non debolmente farano esequire quanto di sopra è ordinato; né alcuno havrà occasione di lamentarsi se non di sé medesimo e le ritenzioni che si farano andarano a commodo della Fabbrica.

Appendix II: Tables

TABLE 1: Monthly payments at the Cappella Musicale of St. Petronio for 1604⁶⁸

| 1604 | MUSICIANS | | | | | | | | | | | |
|--------------------------------------|-----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|--|--|
| | II | III | IV | V | VI | VIII | IX | X | XI | XII | | |
| Pompilio Pisanelli m.d.c. | 31 | 31 | 31 | 31 | 31 | 31 | 31 | 24 | 24 | 24 | | |
| Giacomo Barbieri cappellano | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | 12 | | |
| Costanzo Coppini capellano e corista | 15 | 15 | 15 | 15 | 15 | 15 | 15 | 15 | 15 | 15 | | |
| Ottavio Vernizzi | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | | |
| Gio. Batt. Mecchi | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | 13. 6. 8 | | |
| Bartolomeo Piazza | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | | |
| Giulio Gnesini | 6. 10 | 6. 10 | 6. 10 | 6. 10 | 6. 10 | 6. 10 | 6. 10 | 6. 10 | 6. 10 | 6. 10 | | |
| Giov Paolo Felina | 11 | 11 | 11 | 11 | 11 | 11 | 11 | 12 | 12 | 12 | | |
| Giacomo Ghirardini | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | | |
| Giovanni Bagnoli | 1. 10 | 1. 10 | 1. 10 | 1. 10 | 1. 10 | 1. 10 | 1. 10 | 1. 10 | 1. 10 | 1. 10 | | |
| Girolamo Giacobbi | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | | 6 | 6 | | |

| 1604 | | | | | | | | | | | |
|--------------------|------|------|------|------|------|------|------|--------------------|------|------|------|
| MUSICIANS | II | III | IV | V | VI | VIII | IX | MUSICIANS | X | XI | XII |
| Girolamo Reali | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | Girolamo Reali | 5 | 5 | 5 |
| Nicolò Bolognini | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | Nicolò Bolognini | 2.10 | 2.10 | 2.10 |
| Teodosio Amberti | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | Teodosio Amberti | 6 | 6 | 6 |
| Gabriello Giudici | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | Gabriello Giudici | 2.10 | 2.10 | 2.10 |
| Gioseffo Ghelli | 3.10 | 3.10 | 3.10 | 3.10 | 3.10 | 3.10 | 3.10 | Gioseffo Ghelli | 3.10 | 3.10 | 3.10 |
| Giacomo Gallassi | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | Giacomo Gallassi | 3 | 3 | 3 |
| Girolamo Grimaldi | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | Girolamo Grimaldi | 3 | 3 | 3 |
| Tadeo Brozzi | 4.10 | 4.10 | 4.10 | 4.10 | 4.10 | 4.10 | 4.10 | Tadeo Brozzi | 4.10 | | |
| Francesco Milani | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | Francesco Milani | 2 | 2 | 2 |
| Matteo Cavazza | 2 | | | | | | | | | | |
| Fabiano Masini | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | Fabiano Masini | 4 | 4 | 4 |
| Teofilo Pellegrini | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | Teofilo Pellegrini | 2.10 | 2.10 | 2.10 |
| Alberto Bertelli | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | Alberto Bertelli | 3 | 3 | 3 |
| Domenico Benedetti | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 | Domenico Benedetti | 2.10 | 2.10 | 2.10 |

TABLE 2: Monthly payments at the Cappella Musicale of St. Petronio for 1613

| 1613 | | | | | | | | | | | | |
|--|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| MUSICIANS | I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII |
| Girolamo Giacobbi maestro di cappella | 28 | 28 | 28 | 28 | 28 | 28 | 28 | 28 | 28 | 28 | 28 | 28 |
| Ottavio Vernizzi organista | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 |
| Giovan Battista Mecchi organista | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 | 17 |
| Bartolomeo Piazza | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 |
| Giulio Gnesini | 11 | 11 | 11 | 11 | 11 | 11 | 11 | 11 | 11 | 11 | 11 | 11 |
| Giovanni Paolo Felina | 16 | 16 | 8 | | | | | | | | | |
| Giacomo Ghirardini | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 |
| Giovanni Bagnoli | 1.20 | 1.20 | 1.20 | 1.10 | 1.10 | 1.10 | 1.10 | 1.10 | 1.10 | 1.10 | 1.10 | 1.10 |
| Cian Filippo Pancotti | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 |
| Ghinolfo Dattari | 13 | 13 | 13 | 13 | 13 | 13 | 13 | 13 | 13 | 13 | 13 | 13 |
| Giovanni Matteo Severini | 7.10 | 7.10 | 7.10 | 7.10 | 7.10 | 7.10 | 7.10 | 7.10 | 7.10 | 7.10 | 7.10 | 7.10 |
| Biagio Cinti | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 | 9 |
| Procolo Franchi | 9.10 | 9.10 | 9.10 | 9.10 | 9.10 | 9.10 | 9.10 | 9.10 | 9.10 | 9.10 | 9.10 | 9.10 |
| Gio Batt Lana | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |

| 1613 | | | | | | | | | | | | |
|------------------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| MUSICIANS | I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII |
| Giovanni Battista Zani | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |
| Giulio Bonazzoli | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 |
| Giovanni Battista Magnani | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 |
| Alessandro Ganassa | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| Domenico Manzoli | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |
| Francesco Bertacchi | | | | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |
| Giovanni Paolo Gasparini | | | | | | | | | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 |
| Bartolomeo Piazza (giovine) | | | | | | | | | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 |
| Antonio Maria Ramberti | | | | | | | | | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 |
| Giulio Bonazzoli (giovine) | | | | | | | | | 2.10 | 2.10 | 2.10 | 2.10 |
| Benedetto Facci | | | | | | | | | | | | 13 |
| INSTRUMENTISTS | | | | | | | | | | | | |
| Camillo Cortellini | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 | 8 |
| Giacomo Presidonio | 5.10 | 5.10 | 5.10 | 5.10 | 5.10 | 5.10 | 5.10 | 5.10 | 5.10 | 5.10 | 5.10 | 5.10 |
| Nicolò Tosi | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 |
| Giacomo Zamberlani (violino) | 4.10 | 4.10 | 4.10 | 4.10 | 4.10 | 4.10 | 4.10 | 4.10 | 4.10 | 4.10 | 4.10 | 4.10 |

Pedro A Sarmiento

pasarmientor@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Pedro Sarmiento, “El Sistema Fallon: método de notación alternativa para la enseñanza musical en Colombia (1867–87)”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 30 (enero–junio 2016), pp. 55–81.

RESUMEN

En 1867 el célebre poeta, músico, profesor e ingeniero Diego Fallón Carrión (1834–1905) inventó un sistema de notación alternativo para la enseñanza musical fundamentado en la métrica y reglas de pronunciación de la lengua castellana. Dirigido a niños, jóvenes, invidentes y músicos aficionados de la capital como parte de un ambicioso plan educativo y editorial. El sistema tuvo poca acogida a pesar de lo llamativo de su propuesta y pese a su fracaso, es importante para comprender el desarrollo de la educación musical pública y privada en Colombia a mediados del siglo XIX. Este trabajo estudia a Fallon como músico y pionero de la edición musical y valora las obras musicales que se conservaron en sus publicaciones llamadas por él mismo ‘fallongrafías’.

PALABRAS CLAVE

Diego Fallon, enseñanza musical, notación musical alternativa, música doméstica, edición musical, música del siglo XIX.

TITLE

The Fallon System: A Method of Alternative Notation for Musical Education in Colombia (1867–87)

ABSTRACT

In 1867 Diego Fallon Carrión (1834–1905) poet, musician, engineer and educator invented an alternative system of musical notation for musical education based on the metric and pronunciation principles of the Spanish language. It was mainly addressed to children, youths, blind persons and musical amateurs of Bogotá as part of an ambitious editorial and educational plan. The system never gained popularity but in spite of its failure it is very important to understand the development of public and private musical education in Colombia in the middle of the nineteenth century. This article concentrates on Fallon as musician and pioneer of musical editions and studies the musical pieces preserved in his ‘fallongrafías’, as he called his publications using the new system.

KEY WORDS

Diego Fallon, musical education, alternative music notation, domestic music, musical editions, 19th-Century music.

Afiliación institucional

Director del programa de Formación Musical de la Universidad El Bosque, Bogotá

Compositor, musicólogo y guitarrista de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es miembro del Círculo Colombiano de Música Contemporánea –CCMC. Sus obras musicales han sido interpretadas en Colombia, Europa, Estados Unidos y en Sudamérica en diversos certámenes artísticos y académicos.

Recibido 10 de julio de 2016
Aceptado 6 de agosto de 2016

El Sistema Fallon: método de notación alternativa para la enseñanza musical en Colombia (1867–87)

Pedro Sarmiento

El sistema alfabético de notación musical inventado por el célebre poeta, músico e ingeniero Diego Fallon Carrión (1834–1905) pasó a la historia de la música en Colombia como el método para la enseñanza y la escritura musical más curioso y original del que se tenga noticia hasta ahora. En los perfiles biográficos de José María Samper (1878), Julio Añez (1886), Isidoro Laverde Amaya (1895) y Luís María Mora (1934) hay referencias tanto a su sistema como a su particular ingenio¹.

Explicaciones someras de los principios del sistema se encuentran en los trabajos realizados por Angulo (1896), Pardo Tovar (1966), Perdomo Escobar (1980), Bermúdez (2000), Duque (2000), C. O. Pardo (2002), Ochoa (2014) y Sans (2015)². Estos autores ubican históricamente y describen sus componentes básicos, pero no se detienen en un estudio detallado del mismo ni

¹ Véase Plutarco, “Diego Fallon: Boceto Biográfico”, *El Deber: periódico político, literario, industrial y noticioso* I, 5, (1878), p. 20; Luis María Mora, “Figuras colombianas: el maestro Diego Fallon”, *Senderos* 1, 2, (1934), pp. 66–67; Julio Añez, *Parnaso colombiano: colección de poesías escogidas*, Bogotá: Editorial de M. Rivas, 1886; Isidoro Laverde Amaya, *Bibliografía colombiana*, Bogotá: Imprenta y librería de Medardo Rivas, 1895, p. 147.

² Gabriel Angulo, *Estudios Musicales*, Santa Marta: Imprenta de El Vigilante, 1896, pp. 42–52; Andrés Pardo Tovar, *La cultura musical en Colombia*, Historia extensa de Colombia XX, 6, Bogotá: Ediciones Lerner, 1966, p. 190; José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, 5ta ed., Bogotá: Plaza y Janés, 1980, pp. 82–84; Ellie Anne Duque, “Música en las publicaciones periódicas”, en E. Bermúdez, *Historia de Santafé y Bogotá*, Bogotá: Fundación de Música, 2000, pp. 159–64; Carlos Orlando Pardo, *Músicos del Tolima: siglo XX*, Ibagué: Pijao Editores, 2002, pp. 274–75; Ana María Ochoa Gautier, *Aurality: listening & knowledge in nineteenth-century Colombia*, Durham and London: Duke University Press, 2014, pp. 193–94; Juan Francisco Sans, “Cuatro obras colombianas para piano a cuatro manos”, *A Contratiempo. Revista de Música en la cultura*, 26 (2015) edición en línea en : <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-26/articulos/cuatro-obras-colombianas-del-siglo-xix-para-piano-a-cuatro-manos.html>

se basan en una consulta exhaustiva de fuentes. En general, se suelen consultar solamente dos publicaciones de Fallon, el *Nuevo sistema de escritura musical* (1869) y el *Arte de leer, escribir y dictar música* (1885), sin tener en cuenta lo publicado en el *Periódico Literario El Zipa* (1877–78), el libro *Teoría de Música* (1895) de sus estudiantes Dolores Andrade y Elena Álvarez Lleras, ni las obras musicales transcritas al sistema y publicadas de manera independiente recopiladas como colección impresa en el Centro de Documentación Musical que contiene una parte del método para piano *Estudios Mecánicos* de Ernst Pauer (1826–1905), la *Fantasia sobre un tema alemán* de Ignace Xavier Leÿbach (1817–91) y la *Gran Fantasia sobre temas de la ópera “La Sonámbula”* de Segismund Thalberg (1812–71).

Aunque el sistema no es excepcional en el panorama internacional, en el nacional sí lo es. Si bien cada sistema fue desarrollado de forma independiente, todos ellos son fruto del espíritu positivista de innovación e invención que permeó las mentes de los hombres ilustrados del siglo XIX. La búsqueda de métodos alternativos para la transmisión de conocimiento y aprendizaje fue el principal motor para su invención. Aunque es posible que Fallon estuviera informado de otros sistemas de notación musical –especialmente de los desarrollados en Inglaterra– quiso elaborar uno propio, fruto de sus propias indagaciones y experiencia. En este trabajo de Fallon se fundieron su ingenio, curiosidad, su actividad docente, sus conocimientos musicales y una vocación de inventor muy conectada con su profesión de ingeniero. Mirado en su contexto, el sistema deja de ser una simple curiosidad y adquiere otro sentido, el de un ambicioso proyecto que, aunque fracasó, apuntó a resolver problemas centrales de la pedagogía musical en Colombia.

Perfil biográfico de su inventor

La formulación del Sistema Fallon (SF de aquí en adelante) fue posterior al viaje de su inventor al Reino Unido, donde estudió ingeniería en Newcastle con Robert Stephenson (1803–59), amigo de su padre³.

Según Maximiliano Grillo, director de la *Revista Gris*, el viaje de Fallon a Gran Bretaña duró nueve años; según José María Samper el mismo se dio cuando era apenas un adolescente, y revela además que durante ese tiempo murieron en Europa sus hermanas Tomasa y Cornelia;

³ Reconocido por la invención de la locomotora de vapor y dueño de la primera compañía de ferrocarriles del mundo (Robert Stephenson & Co.), Stephenson llegó a Colombia en 1824 rumbo a las minas de plata en Santa Ana y La Manta, arrendadas por el gobierno colombiano a la casa de Herring, Graham & Powels a través de la Colombian Mining Association. Stephenson fue director de la mina de Santa Ana entre 1825 y 1827, allí trabajó al lado de otros ingleses como Thomas Fallon (padre de Diego) y Charles Empson con quien se embarcó rumbo a New York en 1827. En <https://www.networkrail.co.uk/VirtualArchive/robert-stephenson>, consultada el 21 de mayo de 2016; ver Malcolm Deas, “Un pionero inglés en Colombia: vida y argumentos de Mr. William Wills (1805–1875)”, *Credencial Historia* 71 (1995) en www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/noviembre1995/noviembre1.htm; Banco de la República, “Charles Empson”, *Galería histórica Viajeros por Colombia* (2007) en www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/galeria/empsont.htm

finalmente Luis María Mora afirmó que Fallon tenía veintiseis años cuando regresó al país⁴. La fecha exacta del viaje no se indica en ninguna de las fuentes consultadas y es necesario calcularla a partir de los datos anteriores.

Diego Fallon cumplió 26 años en 1860 y la muerte más cercana a esa fecha es la de su hermana Cornelia Fallon Carrión en 1858 según la genealogía de la familia Samper elaborada en 2013 por Julio César García Vásquez, lo que coincide con el testimonio de José María Samper⁵. Tomando estos dos años como referencia se restan los nueve años referenciados por Grillo en su artículo dejando finalmente un período probable de su viaje entre 1849 y 1851, cuando Fallon tuvo entre quince y diecisiete años de edad, cumpliéndose así la segunda condición de Samper.

Con la elección presidencial de José Hilario López en marzo de 1849 se hizo evidente la tensión política y social tanto entre los partidos liberal y conservador como entre el primero y la Iglesia Católica. Dentro de su agenda política estuvo lograr la expulsión de los jesuitas del país, que no se hizo realidad sino hasta el 21 de mayo de 1850, fecha en la cual se firmó oficialmente el decreto de su expulsión. Los jesuitas salieron silenciosamente de Bogotá rumbo a Honda, la noche del 23 de mayo, junto con sus compañeros provenientes de Popayán y Medellín. Esta medida preventiva evidencia el temor que se tuvo por el inicio una nueva guerra civil a causa de su expulsión⁶.

Asimismo, el Congreso Nacional sancionó el 15 de mayo de 1850 la ley por la cual se cerraban las universidades, medida que no se revirtió sino hasta 1867. Esta ley estableció el pago de exámenes a los estudiantes que quisieran optar por los títulos de Bachiller, Licenciado o Doctor, según el número de cursos que hubieran aprobado. Este pago no fue bien recibido por todos los congresistas, pues los exámenes solamente los podían pagar aquellas personas que tuvieran los recursos para ello, si bien los graduandos quedaron exentos de pagar cualquier otro derecho⁷.

Ambos hechos afectaron directamente a la familia Fallon, especialmente el primero, pues para entonces se habían trasladado de Santa Ana a Bogotá y Diego se encontraba estudiando en el Colegio San Bartolomé, institución regentada por los jesuitas. Los estudios de Diego continuaron en el Reino Unido; llegó primero al Stonyhurst College en Lancashire e hizo su carrera como ingeniero en Newcastle bajo la tutela de Stephenson. Posteriormente, Thomas Fallon envió a sus hijas a estudiar a la Europa continental, lo que debió representar para él

⁴ Maximiliano Grillo y Salomón Ponce Aguilera, eds., “Diego Fallon”, *Revista Gris* 8, II, Bogotá, 1894, pp. 254–55; Plutarco, p. 20; Mora, p. 66.

⁵ Julio César García Vásquez, *Genealogía colombiana, familiares y parentela*, Presidentes de la República de Colombia, Presidente Ernesto Samper Pizano (1994–98) elaborada en 2013.

⁶ José David Cortés, “La expulsión de los Jesuitas de la Nueva Granada como clave de lectura del Ideario Liberal Colombiano de mediados del siglo XIX”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 30, Bogotá, 2003, pp. 235–238.

⁷ La ley que suprimió las universidades apareció en la *Gaceta Oficial* no. 1.124 del 23 de mayo de 1850 y fue abiertamente criticada por José Ma. Samper, ver Mario Aguilera Peña, *Universidad Nacional de Colombia: génesis y reconstitución*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2001, pp. 192–193, pp. 245–48.

una gran inversión económica, pese a que sus recursos provinieron de la actividad minera. Se sabe que Thomas Fallon trabajó en las minas de plata de Santa Ana (Tolima) en 1824, luego en las de sal de Zipaquirá y Nemocón (Cundinamarca), y finalmente en las de esmeraldas en Muzo (Boyacá) donde murió en 1863⁸.

Gracias a este viaje, Diego Fallon no sólo “aprendió las lenguas inglesa y francesa, que habla con perfección y enseña con singular habilidad (amén del conocimiento que tiene del latín y del italiano), sino que se hizo matemático, ingeniero y no poco naturalista, se aficionó á la filosofía y conoció las bellezas de la literatura inglesa, y se hizo artista musical, pianista” en palabras de José María Samper. Fue en este país donde se forjaron los principales rasgos de su personalidad y de donde provinieron las ideas para sus “proyectos de mejora a los métodos de enseñanza”⁹.

De regreso en Colombia, Fallon mantuvo una intensa actividad docente como profesor de canto en la Escuela de Literatura y Filosofía de la Universidad Nacional (1867), de estética en el Colegio del Rosario, de piano en la Academia Nacional de Música entre 1886–87, donde fue titulado dos años después, además de haber sido profesor particular de inglés, francés y de piano en casas de la burguesía bogotana¹⁰.

Sin duda alguna, el piano fue el instrumento alrededor del cual se desarrolló en Colombia y en otros países de Latinoamérica la música doméstica. Siguiendo las costumbres europeas, en ciudades como Bogotá, Popayán o Medellín el entretenimiento privado burgués incluyó el baile, la lectura o improvisación de poemas y la representación de pequeños actos teatrales que se hacían en los patios y salones de las casas. Estas reuniones fueron conocidas localmente como *velada*, *fiesta*, *asalto* o *soirée*, pues iniciaban al atardecer y se prolongaban hasta altas horas de la madrugada¹¹.

⁸ Mora, p. 66; Perdomo, p. 82; Plutarco, p. 20.

⁹ Plutarco, p. 20; Germán Malo, “Sistema Fallon–melográfico”, *La Caridad, lecturas del hogar* 33, III (1867), p. 515.

¹⁰ Mora, “Figuras colombianas: el maestro Diego Fallon”, pp. 66–67; Plutarco, p. 20; Miguel Cané, *Notas de viaje sobre Venezuela y Colombia por Miguel Cané Ministro Plenipotenciario de la República Argentina en estos países durante 1882*, Bogotá: Imprenta de La Luz, 1970, p. 51; Grillo y Ponce Aguilera, “Diego Fallon”, p. 255; Perdomo Escobar, p. 82; C. Pardo, “Músicos del Tolima: siglo XX”, p. 274. Jaime Cortés, *Hacia la formalización de la enseñanza musical en Colombia: La Academia Nacional de Música, 1882–1910*, Tesis de Grado, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, 1998, pp. 50, 61 y 140.

¹¹ Se transcriben aquí algunos apartes donde es posible constatar la presencia de Diego Fallon en este tipo de reuniones: “De repente se suspenden las magníficas armonías de la magnífica orquesta que había acompañado el canto de una bellísima composición de Vergara, instrumentada por Fallon, y aparecen dos jovencitos sencillamente vestidos, que entablan un diálogo en verso”, en *Corona Fúnebre de la señora Dolores Amaya de Posse*, Bogotá: Imprenta de La América, 1874, p. 48; del periódico literario *El Zipa* se rescatan las dos siguientes: 1–“Velada literaria – [...] La velada se prolongó hasta una hora avanzada la noche, y fue amenizada con la lectura de poesías inéditas de los señores Caro, Carrasquilla, Fallon, Marroquín, Pombo, &c., con la ejecución de algunas piezas en el piano, con la presencia de la muy culta y apreciable familia del señor Martínez Silva, [...]”;

El repertorio que se tocó en estas reuniones fue una mezcla de música internacional y nacional en boga, como vals, mazurcas, polonesas, habaneras, bambucos y pasillos, tocados –además del piano– en diversos instrumentos como flauta, oboe, violín, violonchelo, bandola, tiple y guitarra. También la música vocal estuvo presente, pues en estas reuniones se cantaban algunas arias y entreactos operáticos. Las “niñas” y “señoritas” tuvieron el gentil encargo de amenizar estas reuniones en donde también estrenaron sus propias composiciones. Teresa Tanco, Abigaíl Silva e Isabel Caicedo Rojas fueron destacadas profesoras, intérpretes del piano y compositoras cuyas carreras iniciaron en este tipo de reuniones¹².

En 1881, Diego Fallon fundó su propia imprenta musical, la cual probablemente funcionó hasta 1887. En esta imprenta trabajó Juan Garzón, tipógrafo de las partituras *La Vencedora*, *La Libertadora*, *La Saboyana* y la *Obertura del Tercer Acto de la ópera ‘Florinda’*, que se publicaron en el *Papel Periódico Ilustrado* entre los años 1883–84. Probablemente fue a quien Jorge Price extendió sus agradecimientos por ayudar en la edición del *Tratado Elemental de Armonía* en 1887¹³. Como músico, Fallon fue intérprete del piano, la bandola y la guitarra, además de ser compositor y arreglista de piezas de salón escritas principalmente para piano a dos y cuatro manos de las cuales se conservan sus composiciones *La Saboyana* (1883), *Valse* (1869), *Bambuco no. 1*, *Bambuco no. 2* “En una noche de aquellas” y la polka *La loca* publicadas en 1885 como *fallongrafías* en su libro *Arte de leer, escribir y dictar música* (ver Figura 1).

Pese a esto, Fallon solamente recibió en vida reconocimiento por su obra poética. *La Luna*, *Las rocas de Suesca*, *A la palma del desierto* y *A una naranja* son parte aún de las antologías poéticas nacionales y objeto de estudio literario¹⁴. El reconocimiento nacional a la figura de Diego Fallon como profesor le llegaría de manera póstuma con la celebración del centenario de su nacimiento en 1934. No obstante, su fama como músico y pionero de la edición musical en Colombia debe mucho a la invención de su sistema, gracias al cual podemos conocer hoy parte de su obra pianística (ver Apéndice 1).

2-“Fiesta literaria – [...] allí escuchamos embelesados, y admirámos una vez más, los extraordinarios prodigios que hace en el piano nuestra Teresa Carreño, lo interesante cuanto modestísima artista señorita Isabel Caicedo. Ella arranca al piano, con la magia de la inspiración y del sentimiento, con el poder del genio, armonías sublimes que, como lo dijo Diego Fallon en un arranque de entusiasmo, son ráfagas escapadas del cielo al entreabrir sus puertas para dar entrada á las almas”. Filemón Buitrago (ed.), *El Zipa, periódico literario* Año III, nos. 6 y 7, agosto–septiembre de 1879., pp. 83 y 100. El nombre de “asalto” lo usa Miguel Cané para referirse a una tipo de fiesta que se organizaba de improviso en una casa, sin que sus dueños supieran de antemano que tal iba a ocurrir; ver Cané, *Notas de viaje...*, pp. 54–55.

¹² Miguel Cané anotó: “No hay casi una niña que no toque bien el piano y recuerdo entre ellas, dos de las naturalezas mas profundamente artísticas que he encontrado en mi vida. En cualquier parte del mundo habrían llamado la atención. Una de ellas la señorita de Caicedo Rojas, tiene la intuición maravillosa de los grandes maestros”, ver Cané, *Notas de viaje...*, p. 56.

¹³ Pardo Tovar, *La cultura musical...*, 188, n. 6.

¹⁴ Ver *Poesías de Diego Fallon y José María Roa Bárcena*, Bogotá: Librería Americana, 1882.



FIGURA 1. Diego Fallon, *Arte de leer, escribir y dictar música. Sistema alabético*, Bogotá: Imprenta musical de Diego Fallon, 1885, página titular, colección particular Egberto Bermúdez, Bogotá, fotografía E. Bermúdez. Las fotografías de las figuras siguientes fueron tomadas de esta edición.

Invención del sistema

En un artículo para el semanario católico *La Caridad* del 22 de marzo de 1867, el abogado y catedrático Germán Malo anunció la invención de un novedoso “sistema melográfico” para el aprendizaje musical. El sistema, obra de Diego Fallon, prometía aprender a leer y escribir música en menor tiempo en comparación con el sistema de notación convencional. Según Malo, no era un invento fortuito y al azar, sino producto de un esfuerzo mediano y de un concienzudo proceso de experimentación. Fallon había realizado varios “ensayos recreativos” con sus discípulos hasta llegar a organizar un método “bajo un plan sinóptico” que resumió en la siguiente premisa: “Escribe lo que cantas i tocas, lo mismo que escribes lo que hablas”¹⁵.

Aunque se le conoció por primera vez como “Sistema Fallon–melográfico” el SF no tuvo en realidad una denominación única. Dos años después de su invención aparece como “nuevo sistema musical” en *La Caridad* y también recibe este mismo nombre en el *Periódico literario El*

¹⁵ Malo, “Sistema Fallon–melográfico”, pp. 515–516.

Zipa en 1877. En la cartilla *Nuevo sistema de escritura musical* de 1869 consta que se registró ante la Secretaría de Hacienda y Desarrollo como “Taquiografía musical” si bien su autor se refiere a este como “nuevo sistema” a lo largo del texto. En la portada del libro *Arte de leer, escribir y dictar música* (1885) aparece con el nombre de “Sistema Alfabético” y en el libro *Teoría de música* (1895) se le llama directamente “Sistema Fallon”.

En 1867 Fallon obtuvo el “privilegio exclusivo para poner en práctica, publicar y vender los principios musicales inventados por él” durante 15 años¹⁶. En ese tiempo hizo la publicación de la fallongrafía *La Casta Diva* en 1867, de la cartilla *Nuevo sistema de escritura musical* en 1869, de los principios del sistema en el semanario *El Zipa*, además de haber puesto a la venta un primer grupo de fallongrafías que relacionó en su artículo “Nuevo sistema musical” de 1869 para el periódico *La Caridad*. En 1881, un año antes del vencimiento de este primer privilegio, Fallon hizo la renovación del mismo¹⁷. A este período corresponde la publicación del libro *Arte de leer, escribir y dictar música* en 1885 (que incluye una colección de 12 fallongrafías), la edición de la *Fantasia sobre un tema alemán* de Leýbach (1887) como una parte del método para piano *Estudios mecánicos* de Ernst Pauer, editados en su propia imprenta musical. Un año antes del vencimiento de este privilegio, sus estudiantes Dolores Andrade y Elena Álvarez Lleras publican el libro *Teoría de música* (1895) en cuyo prólogo se anuncia que Diego Fallon tiene prometida una nueva edición de su sistema a sus amigos y estudiantes que no llegó a publicarse¹⁸.

En su concepción y diseño fueron determinantes tanto la evolución del mercado editorial musical como de los métodos de enseñanza musical. El primero estuvo mediado por los avances tecnológicos derivados de la industrialización, especialmente la mecanización de la escritura que permitieron un mayor contacto de la burguesía con la música y las artes en general, además del abaratamiento del proceso de producción. El segundo estuvo mediado por las políticas de educación pública en Europa y Norteamérica que incluyeron la enseñanza de la música en las escuelas públicas, colegios, iglesias e institutos para discapacitados. Fallon tuvo contacto con ambos aspectos en el Reino Unido país donde vivió su adolescencia y juventud.

Fuera de éstos, el profundo conocimiento que tuvo Fallon de la lengua inglesa, latina y en especial de la castellana –que trabajó profundamente a través de la poesía– fue otro elemento determinante en el diseño del SF. Los principios ortológicos, métricos y fonéticos del castellano se mezclaron con los teóricos musicales, de ahí que se preserven algunos signos de la notación convencional en pentagrama como la barra de compás, el metro y la diferenciación de la música entre las manos derecha e izquierda como se da en las partituras para piano.

¹⁶ Diego Fallon, *Nuevo sistema de escritura musical*, Bogotá: Imprenta Metropolitana, 1869, p. 2.

¹⁷ Fallon, *Arte de leer...*, p. 3.

¹⁸ Dolores Andrade y Elena Álvarez Lleras, “Teoría de música”, Bogotá: Imprenta de vapor de Zalamea Hs., 1895, p. 3.

Las diversas adecuaciones al SF se constatan a través de las publicaciones *Nuevo sistema de escritura musical*, *Periódico Literario El Zipa* y *Arte de leer, escribir y dictar música*. Estas responden al interés e iniciativa de su autor de convertirlo en una metodología oficial de enseñanza musical para las escuelas públicas, proceso que duró cerca de veinte años si se toman como referentes el año de su invención (1867) y el año de la última publicación del sistema hecha por Fallon (1885). Sin embargo, se sabe que un gran plan editorial asociado a esta iniciativa quedó sin desarrollarse¹⁹.

Lo anterior demuestra claramente el interés y afecto que tuvo Fallon por su invención a pesar de no haber obtenido en su momento el reconocimiento esperado. En 1896, Gabriel Angulo afirmó que en Bogotá “no ha habido propaganda de tal sistema, á pesar de ser dicha ciudad la residencia del autor y haber sido este, durante algunos años, catedrático de canto en la Escuela de Literatura y Filosofía de la Universidad Nacional y profesor de piano en varias casas particulares”²⁰ (Ver Figura 2).

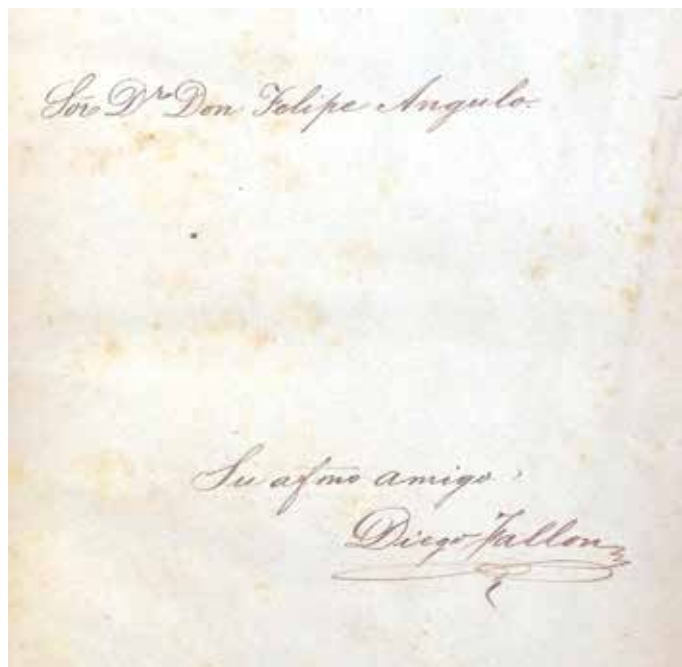


FIGURA 2. Dedicatoria autógrafa de D. Fallon a Felipe Angulo, en D. Fallon, *Arte de leer...*, portadilla.

¹⁹ Fallon, *Arte de leer...*, pp. 10–11, 131–132; ver Perdomo Escobar, pp. 82–83 y Pardo Tovar, p. 190.

²⁰ Angulo, *Estudios Musicales*, pp. 42–43.

Fallon, al igual que otros profesores de música, fue consciente de la dificultad que acarrea a un principiante aprender música por partitura ya que el desarrollo de la mecánica instrumental y del oído no iban siempre a la par con la lectura y escritura musical. Durante la segunda mitad del siglo XIX, en países como México, España, Venezuela y Argentina se desarrollaron metodologías que en opinión de sus creadores facilitaban de alguna forma el aprendizaje musical. Estos autores reconocieron, al igual que Fallon, la dificultad que representaba el aprender música por nota, especialmente por el excesivo número de símbolos necesarios para representar un sonido dentro de un lenguaje tonal cada vez más cromático.

Si bien en algunas propuestas se conservó el uso del pentagrama, en otras se prescindió totalmente de este para dar paso a ingeniosas formas de notación promovidas bajo los nombres de “método” o “nuevo sistema”. Los hubo de tipo alfabético, gráfico, taquigráfico, numérico, e incluso onomatopéyico.

El caso más temprano de los hasta ahora conocidos es el del maestro de capilla José Mariano Elízaga (1786–1842) en México. Robert Stevenson cuenta que en 1809 el *Diario de México* publicó un artículo donde se afirma que Elízaga propuso un sistema que permitía la impresión económica de música prescindiendo del pentagrama. También en este país encontramos el ejemplo más tardío. El compositor Julián Carrillo (1875–1965) propuso en 1926 un sistema de notación numérico cuyo desarrollo inició en 1895, por el cual se pueden representar diferentes formas de afinación microtonal²¹. Si bien este sistema se estableció con fines de tipo creativo, se fundamenta en una exhaustiva crítica del sistema convencional de notación, como se evidencia en sus libros *Pre-sonido 13: rectificación básica al sistema musical clásico, análisis físico-músico* (1930), *Teoría lógica de la música* (1954) y *Método racional de solfeo* (1941).

En España se publicaron los métodos de Juan Rojo (1855), Francisco Frontera de Valldemosa (1858), Manuel Climent (1865) y Serafín Ramón Guas Ezcurdia (1895). De estos, los dos primeros plantearon cambios en la escritura musical convencional; en cambio Climent planteó una notación alfabética para el canto llano sobre el *Método de la Lengua Universal* del Doctor Bonifacio Sotos Ochando. De igual forma, Guas Ezcurdia planteó un sistema de notación musical a partir de los signos taquigráficos²².

²¹ Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey*, New York: Thomas Y. Crowell Company, 1952, p. 188; Julián Carrillo, *Pre-sonido 13: rectificación básica al sistema musical clásico, análisis físico-músico*, San Luís Potosí: Editorial del sonido 13, 1930.

²² Juan Rojo, *La Música Simplificada*, Madrid: Imprenta, fundición y librería de D. Eusebio Aguado, 1855; Francisco Frontera de Valldemosa, *Equinotación o Nuevo Sistema Musical de Llaves (sin variar su figura)*, Madrid: Imprenta, fundición y librería de D. Eusebio Aguado, impresor de cámara de S. M. 1858; Manuel Climent, *Nuevo Sistema de Notación Musical aplicado al Canto Llano según el de la Lengua Universal del Dr. D. Bonifacio Sotos Ochando*, Madrid: Imprenta de José Cruzado, 1865; Serafín Ramón Guas y Ezcurdia, *Método teórico-práctico de Taquigrafía Musical*, Madrid: Imprenta de A. Menárguez, 1895.

En Argentina se publicaron la *Cartilla Taquígrfica* de Rafael Hernández (1892) y cuatro libros del también taquígrafo Ángel Menchaca en los años 1904, 1906, 1909 y 1914. Estos métodos de tipo gráfico tienen en común utilizar signos en forma de pétalos en reemplazo de las notas. Ambos casos fueron ampliamente estudiados por la Doctora Diana Hernández Calvo en 2001²³.

En Venezuela fueron conocidos dos métodos. El primero para acompañar piezas de baile al estilo venezolano, desarrollado por el compositor y pianista Heraclio Fernández (1851–1886) en 1876 y reeditado en 1883. Su método se basa en la digitación y memorización de fórmulas rítmicas onomatopéyicas para acompañar valsos, mazurcas y polonesas²⁴. El segundo es un método de matriz numérica desarrollado por el también pianista Jesús María Suárez.

| Año | Autor | Publicación | País | Tipo |
|-------|---------------------|---|-----------|------------------------|
| 1809 | J. M. Elízaga | Noticia en el <i>Diario de México</i> | México | Tablatura para teclado |
| 1855 | Juan Rojo | <i>La música simplificada</i> | España | Reforma a la notación |
| 1858 | F. F. de Valldemosa | <i>Equinotación o nuevo sistema musical de llaves</i> | España | Reforma a la notación |
| 1865 | M. Climent | <i>Nuevo Sistema de Notación Musical aplicado al Canto Llano según el de la Lengua Universal del Dr. D. Bonifacio Sotos Ochando</i> | España | Alfabético |
| 1869 | D. Fallon | <i>Nuevo sistema de escritura musical</i> | Colombia | Alfabético |
| 1876 | H. Fernández | <i>Nuevo método para aprender a acompañar piezas de baile al estilo venezolano</i> | Venezuela | Onomatopéyico |
| s. f. | J. M. Suárez | <i>Mecánica Musical. Nuevo método para aprender a acompañar piezas de baile por medio de números. Aprendizaje sin maestro</i> | Venezuela | Numérico |

²³ Diana Fernández Calvo, “Una reforma de la notación musical en Argentina: Ángel Menchaca y su entorno”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, XVII, 17 (2001), pp. 61–130; Diana Fernández Calvo, “Propuestas de simplificación de la notación musical de dos taquígrafos de la Nación Argentina (siglos XIX–XX)”, *Revista Cruz del Sur* II, 3 (2012), pp. 137–169.

²⁴ Maríantonía Palacios, “Heraclio Fernández, Nuevo método para aprender a acompañar piezas de baile», *Revista Musical de Venezuela* 38, (1998), pp. 137–169.

| Año | Autor | Publicación | País | Tipo |
|---------|---------------------|---|-----------|--------------|
| 1891-92 | R. Hernández | <i>Cartilla taquigráfica. Método sencillo para aprender a escribir con la rapidez con que se habla, sin necesidad de maestro.</i> | Argentina | Gráfico |
| 1895 | S. R. Guas Ezcurdia | <i>Método teórico-práctico de taquigrafía musical</i> | España | Taquigráfico |
| 1904 | A. Menchaca | <i>Nuevo sistema teórico-gráfico de la música, original de Ángel Menchaca.</i> | Argentina | Gráfico |
| 1930 | J. Carrillo | <i>Pre-sonido 13: rectificación básica al sistema musical clásico, análisis físico-músico.</i> | México | Numérico |

TABLA 1. Cronología de “métodos” o “nuevos sistemas” de escritura musical en España y América Latina a mediados del siglo XIX.

Estos sistemas de notación tuvieron un alto impacto local pero su influencia fue baja a lo largo del tiempo. Esto se explica por su sentido pedagógico, que necesariamente está ligado a condiciones sociales específicas que involucran el sistema de enseñanza y las prácticas musicales.

En Colombia las lecciones privadas de piano fueron una alternativa de formación musical ante la ausencia de una institución que se encargara, hasta antes de 1882, de la profesionalización de los músicos en la capital y en el país aparte de la que brindaron tradicionalmente el estamento eclesiástico y militar. En la medida en que la ciudad fue dejando su pasado colonial, las costumbres burguesas se fueron arraigando en un proceso de transformación continuo que fue dejando huellas tangibles en la ciudad desde la década de los veinte²⁵. En el campo musical, los capitalinos empezaron a asistir a conciertos públicos desde mediados de 1820, a funciones de ópera a mediados

²⁵ “Signos que dan razón de una significativa y profunda situación de cambio en Bogotá durante el siglo XIX son, entre otros, la conversión de sus plazas y plazuelas en parques; la erección de monumentos a los héroes patrios y la transformación de la ciudad en elemento simbólico de la nueva ideología; la implantación de una racionalidad positiva en la nomenclatura y el uso en ella de nombres de personas ejemplificantes del civismo republicano; la inserción de saberes liberales en el manejo de los asuntos urbanos; la dependencia y sujeción de los organismos de gobierno de la ciudad frente al poder ejecutivo nacional; la presencia de una creciente élite comercial y la atracción de las élites provinciales hacia la ciudad; la variedad que adquirieron en la ciudad los oficios y las profesiones; el acortamiento de las distancias; en fin, el manejo de la ciudad a cargo de juntas surgidas del sector privado y su dominio de los principales servicios municipales”, en Germán Mejía Pavoni, “Los itinerarios de la transformación urbana. Bogotá 1820-1910”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 24 (1997), p. 103.

de los años 30 y zarzuela desde los 60; poco a poco se empezaron a fundar en la ciudad sociedades musicales, la primera de ellas en 1846, cuyo fin fue la realización de conciertos²⁶.

En torno a estas actividades se comenzaron a escribir algunas reseñas en los periódicos capitalinos, donde también se hizo anuncio de conciertos, se publicaron artículos musicales de carácter crítico e histórico, y también algunas partituras²⁷. A finales de siglo el importe de partituras, insumos e instrumentos musicales había aumentado e incide en la oferta de servicios de afinación, reparación y construcción de instrumentos.

Según Bermúdez, a mediados de siglo el instrumento más usado fue el piano rectangular, si bien habían llegado a la ciudad algunos pianos verticales y de cola, adquiridos generalmente por familias de comerciantes, hacendados y burócratas, entre, otras que podían costear su importe y acarreo hasta Bogotá, el cual podía llegar a ser equiparable al precio del instrumento mismo. Por tales razones, la posesión de un piano llegó a ser un símbolo de estatus social, haciéndose necesario darle un extensivo uso que de cierta forma justificara tal inversión²⁸.

El Sistema Fallon en el contexto de la educación pública

Dentro de los cursos que se dictaron en las escuelas públicas colombianas desde mediados del siglo XIX estuvo la clase de canto. El pedagogo alemán Alberto Blume estableció en 1875 que dicha clase se impartiera tres horas por semana en las escuelas primarias²⁹.

El propósito de la clase no era la formación profesional de músicos sino el de lograr que el niño adquiriera buenos hábitos que le permitieran el goce y disfrute de la música, puesto que “la música es el más poderoso elemento de sociabilidad”.³⁰ De esta forma, se buscó que el niño

²⁶ Bermúdez, pp. 89–107, 132–135; Pardo Tovar, pp. 115–118; Perdomo, pp. 129–139.

²⁷ Duque, “Música en las publicaciones periódicas”, en Bermúdez, pp. 159–165; ver también Hugo J. Quintana, “La música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A propósito de un ejercicio de historia musical comparada”, *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, *Memorias del tercer Congreso Iberoamericano de Cultura*, Medellín: Museo de Antioquia, 2010, pp. 91–99.

²⁸ Bermúdez, pp. 189–194.

²⁹ Alberto Blume, *Organización de las escuelas de Bogotá*, en Consejo de Instrucción Primaria de Bogotá, *Guía para la enseñanza en las escuelas*, Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1875, pp. 1, 3, 12 y 19. Junto con Blume llegaron también al país los pedagogos alemanes Gotthold Weiss para Antioquia, Ernesto Hotschick para Boyacá, Julio Wallner para Bolívar, Augusto Pankou para el Cauca, Carlos Meisel para Magdalena, Ofrauld Wirsing para Panamá, Gustavo Radlack para Tolima y Carlos Uttermann para Santander; en Presidencia de la República, “Presidentes de los Estados Unidos de Colombia”, *Así es Colombia* Wsp. Presidencia.Gov.co/asiescolombia/presidentes/euc_23.html. Consultada el 8 de marzo de 2016.

³⁰ Narciso González Linero, “Nuevo sistema musical”, *El Pasatiempo*, Bogotá, octubre de 1877; en Fallon, *Arte de leer...*, p. 4.

se expresara por medio de la voz y no del grito, que pudiera cantar a una y dos voces canciones e himnos patrióticos elegidos por el profesor, como también poder hacer reconocimiento auditivo de los intervalos musicales³¹. Estas ideas reflejan el deseo por mantener un orden social mediante un sistema educativo que dotara a los ciudadanos desde la niñez de valores éticos y morales, que en el terreno musical les ayudaba a adquirir dominio de sus pasiones y emociones³².

Blume también reconoció la dificultad inicial de leer la música por nota, por eso recomendó que en dicha clase se aprendiera a “cantar de oído”, pues para él era más fácil leer palabras que notación³³. En tal sentido fue que Diego Fallon propuso desarrollar una *citología musical* para las escuelas oficiales.

A finales del siglo XIX, la *citología* fue la metodología de lectura más difundida en Colombia, consistente en aprender a leer sin deletrear o silabear. Citología proviene de la raíz latina *cito* (prontamente) y *legere* (leer). El niño empieza por articular sílabas directas e indirectas combinándolas para formar palabras bisílabas y trisílabas, luego pasa a diferenciarlas por su acento (trocaico, yámbico, dáctilo, etc.) hasta llegar a componer pequeñas frases que puede leer y escribir correctamente. Este proceso se apoyó en la exhibición de láminas de gran tamaño en un tablero como material didáctico que se complementó con pequeños ejercicios de escritura en pizarra y en papel³⁴.

Detrás de esta didáctica subyace un principio educativo constructivista, que se apoya en los principios del sistema Pestalozzi, oficialmente adoptado en Colombia a partir de la década de 1870, año en que entró en vigencia una reforma educativa liberal que sustituyó al sistema Lancaster vigente desde 1820. La diferencia entre estas pedagogías radica en que Lancaster se preocupó por saber *qué debe aprenderse*, mientras que Pestalozzi se preocupó por saber *cómo se aprende*³⁵. La reforma reglamentó la creación de escuelas públicas en cada uno de los Estados Soberanos diferenciadas por edad y sexo. De esta forma fueron creadas escuelas primarias (elementales, medias y superiores), escuelas normales y universidades³⁶.

³¹ Blume, pp. 3–4, 11–13, 18–21.

³² Al respecto Blume anotó que “las materias que han de enseñarse deben estar en relación con el puesto que el individuo probablemente ocupará más tarde en la sociedad”, ver Blume, I; ver Ochoa, pp. 200–203.

³³ Blume, pp. 19–20.

³⁴ *Citología, nuevo método de lectura práctica sin deletrear, para uso de las Escuelas Primarias*, edición conforme a la nueva ortografía de la Academia Española, aumentada con reflexiones morales y conocimientos útiles, Bogotá: Librería Colombiana Camacho y Roldán, 1891, pp.3–4; ver Néstor Cardoso Erlam, “Los textos de lectura en Colombia. Una aproximación histórica e ideológica. 1872–1917”, *Revista Educación y Pedagogía* XIII, 29–30 (2001), p. 133.

³⁵ Cardoso Erlam, pp. 134–135.

³⁶ Blume, III.

La relación de Fallon con el sistema educativo oficial se prolongó hasta 1885, año en el que publica su libro *Arte de leer, escribir y dictar música*. Tanto en el prólogo como en la quincuagésima lección se expone un plan editorial que consistió en realizar una serie de publicaciones divididas en tres partes: la primera fue la publicación del texto de enseñanza junto con un catálogo de equivalencias o “diccionario”, diseñado para encontrar la consonante que corresponde a cada nota específica “sea ésta de la clave de sol o fa, natural o accidentada” que se halle en una partitura. La segunda fue la publicación de una serie de métodos “para piano, instrumentos de banda y orquesta, y para los instrumentos nacionales, acompañados de un repertorio de piezas de música, que se continuará por medio de un periódico musical”. La tercera parte fue la publicación de *El lenguaje musical para los ciegos*, la *Cartilla armónica para los niños o citología musical*, el *Tablero armónico o Ajedrez musical*, un *formulario de abreviaciones*, y la creación de cajas de imprenta para facilitar la transposición de las piezas musicales por el SF³⁷.

De este ambicioso plan solamente fue publicado el libro *Arte de leer, escribir y dictar música* que contiene el texto compuesto por cincuenta lecciones, el catálogo de equivalencias y una colección de doce fallongrafías para piano a dos y cuatro manos. El texto fue evaluado por un grupo de expertos designados por el Consejo Académico de la Universidad Nacional, quienes recomendaron su publicación como texto para la enseñanza musical en las escuelas oficiales³⁸. El objetivo del texto no es otro que mostrar cómo se traducen partituras de piano al SF, ilustrado con ejemplos comparativos entre partitura y escritura fallongráfica, siendo posible deducir que este va dirigido inicialmente a profesores. Lamentablemente, hasta ahora no hay evidencia documental que demuestre que el SF se haya usado con niños en alguna escuela pública.

El Sistema Fallon como método de enseñanza a invidentes

Los sistemas de notación alternativa que se desarrollaron en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos desde 1850 sirvieron para la enseñanza de personas videntes e invidentes. El SF permite enseñar música a ambos tipos de personas sin discriminación.

Los sistemas para invidentes se pueden agrupar en dos tipos, los de matriz alfabética y los de matriz de puntos. Ambos grupos se beneficiaron de la tipografía, pues en este sistema es posible realizar impresiones en altorrelieve conocidas como *tipografía táctil*. Este tipo de impresión resultó ser más efectivo en los sistemas de matriz de puntos, ya que en las matrices alfabéticas resulta sumamente difícil lograr la distinción táctil de ciertas letras y números, sobre todo si su diseño tiene trazos curvos o líneas oblicuas, como sucede entre las letras g y s, de estas con el número 8, o entre

³⁷ Fallon, *Arte de leer...*, pp. 10–11, 131–32. ver Perdomo Escobar, pp. 82–83; Pardo Tovar, p. 190.

³⁸ Fallon, *Arte de leer...*, p. 10; Pardo Tovar, p. 190; Ochoa, p. 201.

las letras mayúsculas B y R³⁹. Por lo anterior, la mayoría de institutos para ciegos terminaron adoptando, desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, el sistema Braille, inventado en 1828.

James Gall (1831), John Alston (1838), Thomas M. Lucas (1838) y William Moon (1843) desarrollaron en Inglaterra sistemas alfabéticos de escritura para invidentes, cuya característica principal fue utilizar letras mayúsculas, reemplazando en ellas los contornos curvos por líneas oblicuas, usando como referente la fuente latina o *Roman type*. De estos, el de Alston permitió también la lectoescritura musical.

En Estados Unidos se desarrollaron otros sistemas, derivados del sistema Braille, como el *New York Point System* (1866) del Dr. William Bell Wait y el *American Braille* (1869) –también llamado *Modified Braille*– creado por el profesor de piano y canto de la Perkins School, Joel W. Smith. En 1835, Cornelius Mahony desarrolló en Filadelfia su propio sistema de escritura musical para ciegos con base en el sistema Alston⁴⁰.

De otra parte, todos los sistemas de matriz de puntos permitieron escribir música siendo el sistema Braille el más usado. Sin embargo, en España fue ampliamente usado el diseñado por Gabriel Abreu Castaño en 1856, cuya matriz consta de ocho puntos. También se usó un sistema de matriz de líneas que desarrolló Pedro Llorens y Llachós en 1857⁴¹.

La propuesta de Diego Fallon no consistió en implementar una tipografía táctil sino en lograr establecer comunicación verbal entre el invidente y su amanuense a través de una forma de dictado que lo ubica como un sistema de solfeo de tipo mnemónico. Esta idea la anunció en el artículo “Nuevo sistema musical”, que escribió para el semanario *La Caridad* en febrero de 1869, la itera en su cartilla *Nuevo sistema de escritura musical* y la reitera en su libro *Arte de leer, escribir y dictar música* dieciséis años después. No obstante, en Colombia la atención y educación oficial para invidentes tuvo que esperar hasta 1926, cuando el licenciado Juan Antonio Pardo Ospina fundó en Bogotá el Instituto Nacional para Ciegos⁴².

Fallongrafías

Se da el nombre de “fallongrafía” a la pieza o partitura que ha sido transcrita al Sistema Alfabético de Notación (SF). Las fallongrafías fueron vendidas en Bogotá, aparentemente

³⁹ Esther Burgos Bordonau, “The first Spanish Music Code for the Blind and their comparison with the American ones”, *Fontes Artis Musicae*, 57, 2 (2010), pp. 171–72.

⁴⁰ Burgos Bordonau, pp. 174–185.

⁴¹ Burgos Bordonau, pp. 168–174.

⁴² Diego Fallon, “Correspondencia: Nuevo Sistema Musical”, *La Caridad o Correo de las Aldeas IV*, 34 (1869), p. 532; Fallon, *Nuevo sistema...*, p. 35; Fallon, *Arte de leer...*, pp. 131–32. Este instituto es hoy día es el Instituto Nacional para Niños Ciegos; el Instituto Nacional para Ciegos INCI se funda en 1955; véase Instituto Nacional para Niños Ciegos, Fundación Juan Antonio Pardo Ospina, <http://www.institutoparaninosciegos.org>; e Instituto Nacional para Ciegos, <http://www.inci.gov.co>.

desde 1869, sin que se tengan detalles precisos acerca de su tiraje, distribución o precios de venta⁴³. El nombre aparece por primera vez como título en la transcripción para flauta de la melodía del aria *Casta Diva* que se imprimió en la imprenta de Ortiz Malo en 1867. La primera lista de piezas transcritas al SF está en el artículo “Nuevo sistema musical” que escribió Diego Fallon en 1869 para el periódico *La Caridad*. Las piezas transcritas hacen parte de sus publicaciones *Nuevo sistema de escritura musical*, *Periódico Literario El Zipa*, *Arte de leer, escribir y dictar música*, además de las obras para piano compiladas en el documento LB 01428 del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Bogotá⁴⁴.

Las publicaciones carecen de tabla de contenido, lo que dificulta en el último caso el establecimiento del orden y número exacto de las fallongrafías incluidas en ellas, especialmente en el libro *Arte de leer*. Llama la atención que algunas fallongrafías tienen en la primera página una portada, algunas de las cuales incluyen advertencias sobre cambios específicos en la escritura. Tienen portada las obras: *El innominado, pasillo a cuatro manos* de ERG (Ver Figura 3), *Bambuco No.1 a cuatro manos* de Diego Fallon, *La Loca, polka para piano a cuatro manos* de Diego Fallon, *Romances sin palabras No.9* de Mendelssohn, *Sinfonías de Beethoven transcritas para piano a cuatro manos por Czerny, Ravina, &c.* y la *Sonata XIV conocida con el nombre de “Claro de Luna”* de Beethoven y la *Fantasia sobre un tema alemán* de J. Leÿbach (los títulos de estas obras se han transcrito tal como aparecen en el libro).



FIGURA 3. “El Innominado”, pasillo, ‘Advertencia’, D. Fallon, *El arte de leer...*, Piezas para piano, p.1

⁴³ “Por el nuevo sistema se puede imprimir una pieza de música con los signos de nuestro alfabeto, y si litografiados se obtenían por dos pesos, por este método saldrá costando a lo sumo ¡Dos Centavos!”; en Fallon, “Música”, *El Zipa*, I, I, 4, Bogotá, 1877, p. 40.

⁴⁴ Bogotá, Biblioteca Nacional, Centro de Documentación Musical, Doc, LB 01428, 1887.

Los compositores se clasificaron en dos grupos. En el primero se encuentran compositores europeos de reconocida trayectoria como Bellini, Beethoven, Mendelssohn y Strauss, junto a Blumenthal, Leÿbach, Thalberg, Pauer y Venzano otrora conocidos. En el segundo grupo se encuentran compositores extranjeros residentes en Colombia, como Pietro d'Achiardi, Rodolfo Mattiozi y Oreste Síndici junto a compositores colombianos como Abigaíl Silva y Diego Fallon; en este mismo listado se incluyeron Ernesto Coup (también escrito Koup), compositor de la polka-mazurka *La Bellísima*, y ERG compositor del pasillo *El Innominado*. De Ernesto Coup no se han encontrado hasta el momento datos biográficos; sin embargo, es posible asegurar con base en la complejidad formal y armónica de la obra y por el despliegue de recursos técnicos pianísticos que Coup fue un pianista y compositor profesional cuya formación académica supera los estándares nacionales, indicando que bien pudo haberla recibido en el exterior o con maestros extranjeros. Del mismo modo, la abreviatura ERG, compositor del pasillo *El Innominado*, coincide con el nombre de Evaristo Rivas Groot (1864-1923), hermano de Luis María, con quien Fallon mantuvo una gran amistad. Sin embargo, el único perfil biográfico del que se dispone (escrito por José Ma. Samper en una selección de cuentos) no arroja luces acerca de sus posibles conocimientos musicales, dejando abierta la posibilidad de que se trate del nombre de una estudiante de Fallon aún no identificada⁴⁵.

Fallongrafías existentes

Las fallongrafías son, en realidad, transcripciones de piezas preexistentes. La lista mas temprana de ella está en el artículo de 1869 que Fallon escribió para el periódico *La Caridad*, cuya finalidad era mostrar la versatilidad del SF en términos de géneros y formatos:

“Están ya traducidos al nuevo sistema para piano y demás instrumentos los más bellos trozos de La Lucía (entre éstos el gran quinteto para bandolas, guitarras &c. con acompañamiento de piano); introducción y aires escogidos de la Traviata; aires de la Norma; ídem del Trovador; overtura de la Semíramide arreglada para cinco instrumentos de la melodía, como violines y clarinetes, bandolas y guitarra, &c. valse por Venzano ejecutado al fin de la Opera Linda de Chaumouni; trozos de la Sonámbula; las ciento ocho modulaciones de la grande obra de Choron sobre armonía, contrapunto, &c. y algunas piezas de baile por compositores venezolanos y colombianos”⁴⁶.

Para 1869 las óperas *Lucia de Lammermoor* (1835) de G. Donizetti, *El Trovador* (1835) de G. Verdi y *Norma* (1831) ya habían sido representadas en Bogotá por la compañía lírica

⁴⁵ José María y Evaristo Rivas Groot, *Cuentos*, Selección Samper Ortega de literatura colombiana, Bogotá: Editorial Minerva S. A., 1936, pp. 13-15.

⁴⁶ Fallon, “Correspondencia...”, pp. 531-32. Se ha conservado la ortografía del original.

Bazzani en 1858⁴⁷. La compañía Luisia–Rossi estrenó *La Traviata* (1853) de G. Verdi en la ciudad en 1863⁴⁸, todas ellas aparecen como ejemplos en la cartilla *Nuevo sistema de escritura musical* (Ver Figuras 4 y 5). El artículo de 1869 es la única fuente donde se revela que el SF se usó incluso en arreglos para conjuntos instrumentales. El primero para bandolas, guitarras y piano, y el segundo para instrumentos de melodía como violines y clarinetes acompañados de bandolas y guitarra. Ambos formatos no son fijos pues el “etcétera (&)” indica que pueden incluirse otros instrumentos que no se especifican. Las fallongrafías para instrumentos melódicos que aparecen al final de la Cartilla sirven para ampliar la anterior información, pues se añaden el pistón y la flauta. Para estos instrumentos ofrece en la *Cartilla*, además de las nombradas, fragmentos de las óperas *La Hija del Regimiento* (1840), *Ana Bolena* (1830) y *El Elixir de Amor* (1832) de G. Donizetti, esta última estrenada en Bogotá en 1863⁴⁹.



FIGURA 4. G. Donizetti, ‘Cuarteto de Lucia’, primeros compases, D. Fallon, *Arte de leer...*, p. 51.

⁴⁷ Los años corresponden al del estreno, ver, *El Libro Vitrola de la Ópera*, 1ra ed., Camden (NJ): Victor Talking Machine Company, 1925, pp. 277, 347 y 518.

⁴⁸ Las compañías de ópera que visitaron la capital entre 1858 y 1869 fueron, la Bazzani (1858–59), Luisia–Rossi (1863–64), Síndici–Isaza (1864–65), Cavaletti (1866–67) y Visoni (1868–69); ver Rony Torres López, “Tras las huellas armoniosas de una compañía lírica: La Rossi–D’Achiardi en Bogotá”, *Revista del instituto de investigación musicológica “Carlos Vega”*, XXVI, 26, (2012) pp. 166 y 186. Bermúdez identifica como Luisia–Olivieri a la compañía que llegó en 1858, promovida por Lorenzo María Lleras, a quien Torres identifica como el promotor de la compañía Bazzani; ver Bermúdez, *Historia de la música...*, p. 91.

⁴⁹ Fallon, *Nuevo sistema...*, pp. 39–40.



FIGURA 5. Traducción al sistema Fallon de los primeros compases del 'Cuarteto de Lucía', D. Fallon. *Arte de leer...*, p. 52.

En la *Cartilla* aparece la transcripción de la melodía del *Vals de Venzano* anunciado también en el artículo. Dice Fallon que este vals se toca al final de la ópera *Linda de Chamounix*, lo cual no es del todo cierto. La obra fue compuesta por el compositor genovés Luigi Venzano para la soprano Josefina Gassier; su nombre original es *Ah! che assorta* y funcionó como interludio o postludio de otras óperas. Dentro de las obras relacionadas con el mundo de la lírica se encuentra la *Gran Fantasía sobre temas de la ópera "La Sonámbula"* de S. Thalberg, que se estrenó en Bogotá en octubre de 1852 en un concierto dado por los pianistas Ernst Lubeck y Franz Coenen, cuya fallongrafía aparece en el libro *Arte de leer, escribir y dictar música*⁵⁰.

Las fallongrafías en números

Las fallongrafías existentes son en total veinticinco, distribuidas en las publicaciones de la siguiente manera: siete en la *Cartilla* de 1869, incluyendo la fallongrafía de 1867 *La Casta Diva*, tres en el periódico *El Zipa* (1877-78), doce en el Libro del 85 y finalmente otras tres en el documento LB-01428, fechado en 1887. Dado que la fallongrafía *Gran fantasía sobre temas de la ópera 'La Sonámbula'* se encuentra tanto en libro como en el documento LB-01428, se cuentan veinticuatro obras en el estudio.

Las fallongrafías de la *Cartilla* representan un 29% del total, las de *El Zipa* 13%, las del Libro 50% y las del documento LB-01428, el 8%. Diecinueve de estas son para piano (79%) incluyendo el método de Pauer, cuatro son para instrumentos melódicos (17%) y una sola para voz. De las fallongrafías para piano, cinco son para piano a cuatro manos: la *Sinfonía No. 3* de L. van Beethoven, *El Innominado* de ERG y las obras de Fallon *Bambuco No. 1* y *Bambuco No. 2* "En una noche de aquellas" y la polka *La Loca* (Ver Apéndice 2).

⁵⁰ Sabine Henze-Döhring, *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher*, Berlín: FALTA editorial 2004, p. 589; Bermúdez, p. 102.

El Innominado

Pasillo

ERG. (¿Evaristo Rivas Groot?)

The image displays a musical score for the piece "El Innominado" in the style of Pasillo. The score is written for two hands: Piano and Pno. (Piano Solo). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning: 1, 8, 15, 23, and 30. The first system is labeled "Piano" and the subsequent four systems are labeled "Pno.". The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents and slurs. There are also first and second endings indicated by bracketed lines with "1." and "2." above them. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

EJEMPLO MUSICAL 1. "El Innominado", versión a dos manos, transcripción a notación moderna, Pedro Sarmiento.

Conclusiones

El Sistema Alfabético de Notación Musical (SF) es una pieza clave para el entendimiento de los procesos de aprendizaje y enseñanza musical en Colombia a mediados del siglo XIX. Este tipo de enseñanza letrada de la música está asociado al arraigamiento de nuevas prácticas musicales que cambiaron el panorama sonoro de la capital. La música de concierto y de salón, como la ópera y la zarzuela, fueron determinantes en el establecimiento de costumbres burguesas consideradas civilizadoras en contraste con el pasado colonial. Dentro de esta agenda se encuentran la reforma educativa de 1870 que regula la enseñanza musical a través de la clase de canto. Fuera de esta, el aprendizaje del piano y otros instrumentos a través de las clases particulares dictadas por reconocidos músicos de la ciudad fue un fenómeno ampliamente extendido en las capitales colombianas como en otros países de América Latina.

Diego Fallon se desempeñó como profesor de música en ambos campos (oficial y particular) y su sistema se desarrolló con base en las necesidades pedagógicas de estos. Una de las particularidades del SF es que el mismo está al servicio de videntes e invidentes, cosa que lo hace único en el contexto colombiano, latinoamericano e incluso europeo, pues no se conocen hasta ahora otros métodos del período que tengan esta característica, a pesar de que no hay fuentes que indiquen que alguna vez fue usado por un no vidente. El SF es contemporáneo a los desarrollados en Norteamérica y Europa para invidentes, aunque estos sirvieron únicamente para las personas ciegas, no siendo posible su uso por personas videntes.

El diseño resulta bastante ingenioso, pues es de los primeros sistemas en Latinoamérica de tipo cromático, basado en el registro de un piano de siete octavas, lo que corrobora que hacia finales de la década de 1860 había ya en la ciudad pianos verticales. De otra parte, es un sistema alfabético que no parte de la modificación del nombre de las notas musicales –como sucede en los sistemas de solfeo ingleses– sino que se diseñó a partir de los principios ortológicos, métricos y fonéticos de la lengua castellana, siendo susceptible de leerse, escribirse y hablarse a través del dictado. Esta característica permitió relacionarlo con la citología, que fue uno de los métodos oficiales utilizados en la época para el aprendizaje de la lengua castellana.

Estas características reflejan importantes aspectos de la vida de su inventor, quien ha sido considerado uno de los más importantes poetas colombianos de la primera generación, además de haber sido profesor de idiomas y estética, compositor e ingeniero. La circulación de su obra poética fue posible gracias a la impresión tipográfica, considerada el medio de comunicación escrito más utilizado en el país por su simplicidad técnica y economía. Es lógico pensar en este medio como ideal para la difusión y circulación de música, dado lo costoso y difícil que resultaba la impresión litográfica en Colombia. Fue tan cierta la consciencia de ello, que Diego Fallon desarrolló su sistema para la tipografía, además de haber importado al país una fuente tipográfica musical, así como de haber fundado una imprenta específica para música, lo que lo hace pionero del campo editorial musical en el país.

Gracias a las piezas musicales transcritas al sistema, se ha logrado recuperar valiosas piezas del repertorio pianístico a dos y cuatro manos, como breves ejemplos para instrumentos melódicos, por las cuales se puede saber parte del repertorio que se tocó y estudió en las casas de la burguesía bogotana, más aún, conocer la obra de compositores locales, entre ellas la de Diego Fallon. Piezas como *La Saboyana*, *Vals*, *La Loca*, *Bambuco No. 1* y *Bambuco No. 2* “*En una noche de aquellas*” son parte del repertorio compuesto por Diego Fallon, algunas de las cuales fueron editadas para piano a cuatro manos, sumándose a un pequeño y significativo listado de obras originales para este formato compuestas en Colombia, haciéndose parte de un fenómeno ampliamente extendido por Latinoamérica, pese a que su impacto no es comparable al que tuvo en Europa o los Estados Unidos.

Sin embargo, ciertas condiciones hicieron que el SF no tuviera un impacto mayor. Por un lado está el hecho de que el mismo es una metodología de enseñanza inscrita en una práctica musical establecida; por lo tanto, su existencia depende directamente de ella, siendo susceptible de cambiarse en favor de otras metodologías más eficaces. Por otro lado, las labores de diseño, transcripción, edición, enseñanza y aplicación del método recayeron siempre en Diego Fallon y no en un grupo de colaboradores, lo que explica en parte su impacto local. El éxito de algunos métodos de enseñanza depende de una estructura que permita la diversificación de estas tareas en personas y grupos que ayudan a su establecimiento para poder lograr resultados positivos en la comunidad que quiere impactar. El éxito de los sistemas Curwen o Braille se explica por la existencia de sociedades que financiaron estos proyectos que redundaron en su reconocimiento oficial. Claramente, Diego Fallon no tuvo esa oportunidad, pues el desarrollo de su sistema se hizo en ausencia de sociedades musicales estables y de una precaria economía afectada por las continuas guerras civiles producto de la inestabilidad política del país.

Pese a este fracaso, es notable que el SF hubiera sobrevivido a su autor gracias a sus estudiantes y familiares, quienes lo aprendieron y practicaron hasta mediados de 1930, según las fuentes. Y aunque su memoria fue mantenida en pocos textos de historia musical, merece un mayor reconocimiento más allá de la anécdota pues el SF es parte de los esfuerzos educativos nacionales y de profesionalización de los músicos en pro del desarrollo musical colombiano.

Apéndice 1: Cronología biográfica de Diego Fallon

- 1824 Llegan del Reino Unido Thomas Fallon y Robert Stephenson rumbo a las minas de plata en Santa Ana (Tolima).
- 1834 10 de Marzo. Nacimiento de Diego Fallon en Santa Ana (hoy Fálán).
- 1849 Viaja al Reino Unido. Llega al Colegio de los Jesuitas en Stonyhurst y luego estudia ingeniería con Robert Stephenson en NewCastle.
- 1858 Muere en Europa Cornelia Fallon Carrión, su hermana menor. Diego retorna a Colombia.
- 1863 Mueren los padres de Diego, Thomas Fallon O'Neill en Muzo (Boyacá) y Marcela Carrión Armero en Nemocón.
- 1867 Diego Fallon inventa su sistema. Imprime la primera fallongrafía y se da a conocer la noticia de la invención en el periódico *La Caridad*. Inicia su labor docente en la Escuela de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia.
- 1868 Se establece la *Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia* dirigida por Pedro Visoni. Fallon ingresa como miembro.
- 1869 Diego Fallon publica en Bogotá su cartilla *Nuevo sistema de escritura musical* y publica el artículo “Nuevo sistema musical” en el periódico *La Caridad*.
- 1870 Entra en vigencia la Reforma Escolar del Ministerio de Instrucción Pública.
- 1877 6 de agosto. Se funda el periódico *El Zipa* y se inicia en septiembre la publicación del sistema.
- 1878 31 de enero. Se suspende la publicación de las fallongrafías por viaje de Fallon fuera de Bogotá. Queda inconclusa la publicación del *Valse* de la señorita Abigail Silva.
- 1880 Presenta el Informe a la Asamblea Legislativa sobre la construcción del Ferrocarril de Occidente.
- 1881 Funda la Imprenta Musical de Diego Fallon.
- 1882 Se funda la Academia Nacional de Música.
- 1883 Se publican las primeras partituras impresas con la fuente tipográfica musical de Diego Fallon en el *Papel Periódico Ilustrado*.
- 1885 Diego Fallon publica su *Arte de leer, escribir y dictar música* en su propia imprenta musical.
- 1886 Inicia su período de docencia en la Academia Nacional de Música.
- 1887 Termina su período de docencia en la Academia Nacional de Música. Se publica el libro *Parnaso Colombiano* con los poemas *La Luna* y *Las Rocas de Suesca*. Publica la última fallongrafía conocida.
- 1888 Pietro d'Achiardi reemplaza a Diego Fallon como profesor de piano en la Academia Nacional de Música.
- 1889 La Academia Nacional de Música otorga el título de pianista a Diego Fallon.
- 1890 Hace parte de la comisión que evalúa el presupuesto del Ferrocarril de Occidente.

- 1895 Dolores Andrade y Elena Álvarez Lleras publican su libro *Teoría de la música según el sistema Fallon*.
- 1905 13 de agosto, muere Diego Fallon. Se reabre la Academia Nacional de Música.
- 1930 2 de mayo. El municipio de Santa Ana cambia su nombre a Fálán (siguiendo la pronunciación inglesa del apellido) por ordenanza de la Asamblea Departamental del Tolima en homenaje a Diego Fallon.
- 1934 Se celebra el Centenario del nacimiento de Diego Fallon. El Colegio de San Bartolomé preparó un concierto de homenaje; la señora Mercedes Arbeláez de Urdaneta es la encargada de tocar las fallongraffías al piano, también participan sus nietas María Amalia, Ana Rita y Blanca Elena Gnecco Fallon.

Apéndice 2: Tabla de Fallongrafías.

| No. | Obra | Autor | Instrumento | Fuente | Año | Estado |
|-----|---|---|---|------------------|------|--------|
| 1 | <i>La Casta Diva</i> (aria <i>Norma</i>) | Vincenzo Bellini | Flauta | NSEM | 1867 | c |
| 2 | <i>Mariá y Pepita</i> (Pasillo) | Pietro D'Achiardi | Piano | NSEM | 1869 | f |
| 3 | <i>Helena</i> (Polka) | Rodolfo Mattiozzi | Piano | NSEM | 1869 | c |
| 4 | <i>Valse</i> | Diego Fallon | Piano | NSEM | 1869 | c |
| 5 | <i>Valse de Venzano</i> | Luigi Venzano | Clarinete, corneta a pistón, flauta, bandola, etc. | NSEM | 1869 | c |
| 6 | <i>Qual cor Traddisti</i> | Vincenzo Bellini | Clarinete, corneta a pistón, flauta, bandola, etc. | NSEM | 1869 | f |
| 7 | <i>Ah! Bello a me Ritorna</i> (aria <i>Norma</i>) | Vincenzo Bellini | Clarinete, corneta a pistón, flauta, bandola, etc. | NSEM | 1869 | f |
| 8 | <i>Sin Título</i> | Letra de NOMBRE Guarín, música de Oreste Síndici | Voz | El Zipa | 1877 | f |
| 9 | <i>La Bellísima</i> (Polka - Mazurka) | Ernesto Coup (Koup) | Piano | El Zipa | 1877 | c |
| 10 | <i>Valse</i> | Abigail Silva | Piano | El Zipa | 1878 | i |
| 11 | <i>Romances sin palabras</i> No.20 | Felix Mendelssohn | Piano | ALEDM | 1885 | c |
| 12 | <i>Gran Fantasía sobre temas de la ópera 'La Sonámbula'</i> | Segismund Thalberg | Piano | ALEDM / LB-01428 | 1885 | c |
| 13 | <i>Sonata</i> No. XIV "Claro de Luna" | L. van Beethoven | Piano | ALEDM | 1885 | c |

| | | | | | | |
|----|---|---|----------------------------------|----------|------|---|
| 14 | Sinfonía No. 3 "La Heroica". | L. van Beethoven. Arr. Czerny y Ravina | Piano a cuatro manos | ALEDM | 1885 | f |
| 15 | Romances sin palabras No. 9 | Félix Mendelssohn | Piano | ALEDM | 1885 | c |
| 16 | Bambuco No.1 | Diego Fallon | Piano a cuatro manos | ALEDM | 1885 | c |
| 17 | Bambuco No.2 "En una noche de aquellas". | Diego Fallon | Piano a cuatro manos | ALEDM | 1885 | c |
| 18 | El canto del cisne | Blumental | Piano | ALEDM | 1885 | c |
| 19 | Strauss' Autograph Waltzes | J. Strauss II | Piano | ALEDM | 1885 | c |
| 20 | Marcha Fúnebre | L. van Beethoven | Piano | ALEDM | 1885 | c |
| 21 | El Inominado (Pasillo) | ERG | Piano. Versión a 4 y 2 manos. | ALEDM | 1885 | c |
| 22 | La Loca (Polka) | Diego Fallon | Piano a cuatro manos | ALEDM | 1885 | c |
| 23 | Estudios mecánicos | Ernst Pauer | Piano | LB-01428 | 1887 | f |
| 24 | Fantasia sobre un tema alemán | J. NOMBRE Leybach | Piano | LB-01428 | 1887 | c |

Ens.hist.teor.arte

Egberto Bermúdez, “Los discos de The (Los) Speakers (1966–68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 30 (enero–junio 2016), pp. 83–153.

RESUMEN

Este artículo estudia los discos –principalmente sencillos (singles) de 78 rpm, EPs y LPs de 33 1/3 rpm– aparecidos en Bogotá entre 1966 y 1968 y que constituyen la obra musical del grupo The (Los) Speakers, tal vez el más significativo de los grupos de jóvenes conformados en Colombia en la década de 1960. Aquí, se analizan en detalle las circunstancias de producción y el contenido musical de cada uno de estos discos con el ánimo de establecer un primer esbozo de la historia musical de grupo. Además, se pretende contribuir al estudio crítico de los discos como fuentes musicales y a la consolidación de la música pop/rock como objeto de estudio en la musicología.

PALABRAS CLAVE

The Speakers, pop, rock, discos, LP, EP, Colombia, 1960s.

TITLE

The records of The (Los) Speakers (1966–68) and the emergence of pop/rock in Colombia

ABSTRACT

This article studies the records (discs) –mainly singles of 78 rpm, EPs and LPs of 33 1/3 rpm– published in Bogotá between 1966 and 1968 that constitute the musical output of The (Los) Speakers, arguably the most significant of the youth bands that emerged in Colombia during the 1960s. Here, these records are studied both from the perspective of their production and their musical content with the aim of establishing a first timeline of the musical history of the group. Moreover, it intends to contribute to the critical study of records as musical sources and to consolidate pop/rock music as object of musicological research.

KEY WORDS

The Speakers, pop, rock, records, LP, EP, single, Colombia, 1960s.

Afiliación institucional

Profesor Titular Universidad Nacional de Colombia Bogotá

Realizó estudios de Musicología e Interpretación de Música Antigua en el Guildhall School of Music y el King's College de la Universidad de Londres. En la actualidad es profesor titular y maestro universitario del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, del cual fue director entre 2009 y 2104. Fundador y director del grupo Canto, especializado en el repertorio español y latinoamericano del periodo colonial. En 1992, junto con Juan Luis Restrepo, estableció la Fundación de Música. Fue presidente de la Historical Harp Society desde 1998 hasta el 2001.

Los discos de The (Los) Speakers (1966–68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia¹.

Egberto Bermúdez

La obra musical del grupo de pop/rock colombiano The (Los) Speakers está constituida por diez producciones fonográficas, un sencillo (single, S), cuatro Extended Play (EP) –uno de ellos compartido– y cinco Long Play (LP) publicadas en discos de 7, 10 y 12 pulgadas

¹ Este escrito comenzó como parte de la preparación y desarrollo del curso ‘Beatles y algo más: Música y cultura en los años sesenta’ dictado como un curso electivo de pregrado y posgrado en el segundo semestre de 2014 y 2015 como parte de la programación del Instituto de Investigaciones Estéticas y de la Maestría en Musicología de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Agradezco a los más de ciento diez estudiantes de pregrado (más algunos de posgrado) que participaron en sus dos versiones por su interés y compromiso, en especial a Santiago Rueda, Edgar Alarcón, José F. Perilla y Carlos M. Benítez por sus precisiones en cuanto a instrumentos, cronología y detalles de las producciones musicales del grupo y algunas fuentes en el caso colombiano; y finalmente a María Clara Rodríguez Espinel por proponer y lograr que su madre Consuelo Espinel, quien residió en Nueva York entre 1960 y 70 y María Valencia, estudiante venezolana de Paul McCartney residente en Colombia, participaran en la sesión final del 3 de diciembre de 2014. Dedico este trabajo a todos ellos y a los demás que en forma muy emotiva cantaron y tocaron canciones de The Beatles en las sesiones finales de 2014 y 2015. Durante la elaboración del texto ha sido fundamental la colaboración de Roberto Fiorilli (Bagno di Gavorrano, Grosseto, Toscana, Italia), Hugo W. Taylor (Seattle, Estados Unidos), Rodrigo García (Chicla de la Frontera, Cádiz, España), José Urías Peña (Bogotá) y Carlos M. Benítez (Bogotá) quienes con su conocimiento y materiales de todo tipo, así como en conversaciones personales, llamadas telefónicas e innumerables mensajes de correo electrónico han contribuido a enriquecer el contenido de este trabajo y han evitado que contenga más errores e imprecisiones de los que seguramente ya tiene. Apartes de este trabajo fueron presentados en el II Congreso de la Asociación regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC-IMS), Santiago, Chile, 12–16 de enero de 2016 y en el IV Simposio Brasileiro de Pósgraduandos em Música (SIMPOM), Rio de Janeiro, Brasil, 10–13 de mayo de 2016.

aparecidos en Bogotá entre 1966 y 1968². Los discos originales son de difícil consecución (en especial los dos últimos LP) los cuales, al igual que sus portadas o carátulas, se han valorizado mucho en los últimos años convirtiéndose en objetos de colección y de culto disponibles al gran público sólo a través de escasas reediciones en LP y discos compactos, así como en digitalizaciones contenidas en blogs y páginas de Internet³.

A medio siglo de su aparición, el objetivo central de este trabajo es establecer y caracterizar este cuerpo de grabaciones y discos, que constituyen las fuentes primarias esenciales para el estudio de la obra musical de The (Los) Speakers. Al mismo tiempo esta caracterización puede servir de primer esbozo de reconstrucción histórica de la trayectoria musical del grupo, sin duda uno de los más significativos de los muchos grupos musicales de jóvenes conformados en Colombia en aquellos años⁴.

² A lo largo del texto me referiré a: a) discos sencillos o single (S) de 10" de 78 revoluciones por minuto (rpm) fabricados en un compuesto con base en shellac (goma laca o resina del insecto *Kerria lacca*), polvo mineral (pizarra y piedra caliza), fibra de algodón, polvo de carbón y lubricante; b) discos sencillos (S) de 7" de 45 rpm fabricados en un compuesto plástico con base en PVC (cloruro de polivinilo); c) EP (Extended play) llamados en Colombia 'compactos' de 7" del mismo material que el anterior y que en Colombia se fabricaban para 33 1/3 rpm aunque en Estados Unidos y Europa y algunos lugares de América Latina se preferían para 45 rpm y d) discos LP (Long playing) de 10" y 12" fabricados en el mismo material para 33 1/3 rpm. Por último, los discos de acetato, término frecuentemente mal utilizado, se fabrican en cualquier tamaño (aun 14" y 16") y para cualquier velocidad como disco de demostración sobre una superficie dura (metal) o flexible (plástico o cartón) recubierta en sus comienzos por acetato de celulosa (de ahí su nombre) y hoy de nitrato de celulosa. El disco se corta en un torno especial y se puede oír inmediatamente, nunca se comercializaron y hoy tienen valor por su contenido para los coleccionistas. Cuando se trata de discos compactos (compact discs) de 4.7" o 12 cm, se identifican como CD. Una buena guía es la de Mike Davis, *Vinyl. The art of making records*, New York: Sterling, 2015.

³ En el caso de los coleccionistas de discos de música de las décadas de 1960 y 1970, los precios se regulan en forma muy compleja, en algunos casos dando prioridad a la calidad artística del diseño de su portada y en otros por el nivel de oferta y demanda en el mercado. Hans Pokora (*1001 Record Collectors Dream*, Viena: s.e., c. 1998, pp. 98–99) usa seis categorías de precios. Los precios de los LPs de The Speakers están ubicados entre la 2 (raro/rare, € 100–180) y la 4 (verdadera rareza/true rarity, € 330–585).

⁴ Para una visión general de la década y sus aspectos sociales, políticos y culturales en Colombia ver Álvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta. Una revolución en la cultura*, Bogotá: 2014 y en relación con la música y sus aspectos sociales y políticos ver Joe Nárval, *La huella de los años sesenta*, Bogotá: Ed. del autor, 2002, Umberto Pérez, *Bogotá, epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975: una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*, Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2007; David Moreno, 'Rock y política de izquierda en Bogotá', Partes I–III, en *La Silla Eléctrica*, http://www.lasillaelectrica.com/articulos_rockizquierda01.htm, Hernando Cepeda Sánchez, 'El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock, cultura y política en los años setenta', en *Memoria y Sociedad*, 12, 25 (2008), pp. 95–106; 'La vieja Nueva Ola en Colombia', partes I–VIII, *Martes Musicales*, Universidad Santo Tomás, 4 de noviembre de 2008 en <https://www.youtube.com/watch?v=8odHaGsuFbo>; Luis Daniel Vega, 'El nacimiento del rock nacional. La breve Colombia A Go Go', *Arcadia*, 54, (22 de marzo a 19 de abril 2010), pp. 14–16 y 'La música de los años 60 en Colombia', Partes I–VII, *Martes Musicales*, Universidad de Santo Tomás, 13 de julio de 2011, <https://www.youtube.com/>

Desafortunadamente no contamos con las grabaciones originales y –hasta el momento– no tenemos ninguna información sobre su localización actual, circunstancia en la que los discos adquieren la categoría de únicas fuentes primarias para la reconstrucción de la historia musical de este grupo, cuya trayectoria vital se ubica justamente en el momento de transición y diferenciación entre el pop y el rock, momento que se vivió en forma vertiginosa en Colombia con un surgimiento muy rápido de grupos y solistas de pop entre mediados de 1965 y mediados de 1966 y una también rápida asimilación de las nuevas tendencias orientadas al rock con la materialización de sus primeros frutos locales entre mediados de 1967 y fines de 1968.

Eventualmente este trabajo también podría contribuir al tratamiento crítico de las fuentes primarias de esta música (grabaciones, discos, producciones musicales) lo mismo que a proporcionar elementos para entender el funcionamiento de la industria fonográfica, en especial en medios musicales como los latinoamericanos; aspectos importantes y necesarios para la consolidación de la música pop como un legítimo objeto de estudio en la musicología. Es necesario superar la actitud condescendiente con que se ha mirado y se sigue mirando la música pop y su funcionamiento, actitud heredada del esnobismo e intelectualismo con que sus detractores –incluyendo un sector de los mismos músicos– la abordaron en las décadas de 1960 y 70. Por otra parte los mismos prejuicios llevan a que todavía consideremos los discos, caratulas (portadas), instrumentos, amplificadores, micrófonos, consolas y tocadiscos solamente como objetos y no les permitamos manifestarse como lo que son, es decir, como parte integral y fundamental de esta música y de su estilo, al igual que lo son las acciones de sus agentes y mediadores (productores, disc jockeys, managers, empresarios, ejecutivos de ventas y productores). Los trabajos de MacDonald (sesiones de grabación y discos), Howlett (archivos de emisoras y compañías fonográficas), Moorefield (el trabajo del productor), Leech–Wil-

watch?v=nHZdU5cX_qg y Edgar Hozzman, *Historia musical de Colombia de los Sesenta al Bicentenario... Nos pagaron por divertirnos. La radio y la música de ayer*, Tunja: Consejo de Autores Boyacenses, 2011. Un intento sistemático de aproximación al trabajo de solistas y grupos colombianos entre los años 1960–80 es el de Jesús Alejandro Arriola Mejía, *Guía de la balada pop en español en los años 60 y 70*, Medellín: Ed del autor, 2000. Agradezco a José Urías Peña el haber puesto a mi disposición este trabajo de muy restringida circulación. Sobre el tratamiento de estas fuentes ver E. Bermúdez 'Los desafíos de la memoria, microhistoria y música popular', *Ensayos, Historia y teoría del arte*, XVIII, 27 (julio–dic. 2014), pp. 77–88. En el caso de América Latina y España ver Sergio Pujol, *La historia del baile*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1999, *La década rebelde: Los años sesenta en la Argentina*, Buenos Aires: Emecé Editores, 2002; Miguel Grinberg (ed.), *Cómo vino la mano: Orígenes del rock argentino*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008; Juan P. González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1950–1970*, Santiago: Universidad Católica de Chile, 2009, Gonzalo Planet, *Se oyen los primeros pasos. La historia de los primeros años del rock en Chile: Del beat y la psicodelia al folk rock (1964–1973)*, Santiago: La Tienda Nacional, 2014, 3ª. ed.; Paloma Otaola González, 'La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60', *Revue de l'Istitut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique et Asie*, 16 (2012), (edición en línea), en <https://ilcea.revues.org/1421> y 'Emancipación femenina y música pop en los años 60: De "La chica ye-ye" a "El moreno de mi copla"', *Sineris. Revista de Música*, 5 (octubre 2012), pp. 1–27 (edición en línea) en http://www.sineris.es/emancipacion_femenina.pdf

kinson (repertorio canónico, grabaciones y discos), Starr y Waterman (apreciación del pop), y los de Birnbaum, Stanley y Savage (historia y microhistoria del pop y el rock and roll) son aportes refrescantes en este aspecto⁵.

Música 'moderna' y 'nueva ola': discos y espectáculos 1960–65

Al contrario de lo ocurrido en los Estados Unidos, donde la terminología musical creada por la industria del entretenimiento (radio, discos, musicales, cine y TV) y sus agentes y mediadores adquirió un carácter clasificatorio del cual emergieron categorías como rhythm & blues, rock and roll, pop, country & western, entre otras, en el mundo hispánico este proceso se desarrolló en forma diferente. En Colombia, durante el periodo que tratamos, categorías como bossa nova o rock and roll no se aplicaron en forma sistemática y en la primera parte de la década el adjetivo 'moderno' y la categoría 'nueva ola' se usaron en forma generalizada para referirse a los repertorios musicales nuevos, especialmente en el terreno de la canción que tanto en Estados Unidos como en Europa comenzaba a alejarse estilísticamente de los repertorios predominantes en los años cuarenta y cincuenta y que habían adquirido vigencia transnacional. El rock and roll y la 'canción moderna' llegaron a Colombia principalmente a través de la radio, los discos y el cine musical pues las giras y presentaciones en vivo de artistas de renombre fueron muy escasas.

La sociedad de consumo y mercados, en plena maduración en esos años en Colombia, ya incorporaba a los jóvenes tal como había ocurrido en los Estados Unidos y Europa, sin embargo, no presentaba la misma afluencia económica de aquellas especialmente en lo relativo a su distribución a lo largo y ancho de todo el espectro social. Por otra parte, si bien desde mediados de los años cincuenta y durante la primera parte del periodo que consideramos hubo modernización y moderada afluencia, al final del mismo se comienza a sentir una contracción económica producto de la disminución del valor de las exportaciones, especialmente del café⁶. Sin embargo, tal como los demás bienes y servicios, los discos, los equipos de sonido y otros

⁵ Ian MacDonald, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Chicago: Chicago Review Press, 2005; Virgil Moorefield, *The Producer as Composer: Shaping the Sound of Popular Music*, Cambridge (Mass): MIT Press, 2005; Kevin Howlett, 'Folletto', *The Beatles in Mono*, 13 CDs, London: Digital Remaster, 2009 y *The Beatles: The BBC Archives, 1962–1970*, New York: Harper Design, 2013; Daniel Leech-Wilkinson, *The changing sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London: Center for the History and Analysis of Recorded Music, 2010 (edición online), Larry Starr y Christopher Waterman, *American Popular Music from Minstrelsy to MP3*, New York: Oxford University Press, 2010; Larry Birnbaum, *Before Elvis: The Prehistory of Rock n' Roll*, Lanham (MD): Scarecrow Press, 2013, Bob Stanley, *Yeah! Yeah! Yeah!: The Story of Pop Music from Bill Halley to Beyoncé*, New York: W. W. Norton and Co., 2104 y Jon Savage, 1966. *The Year the decade exploded*, London: Faber and Faber, 2015.

⁶ Miguel Urrutia et al., 'Comercio exterior y actividad económica de Colombia en el siglo XX: Exportaciones totales y tradicionales', *Borradores de Economía*, 163 (noviembre 2000), pp. 10–11 en <http://www.banrep.gov.co/es/borrador163>

productos de la industria del entretenimiento (conciertos, sitios con música en vivo y otros espectáculos musicales) conquistaban cada vez mayores mercados a la sombra del creciente y gran poder de la prensa, la radio, la televisión y la publicidad. Así, el desarrollo de la industria fonográfica y la incorporación de los nuevos repertorios arriba mencionados se lleva a cabo en un contexto de inmediatez y competencia ante el surgimiento de nuevos mercados en especial el de los jóvenes consumidores.

El rock and roll adquirió vigencia entre los jóvenes colombianos a través de la radio, algunos discos y las películas musicales. A comienzos de 1957 se exhibió en Bogotá *Al compás del reloj* (*Rock around the clock*, 1956) con la participación de Bill Haley (1926–89) and his Comets y durante sus escasas semanas en cartelera se organizó un concurso del nuevo baile con el patrocinio de Emisoras Nuevo Mundo, una de las más importantes de la ciudad. Otras películas similares como *Celos y revuelos* (*Don't knock the rock*, 1956) con el mismo Haley y Little Richard (n. 1932) y *Que siga el rock and roll* (*Shake, rattle and rock*, 1956) con Fats Domino (n. 1928) se presentaron a lo largo del año pero, como sucedió con la primera, tuvieron presencia muy breve en las carteleras. Es posible que la barrera lingüística haya sido la principal causa de su limitado éxito, barrera que pudo remontarse al año siguiente con la película mexicana *Los chiflados del rock and roll* (1957) con música de Mario Patrón (1935–81) compositor, pianista, director y divulgador del jazz y el rock and roll en México. Sin embargo, en este caso las intervenciones musicales de sus principales protagonistas, Agustín Lara (1897–1970), Pedro Vargas (1906–89) y Luis Aguilar (1918–97) tuvieron seguramente mucha más aceptación que los escasos ejemplos de rock and roll presentados en ella.

En cuanto a los discos, uno de los pocos (tal vez el único) con ejemplos del nuevo género editado en Colombia en esa época fue el LP *Rock n' Roll* (1957), que si bien contenía los dos principales éxitos de Haley en versión castellana (*Al compás del reloj*/"*Rock around the clock*" y "*Nos vemos cocodrilo*"/ "*See you later alligator*"), fue grabado por Cuco Valtierra y su Orquesta, las Hermanas Julián y Perry Salinas, todos músicos y cantantes mexicanos especializados en el jazz, la músicaailable, la canción y el bolero. Este disco fue editado en Colombia por Codiscos en 1957 y se acompañó con un single de 78 rpm que contenía "*Rock Be Bop*" (A) canción original de Valtierra y el ya mencionado "*Al compás del reloj*" (B)⁷. Adicionalmente, en diciembre de 1957 Sello Vergara anuncia sus coproducciones en LP con la compañía italiana Fonit que incluían un disco del Van Wood Quartet, grupo italiano que popularizaba el rock and roll y éxitos internacionales. No obstante, el merecumbé, nuevo géneroailable de Pacho Galán (1906–79) y su orquesta fue el incontestable éxito de la temporada navideña⁸.

⁷ *Rock n' Roll*, LP, 10", 33 1/3 rpm, Musart M 246, 1957 y Single, 10", 78 rpm, Musart M 8472. Las ediciones de Codiscos tienen la misma numeración original mexicana.

⁸ *El Tiempo*, Bogotá, 17 de diciembre de 1957, p. 5 y 12 de marzo de 1957, p. 1.



FIGURA 1 Portada LP, 10", *Rock n roll*, Cuco Valtierra y su orquesta, 26 x 26 cm, colección particular, Carlos M. Benítez, Bogotá, fotografía Egberto Bermúdez. De aquí en adelante todas las fotografías son del autor a menos que se especifique algo diferente.

En los primeros años de la década siguiente la visita a Bogotá de Haley y su grupo en diciembre de 1960 y las del conjunto cubano Los Llopis en marzo de 1961 y octubre de 1962 llegan un poco tarde para consolidar la presencia del rock and roll pues ya en ese momento el twist había entrado de la mano de Chubby Checker (n. 1941) con gran fuerza en la escena internacional. En ese momento Haley había abandonado Decca, la compañía de sus grandes éxitos y regresaría brevemente al country & western antes de sus grabaciones mexicanas de 1961. Por su parte Los Llopis, con grabaciones en México y España entre 1958 y 1962, combinaban en su repertorio el rock en roll en español con canciones de todo tipo y aun ejemplos de música bailable caribeña⁹. Entre las dos visitas de Los Llopis actúan brevemente The Loud Jets de México, el primer conjunto juvenil en visitar la ciudad con el repertorio de transición entre el rock and roll y el twist cuyas versiones en castellano serían las primeras de este repertorio en oírse en vivo en la ciudad. The Loud Jets se habían conformado en 1959 y para el año de su visita a Bogotá ya habían realizado sus primeras producciones con la filial mexicana de Columbia¹⁰. Estos dos grupos mantenían la clásica formación de grupo de rock

⁹ Sobre Los Llopis ver Billy Bryan, 'Los Llopis Rock'n'Roll aus Kuba' en Rock'n'Roll Schallplatten, <http://www.rocknroll-schallplatten-forum.de/viewtopic.php?t=9173&sid=ccaf5917189337bc6dcf8e723f384234>

¹⁰ Loud Jets, Sparks, Blue Caps, *Rock*, LP, 12", Columbia, LP 3961, 1961 y Los Loud Jets, *Twist con Los Loud Jets*, LP, 12", Columbia DCA 223, 1961.

and roll, piano, saxofón, dos guitarras eléctricas, batería y Los Llopis conservaban aún la slide guitar o guitarra hawaiana usada por The Comets.

Por otra parte, canciones como “Nunca en domingo” (“Never on Sunday”, 1960) de la película del mismo nombre y lo poco que se conocía de los festivales de San Remo (1951) y de Eurovisión (1956) abrieron el camino de un nuevo repertorio que pretendió reemplazar rancheras, tangos y boleros. Precisamente en 1958 el cantante italiano Gino Balducci (1922–2010) conocido como Gino Baldi se presenta en Bogotá después de haber participado en el Festival de San Remo de ese año como parte de la ya mencionada alianza entre la compañía italiana Fonit y Sello Vergara, la compañía fonográfica de mayor tradición en Bogotá en ese momento.

También a través de grabaciones especialmente provenientes de Europa y los Estados Unidos, el bossa nova se convirtió rápidamente en otro de los géneros innovadores del repertorio local. Desde 1962 Discos Daro –otra de las compañías independientes colombianas– había iniciado el lanzamiento de producciones que pretendían modernizar la oferta musical local. En ese año prensó dos LPs dedicados al twist, el primero de ellos *Limbo Party* del ya famoso Chubby Checker, que incluía dos importantes hits “Limbo Rock” y “La bamba” una versión de aquella que Ritchie Valens (1941–59) había popularizado en 1958. El segundo, *Bailemos el Twist* de Fats and the Chessmen, contenía versiones instrumentales de los standards del popular género¹¹. Sin embargo, su mejor apuesta fue la conformación de Los Daro Boys un grupo local que incorporaba a su repertorio el bossa nova y la ‘nueva canción’ europea del estilo de los ya mencionados festivales de la canción de San Remo y Eurovisión con la influencia de los nuevos cantantes norteamericanos como Pat Boone (n. 1934), Bobby Darin (1936–73 Paul Anka (n. 1941) y Neil Sedaka (n. 1939); y entre las mujeres Connie Francis (n. 1938) y Eddy Gormé (1928–2013).

Los LPs de Los Daro Boys (ambos de 1963) presentan varias novedades, la primera es haber sido la primera grabación en vivo de un grupo musical durante una presentación pública, en el concierto llevado a cabo el 1 y 2 de febrero de 1963 en el emblemático Teatro de Colón de Bogotá. Este LP, *Los Daro en el Colón*, incluye un repertorio muy heterogéneo, que cubre desde los éxitos del momento como “Nunca en domingo” cantada en francés o el éxito de la banda sonora de la película *Lawrence of Arabia* (1962), hasta una versión de la escena “I feel pretty” del musical *West Side Story* (1961). El toque nacional de moda es su versión de la canción colombiana “El cuchipe” de autor incierto, que justamente a comienzos de ese año había sido incluida por Brigitte Bardot (c.1934) en una presentación en la televisión francesa y que en nuestro caso incluye una estrofa en ese idioma cantada por el vocalista principal del grupo. En su disco anterior, *Los Daro Boys*, el grupo se había orientado principalmente al bossa nova,

¹¹ Chubby Checker, *Limbo Party*, LP, 12”. 33 1/3 rpm, Parkway SP 7020, 1962, este se publicó con su numeración original. Fats and the Chessmen, *Bailemos el Twist*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Importaciones Daro 9115100, (orig. Somerset S 151), 1962. Desde esa época fue frecuente referirse a Discos Daro a pesar de que las producciones figuraban siempre a nombre de Importaciones Daro Ltda.

la canción internacional y la Nueva Ola latinoamericana con “Esta noche mi amor” (1961) y “Diana” (1957) ambos de Paul Anka, el primero de ellos popularizado en castellano por Rocky Pontoni (1939–90) miembro destacado del Club del Clan argentino. En el segundo disco encontramos también la canción “Quando, quando, quando” (1962) de Tony Renis (n. 1938), ejemplo de fusión entre nueva canción y bossa nova que se convirtió en 1963 en un standard del repertorio¹². Poco después, Daro publica el LP *Los Daro Jets rompen la barrera del sonido*, que es en realidad es una reedición local del LP *La Pecosita* del conjunto argentino Los Jets, cuyo repertorio de éxitos de la nueva ola argentina, como “Bienvenido amor” de Ramón ‘Palito’ Ortega (n. 1941) y la versión castellana de dos grandes éxitos franceses de ese momento “La leçon de twist” de Giuseppe Mengozzi, Danyel Gérard (n. 1939) y Lucien Morisse (1929–70) y “Le chemin de la joie” de André Borgioli y Daniel Ortiz¹³.



FIGURA 2 Portada, LP, 12”, *Los Daro en el Colón*, 31 x 31 cm, colección particular E. Bermúdez, Bogotá. Las portadas de LP aquí reproducidas se ajustan a este tamaño.

¹² *Los Daro Boys*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Importaciones Daro, DI 1106/DIS 911106, 1963 y *Los Daro en el Colón*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Importaciones Daro DI 1107/DIS 911107, 1963.

¹³ *Los Daro Jets rompen la barrera del sonido*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Importaciones Daro DIS 911108, c. octubre de 1963 y el original, Los Jets, *La pecosita*, LP, 12”, Opus, julio de 1963. Ver también Rubén Loaisa Redondo, ‘Los Jets’, *La Voz del Tajo*, 12 de marzo de 2002, p. 32 en ‘Los Jets’, <http://rockolafree.com.ar/jets.htm> y ‘Los Daro Jets nunca existieron’ en *Garage A Go Go. Fanzine underground*, Bogotá, I, 9 (julio de 2011), p. 2 ver <https://issuu.com/garage-a-go-go/docs>

Las grandes compañías reaccionaron rápidamente. Por una parte Tropical, desde Barranquilla trata de innovar en la instrumentación de la músicaailable nacional con Los Be Bops, un grupo juvenil de Bucaramanga (al noreste de Bogotá) que conservaba la instrumentación del rock and roll, con saxofón y contrabajo combinado con guitarras eléctricas y batería. Su producción de 1964 *Aquí están los Be Bops* incluye como novedades una versión en twist de “La pollera colorá” el gran éxito de músicaailable colombiana para la temporada de navidad de 1962¹⁴. La casi totalidad del contenido del disco esailable y el nuevo repertorio internacional sólo está representado por una versión de “Speedy Gonzales” de Jules Kaye, Davil Hill y Ethel Lee cantada en inglés por Pat Boone (n. 1934) en mayo de 1962 y poco después en el mismo año en castellano por el mexicano Manolo Muñoz (n. 1941)¹⁵.

La otra reacción vino de parte de Sonolux con el primer disco colombiano de ‘música moderna’ con instrumentación de guitarras y bajo (ambos eléctricos) y batería – emulando la que Buddy Holly (1936–59) and The Crickets habían legado a los grupos de la invasión británica– el LP *Son la locura desatada...* de Los Pelukas aparecido en el último tercio de 1964. Por primera vez en Colombia se graban seis versiones en castellano de canciones de The Beatles además de varias canciones románticas italianas y brasileras y de dos creaciones originales (twist en ambos casos)¹⁶. El grupo estaba conformado por jóvenes de Manizales (epicentro de la industria cafetera) y de Bogotá y esta fue su única producción fonográfica. Este hecho corrobora el carácter excéntrico y coyuntural del grupo manifiesto en la teatralidad de la foto de la portada y de la exageración en el canto que con su falsete e histrionismo se enmarcan mejor en el humorismo musical, como se denominaba el repertorio de los innumerables ‘excéntricos musicales’ que nutrían en ese momento la vida nocturna de las ciudades colombianas y de otros rincones del planeta. El hecho de que solo a través de la parodia cómica se haya podido introducir este importante repertorio confirma la dificultad con que este penetró en el ambiente musical colombiano y la dimensión de ruptura que tuvo la conformación de los numerosos grupos nacionales que emularon a The Beatles.

No es sorpresivo que Sello Vergara, como dijimos, la compañía fonográfica más importante de la capital a comienzos de los años sesenta se haya interesado en The Speakers. Desde sus comienzos en 1950–51 Vergara había promovido nuevos productos y tecnologías buscando la renovación de la oferta grabada de música colombiana disponible en el mercado. Esto lo llevó a lanzar en LP de 10” grupos como Garzón y Collazos y Julio Rojas y sus Vallenatos lo que le trajo al mismo tiempo satisfacciones y contratiempos en su enfrentamiento con las compañías

¹⁴ Los Be Bops, *Aquí están los Be Bops*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Barranquilla: Tropical LDE 2537/LE 1437, 1964.

¹⁵ Pat Boone, S, Dot 16368, A, mayo de 1962 y Manolo Muñoz, EP, Odeón DSOE 16499, A1, 1962.

¹⁶ Los Pelukas, *Son la locura desatada...*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Medellín: Sonolux 12–275, 1964.

‘grandes’ radicadas en Barranquilla (Tropical) y Medellín (Sonolux, Codiscos y Fuentes). Su amplio catálogo de discos de todos tipo (sobre todo singles de 78 rpm, y LPs de 10” y 12”) incluye gran variedad de música, éxitos internacionales, música ‘nacional’ yailable colombiana y sobre todo novedades y artistas exclusivos, como el caso de The Speakers, llegando aun a publicar por primera vez en LP selecciones de poemas recitados y discursos de los grandes líderes políticos del momento¹⁷. Estas condiciones permiten considerarla una compañía ‘independiente’ con respecto a las ‘grandes’ que constituyeron el oligopolio que controló la industria fonográfica colombiana hasta 1990. Para 1965 Sello Vergara también había incursionado en la música ‘moderna’ pues había editado en single de 78 rpm dos canciones de la película venezolana *Twist y crimen* de Arturo Plasencia de 1963, “Yo no se bailar el twist” (A) cantado por Nancy Morillo y Los Clippers y el bolero “Tu sabes” interpretado por Estrellita del Llano (B)¹⁸.



FIGURA 3 Etiqueta central, Nancy Morillo y Los Clippers, “Yo no se bailar el twist”, sencillo, 10”, 78 rpm, shellac, Sello Vergara, colección particular, C. M. Benítez, Bogotá, fotografía C. M. Benítez.

¹⁷ Probablemente las primeras de estas producciones sean: *Berta Singerman*. “Recital”, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Sello Vergara LP 127, c. 1960 y *Alberto Lleras Camargo*. *La voz de la libertad*. Discursos, 2LPs, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Sello Vergara, LP 122, 1957.

¹⁸ Nancy Morillo y Los Clippers y Estrellita del Llano con orquesta, S, 10”, 78 rpm, Bogotá: Sello Vergara, 6101, c. 1964. La producción original es *Twist y crimen*, EP, 7”, 45 rpm, Caracas: Discomoda DCM-EP 2049, B2 y A1.

Sin embargo, Sello Vergara también tuvo competencia. Discos Bambuco, surgida también en Bogotá a finales de la década de los cincuenta (c. 1957) como tienda de discos conformó rápidamente una cadena y una vez convertida en compañía fonográfica fue su fuerte competidora como compañía independiente frente a las 'grandes' ya mencionadas. Su nuevo estilo de ventas (self-service y cabinas de audición que habían sido introducidas en Bogotá por Discos Daro) logró captar la atención de los nuevos públicos, especialmente los jóvenes. Discos Bambuco controlaba además Discos Orbe (fabricante y compañía fonográfica), ventajas estratégicas que le permitieron atraer a The Speakers y concentrar las producciones fonográficas de los grupos y solistas de los movimientos de la Nueva Ola, Ye Ye y Go Go, a través de sus alianzas con Estudio 15, sello fundado para este propósito pero que nunca pudo funcionar en forma independiente¹⁹. Este sello nace a mediados de 1965 vinculado a Radio 15, la emisora orientada exclusivamente hacia el público joven establecida a mediados de 1963 por la Cadena Radial Colombiana (Caracol) la más importante del país. Entre octubre y noviembre de 1965 se graba y se lanza el primer LP de Estudio 15 *Los ídolos de Colombia* en el que participan los solistas Lyda Zamora (n. 1945), Harold Orozco (n. 1947) y Las estrellas de fuego, un dueto ecuatoriano que desarrolló su breve carrera en Colombia²⁰. Este primer LP fue grabado en los estudios de Caracol y fabricado por Manufacturas Ajoever pero para las próximas producciones la fabricación paso a Discos Orbe, que como dijimos formaba parte de Discos Bambuco. Si bien las grandes compañías compitieron con las independientes por el control de los nuevos repertorios, no lograron incorporarlos a su monopolio y que Discos Bambuco logró controlar las producciones de compañías menores como Estudio 15 a través de Discos Orbe (su fabricante) y poco más tarde con la creación de Disco 15 en 1967. En ese momento el estudio más importante y de mejor dotación era Suramericana de Grabaciones que prestaba sus servicios a varias compañías; también Sello Vergara contaba con equipos y sala de grabación. Por otra parte, los estudios de las emisoras se usaban para grabaciones, como sucedió en el caso del primer LP de Estudio 15 que se grabó en Radio 15, la emisora asociada al sello. En 1966 Discos Daro también contaba con un estudio y año siguiente se funda Ingeson, de los cuales hablaremos más adelante.

Un aspecto notable de la historia de The Speakers a través de sus diferentes momentos fue la ausencia de un productor o director musical. En cuanto a la selección de sus repertorios, la industria fonográfica colombiana había adoptado de forma muy suelta e informal la figuras del productor y del encargado de artistas y repertorio (A & R) fundamentales y muy consolidadas en la industria fonográfica internacional. En algunas ocasiones los arreglistas, orquestadores o los mismos directores de orquestas o conjuntos musicales asumieron las funciones de selección

¹⁹ E. Bermúdez 'Sello Vergara, Daro y Discos Bambuco: compañías fonográficas 'independientes' en Colombia, 1948-75', trabajo en elaboración. Agradezco a C. M. Benítez (Maestría en Musicología, Universidad Nacional, Bogotá) el haber ofrecido para su estudio importantes discos de esta compañía pertenecientes a su colección particular.

²⁰ *Los ídolos de Colombia*, LP, 12", 33 1/3 rpm, Bogotá: Estudio 15 E-15 1, 1965 y Arriola Mejía, p. 31.

de repertorio y planeamiento y supervisión de la grabación. En otras, lo hicieron disc-jockeys o compositores como el caso de Jaime A. Guerra Madrigal (¿-c. 2013) para discos Orbe y de Santander Díaz (c.1933-90) y Francisco Zumaqué (n. 1945) para Discos Bambuco en la segunda mitad de la década de los sesenta y primera de la siguiente. Sin embargo, podemos decir que en muchos casos el mismo propietario de la empresa asumió alguno o todos estos papeles simultáneamente. En el caso de las compañías que tratamos, esta tarea le correspondió a Gregorio Vergara (¿-?), Simón Dawidowicz (1908-90) de Daro, Eduardo Calle (¿-¿) de Discos Bambuco y Alfonso Lizarazo (n. 1940) de Estudio 15. De esa forma, sus gustos personales, intuición comercial y dotes de manejo se convirtieron en factores esenciales en la determinación de sus repertorios musicales y del éxito de sus ventas. En nuestro caso, Vergara tomó la decisión de comenzar pero no pudo tomar la de continuar pues Calle ofreció condiciones a The Speakers que él no podía ofrecer. Sin embargo, un par de años más tarde Calle tuvo que tomar la decisión de no continuar al negarse a asumir la grabación del último LP del grupo (No. 10).

El grupo

Como las de todos los grupos de pop y rock de esa época, las fuentes para la reconstrucción de la historia de The (Los) Speakers son escasas y problemáticas²¹. Si quisiéramos contar con el testimonio de los músicos –el que Simon Frith desestimó en 1995 reafirmando la autonomía de la obra musical– con la muerte de Monroy, Latorre y los dos hermanos Dueñas como testimonios de primera mano, sólo contamos con algunas entrevistas breves de García y Hernández, los dos

²¹ Para la trayectoria del grupo ver Félix Riaño “Sant-Jordi”, *Los Speakers: La primera banda independiente de rock en Colombia*, Bogotá: www.MemoriaRock.com, 2014, ‘Podcast en Homenaje a Humberto Monroy por los 20 años de su muerte’, “20 años sin “Humo”, Viandadas, *Nomono*, 25 de marzo de 2012, <http://blog.nomono.co/2012/03/25/20-anos-sin-humo/>, Mario Galeano Toro, ‘Notas’, para la reedición en disco compacto de *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson*, Bogotá: Salgaelsol, 2007, SS 101; Rafael Serrano, ‘Los hermanos Fernando y Jorge Latorre: Una breve historia del surgimiento del rock nacional’, *Nómadas*, 35 (octubre 2011), pp. 186-99; Héctor Acebo, ‘Un murmullo de ninfa: Conversación con Rodrigo (I)’, *La llave de los campos*, 9 de junio de 2012 en <http://www.lavedeloscampos.blogspot.com.es/2012/06/un-murmullo-de-ninfa-conversacion-con.html>; Hugo Watts Taylor, ‘Speaking of the Speakers: Interview with Roberto Fiorilli’, en *Ravenfilm Magazine*, http://www.ravenfilm.com/los_speakers_ugly_things.php; H. W. Taylor, ‘Oscar Lasprilla Talks about Los Ampex and The Speakers’, en *Ravenfilm Magazine*, en <http://www.ravenfilm.com/interview.php>; ‘Oscar Lasprilla, resumen musical, 1965-71’ en *Los Inmigrantes. Rock colombiano de los sesenta, setenta y algo más*, <https://inthewonderfulworldofingeson.wordpress.com/2013/03/28/oscar-lasprilla-resumen-musical-1965-1971/>, Humberto Luna, ‘Entrevista a Roberto Fiorilli, uno de los pioneros del rock colombiano, miembro de The Speakers, Siglo Cero y Columna de Fuego’ (2003), en *Internet Archive*, http://web.archive.org/web/20071010154536/http://www.progresiva70s.com/entrevista_fiorilli.htm y ‘Entrevista a Roberto Fiorilli (Parte I, 12 de marzo de 2016)’, en *Rock 91.9*, Emisora Javeriana Estéreo, 91.9 FM, en <http://www.javeriana.edu.co/javerianaestereo/podcast/index.php?cat=Rock91.9&page=3>

únicos sobrevivientes del primer grupo²². En consecuencia, los testimonios de Latorre, antes de su muerte, así como los de Taylor, Nárval y Hozzman –como testigos presenciales– se convierten así en las principales fuentes orales para la historia de la primera época del grupo. Para su última etapa, contamos principalmente con el testimonio de Fiorilli y en menor grado de Lasprilla quienes en entrevistas han aportado los principales datos, muchos recogidos por Galeano, autor del primer intento biográfico del grupo. Al tratarse de recuerdos, todos estos testimonios –unos menos que otros– presentan lagunas, inexactitudes e inconsistencias que en muchos casos son irreconciliables a falta de testimonios independientes que las corroboren o desmientan. Afortunadamente tenemos sus discos para contar probablemente otra historia, la musical.

Otra forma de ver los recuerdos de los músicos es a través de la advertencia de Robinson en su trabajo de reconstrucción de historia oral sobre Laurel Canyon (Los Angeles, California), un vecindario en donde confluyeron en un momento músicos como Carole King, Mama Cass, Joni Mitchell, John Philips, James Taylor, Stephen Stills, David Crosby, Jackson Browne, Jim Morrison, Linda Ronstadt y Frank Zappa entre muchos otros. ‘Ninguno de ellos recuerda las cosas de la misma forma’ indica Robinson, entre otras cosas por haber estado en muchos casos ‘bajo la influencia de las drogas’²³.

En su primera época (1965–67), el quinteto estuvo compuesto por el español Rodrigo García (n.1947) y los colombianos Humberto Monroy (1944–92), Luis Dueñas (¿-c.1978), Fernando Latorre (1944–2012) y Oswaldo Hernández (¿-?). Fernando Latorre se retiraría a mediados de 1967 después de las cinco primeras producciones para ser reemplazado para la sexta y séptima por Edgar Dueñas (¿-1999) hermano de Luis, ambos hijos del compositor y cantante de ópera y música colombiana Luis Dueñas Perilla (1921–77). En los últimos meses de 1967 los roces de Edgar Dueñas con García, quien lideraba el grupo, llevan a su retiro, quedando así cuatro de sus cinco integrantes iniciales (sin ningún baterista titular) hasta los últimos meses de ese año cuando el italiano Roberto Fiorilli (n.1944) y el colombiano Oscar Lasprilla (n.1948) reemplazan a Luis Dueñas y Oswaldo Hernández, últimos miembros del grupo de fundadores en abandonarlo en busca de nuevos horizontes y ante todo debido a la profundización de las disensiones internas, casi todas motivadas por el afán de García por mejorar la calidad musical del grupo y además, por lo que ellos consideraban una actitud conservadora de este último frente al rápido cambio de estilos musicales que se daba en ese momento. Poco después de su salida del grupo los hermanos Dueñas participaron en algunos proyectos musicales entre ellos los arreglos y grabación de un EP para el solista Guillermo García Ocampo (n. 1954), conocido como Billy Pontoni²⁴.

²² Simon Frith, intervención oral en la VIII IASPM Conference, Julio de 1995 en Glasgow, Escocia, en una mesa redonda de periodistas de rock y en un contexto de conversación sobre crítica musical. Información personal Juan Pablo González, Valparaíso, agosto de 2016.

²³ Lisa Robinson, ‘An oral history of Laurel Canyon, the 60s and 70s music Mecca’, in *Vanity Fair*, ‘Culture, Music, (February 8, 2015), <http://www.vanityfair.com/culture/2015/02/laurel-canyon-music-scene#4>

²⁴ Billy Pontoni, *Billy. Romántico, hippie y psicodélico*, EP, 7”, 33 rpm, Bogotá: Orbe OB-0014, 1968. Ver Billy Pontoni. *Sitio Oficial*, en <http://www.billypontoni.com/biografia.htm> En la sección



FIGURA 4 The Speakers, Contraportada, detalle, LP *The Speakers*, (ver No. 4) integrantes originales entre 1965 y 67, colección particular E. Bermúdez.

En enero de 1968 con su nueva formación de cuarteto realizan una breve gira en el Ecuador (Quito, Ambato y Guayaquil) en donde tuvieron buena aceptación y se les reconoció por su orientación hacia la ‘música progresiva’. Para su última producción finalizada a mediados de 1968 el conjunto queda reducido a un trío (García, Monroy y Fiorilli) tras la salida de Lasprilla quien viajó a Europa en junio de ese año²⁵. García regresa a España en 1969 mientras Fiorilli y Monroy participan en varios grupos de fugaz existencia (Siglo Cero, Columna de Fuego) orientados hacia la música experimental y la fusión del rock con la música latinoamericana. Monroy continuaría experimentado musicalmente con grupos como Génesis y Maíz hasta su muerte en 1992 y Fiorilli regresa a Italia, donde sus padres ya habían retornado, después de una gira que llevó a Columna de Fuego a España y en especial a Alemania Democrática y varias repúblicas de la antigua Unión Soviética entre 1974 y 1975²⁶.

Como muchos grupos españoles y latinoamericanos de los primeros años de aquella década The (Los) Speakers comenzaron cantando covers y versiones de los grupos de moda ingleses y norteamericanos, notablemente The Beatles, The Dave Clark Five, The Hullabalooos, Gerry and the Pacemakers, The Ivy League, The Byrds y The Trashmen entre otros. Al contar con un integrante español el grupo también incluyó canciones de grupos españoles como Los Relámpagos, Los Brincos y Los Pekenikes quienes como ellos, también emulaban a The Beatles como parte de un fenómeno internacional que –como observa Stanley– llevó a que en 1966 hubiera Beatles locales y grupos modelados

‘Biografía’) y en una entrevista (‘Audios’) Pontoni afirma que la grabación se hizo en marzo de 1968, sin embargo en la sección ‘Discografía’ aparece fechada en 1967.

²⁵ ‘Oscar Lasprilla, Resumen musical, 1965–71’ *loc. cit.*; Hozzman, p. 185.

²⁶ Humberto Luna, *loc. cit.*

en ellos en muchos países del mundo²⁷. En el ámbito hispánico son de destacar entre muchos otros y además de los ya mencionados, Los Mustang (España), Los Shakers (Montevideo/Buenos Aires), Sandro y los de Fuego (Argentina), Los Hermanos Carrión, Los Crickets y Los Belmonts (México), Los Beat 4 y Los Macs (Chile) y Los Claners y Los Darts (Venezuela).

Las producciones que aquí se estudian muestran dos grandes periodos en la actividad musical del grupo. El primero, que cubre los años 1966 y 67 en donde –además de su primer sencillo (No. 1)– realizan tres producciones en LP (Nos. 3, 4 y 7) y cuatro en EP (Nos. 2, 5, 6 y 8) y mantienen su formación original de quinteto que solo cambia para el LP No. 6 y los EP Nos. 7 y 8, de mediados y finales de 1967. El segundo periodo abarca sus dos producciones en LP del año 1968 (Nos. 9 y 10) que comienza con una nueva formación de cuarteto para la primera de ellas (No. 9) y se modifica una vez más, reduciéndose a un trio para la última (No. 10). El equilibrio entre covers y canciones originales en las tres primeras producciones en LP estuvo desde el comienzo inclinado hacia los covers pero muy rápidamente se orienta hacia las canciones originales. De dos canciones originales en el primero y segundo LP *The Speakers* (1966) y *La casa del sol naciente* (1967) se pasa a cuatro en el tercero *Tuercas, tornillos y alicates* (1967) y finalmente a dos discos, *The Speakers* (1968) y *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson*, (1968) con un contenido totalmente original (ver Tabla 1).

| Producción/ Autor | 1 S 1966 | 2 EP 1966 | 3 LP 1966 | 4 LP 1966 | 5 EP 1967 | 6 EP 1967 | 7 LP 1967 | 8 EP 1967 | 9 LP 1968 | 10 LP 1968 |
|----------------------|----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|------------------|
| Rodrigo García | | B2 | A3 B6 | A5 | A2? | A2 | A6 | A2? | A2 A6 B3 | A1 A5 B2 B4 |
| Humberto Monroy | | B2 | A3 | | | B2 | B6 | A2? | A3 B2 B4 | A3 A4 B1 B5 |
| Luis Dueñas | | | | A3 | | | B2 | | | |
| Roberto Fiorilli | | | | | | | | | A4 B1 B5 | A2 A3 B3 B6 |
| Oscar Lasprilla | | | | | | | | | A1 A5 B6 | |

TABLA 1: Canciones originales y sus autores en las producciones musicales de The Speakers.

²⁷ Stanley, p. 150.

En la primera época no hay duda del liderazgo de García, quien había estudiado música en el Conservatorio de Sevilla y que por razones familiares se radica en Colombia en 1964²⁸. Cómo se mencionó arriba, en 1967 diferencias con García y Monroy, llevan a Latorre y posteriormente a los hermanos Dueñas a salir del grupo marcando así el final de la primera etapa del grupo en que asomó –sin llegarse a consolidar– su faceta creativa. En el segundo periodo se puede hablar de un liderazgo compartido para la primera producción de 1968 (No. 9) mientras que en la segunda (No. 10), cada uno de ellos da rienda suelta a sus intereses creativos con un resultado individual novedoso, equilibrado en conjunto (cada uno compone igual número de canciones) pero que no llega a exhibir coherencia estilística como grupo. Esta originalidad y sus novedades hacen que la segunda parte de su carrera, la de 1968, sea la que más ha llamado la atención a comentaristas y críticos. Sin embargo, la rápida asimilación de nuevos materiales musicales, el reciclaje, la adaptación, la creación de versiones y covers de la primera etapa merecen especial atención pues sin duda fueron el laboratorio en el cual nacieron los lenguajes musicales de García y de Monroy. Al llegar Fiorilli y Lasprilla aportaron lo que ellos también habían desarrollado y consolidado en los conjuntos a los que habían pertenecido, en particular The Goldfingers, The Ampex, The Young Beats y The Time Machine.

Los repertorios musicales grabados por The Speakers variaron a lo largo de la existencia del grupo de acuerdo con la evolución que tuvieron en el ámbito internacional. Para mediados de 1964 los grupos ingleses (lo que se llamó en Estados Unidos la ‘invasión británica’) habían revolucionado la creación y la producción de la música de y para jóvenes, cambiando radicalmente un mercado de músicaailable centrado en el twist que solo encontró en el surf un contrapeso importante a nivel de popularidad y ventas. The Speakers en su comienzo de 1966 se concentran en el surf y el sonido inglés (Merseyside beat). La recuperación del rock and roll y de la música tradicional (folk revival) norteamericana que la invasión británica había reforzado, llevaron a The Byrds y otros grupos locales a incorporar el repertorio de cantautores como Bob Dylan (folk-pop-rock) adaptándolo para varias voces, guitarras y percusión, la instrumentos de ellos y de muchos otros grupos del momento, entre ellos The Speakers.

En consecuencia para finales de 1966 nuestro grupo incorpora ejemplos de lo que aquí llamamos ‘pop/rock de transición’ o canciones con base en los esquemas armónicos del blues y rhythm and blues y caracterizado por la presencia de ‘riffs’ en forma de ostinatos armónico-melódicos y más tarde con extensas y densas improvisaciones²⁹. Es importante recalcar, como

²⁸ Rodrigo García, comunicación personal, abril de 2016, ver biografía de García en el texto de la cara interna de la producción No. 9.

²⁹ Sin pretender entrar a discutir estas definiciones, usaremos ‘ostinato’ como equivalente de riff y ‘motivo’ como equivalente de ‘lick’, concepto principalmente melódico. El asunto de las categorías es tema de gran discusión, en páginas de internet y sobre todo entre los coleccionistas de discos (Pokora, *loc. cit.*) para este periodo se ha generalizado el uso de las categorías ‘beat’, ‘garage’ y ‘psychedelic’ que discutimos más adelante. En el caso de la música de The Beatles, Mark Lewisohn también localiza en las grabaciones de 1966 la transición entre pop y rock (‘Folleto’, The Beatles, *Anthology*, 2, Apple/Capitol, 1996, pp. 18–19).

lo hace Van Zandt, que fueron los grupos ingleses los que hicieron caer en cuenta a los jóvenes norteamericanos de la importancia del blues, rhythm and blues y el rock and roll que estaban hasta entonces relegados a nichos marginales³⁰. De la misma forma, el rock and roll y un poco más tarde el pop/rock de transición llegan al repertorio de The Speakers a través de los covers y versiones de los grupos ingleses, principalmente The Beatles. Como anotamos más adelante, en la segunda y tercera producción en LP (No. 4 y 6) se incorporaría el folk-pop-rock a través de la influencia de The Byrds y también el pop/rock de transición con The Rolling Stones.

En el segundo semestre de 1965 –momento de la conformación de su repertorio inicial– las influencias musicales más notorias para The Speakers eran sin duda el Merseybeat inglés y el surf norteamericano que progresivamente fueron cediendo terreno ante el pop/rock de transición, ya presente en sus discos para el segundo semestre del año siguiente (ver Fig. 5). Además, García aportaría ejemplos de algunas vertientes del pop y folk-pop-rock español. Un elemento interesante es la presencia de piezas instrumentales desde la primera producción, algo raro en grupos contemporáneos ya que los grupos ingleses especializados en piezas instrumentales como The Shadows o The Tornados ya para ese momento no tenían la misma figuración de antes. En España sin embargo, muchos grupos hicieron piezas instrumentales como Los Relámpagos y Los Pekenikes, las que también –a través de García– hallaron su lugar en el repertorio de The Speakers y fueron parte de la inspiración de sus propias obras instrumentales.

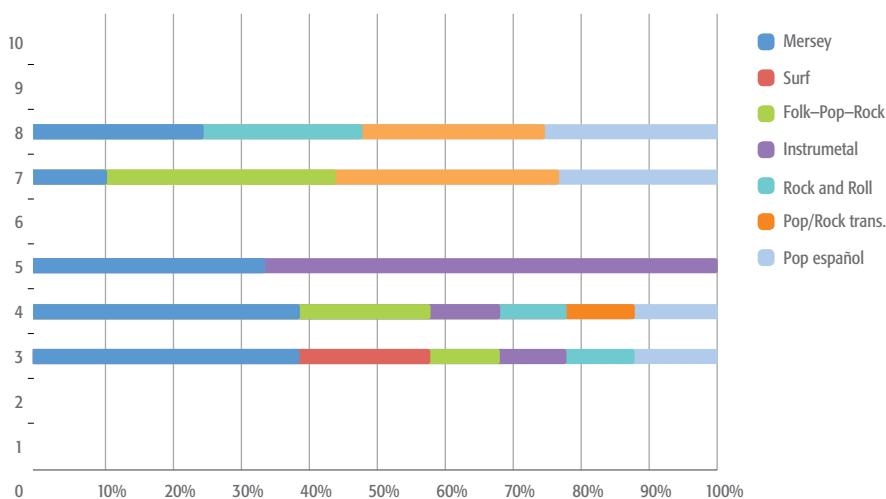


FIGURA 5 Estilos musicales, covers y versiones de The Speakers en sus LPs y EP No. 8. A la izquierda el número de cada producción considerada.

³⁰ Steven Van Zandt, 'Induction address', *The Hollies Rock and Roll Hall of Fame Induction 2010*, en <https://www.youtube.com/watch?v=nINruiWgEyE> y <https://www.youtube.com/watch?v=jzSCIF8krp8>

El desarrollo del estilo de las canciones originales a través de sus producciones (ver Fig. 6) sigue más o menos las mismas pautas. El modelo de The Beatles y otros grupos ingleses presentes en los covers y versiones (agrupado bajo el rotulo de Merseybeat) se manifiesta en parte de las canciones originales de todas las producciones importantes (los LPs y el EP No. 8). Además, es necesario aclarar que especialmente en las producciones Nos. 9 y 10 está presente la influencia del estilo tardío de The Beatles, es decir el posterior a *Revolver* de agosto de 1966 y anterior a *The Beatles (The White Album)* de noviembre de 1968 y en particular la gran influencia de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de junio de 1967³¹. Por el contrario, el surf desaparece y sus desarrollos posteriores no tuvieron repercusión en el repertorio de nuestro grupo. El pop/rock de transición y el pop español hallan también su nicho en las dos últimas producciones de The Speakers así como el folk-rock aunque en este caso es la tradición hispánica es la que proporciona la mayor parte de los elementos estilísticos especialmente en las canciones de García. Hay solo un ejemplo de lo que sería un estilo nuevo (bajo el rotulo de 'otros') que alude a la canción "Rancho Barra Cruzada" de Fiorilli (No. 9, B1) y que discutiremos más adelante.

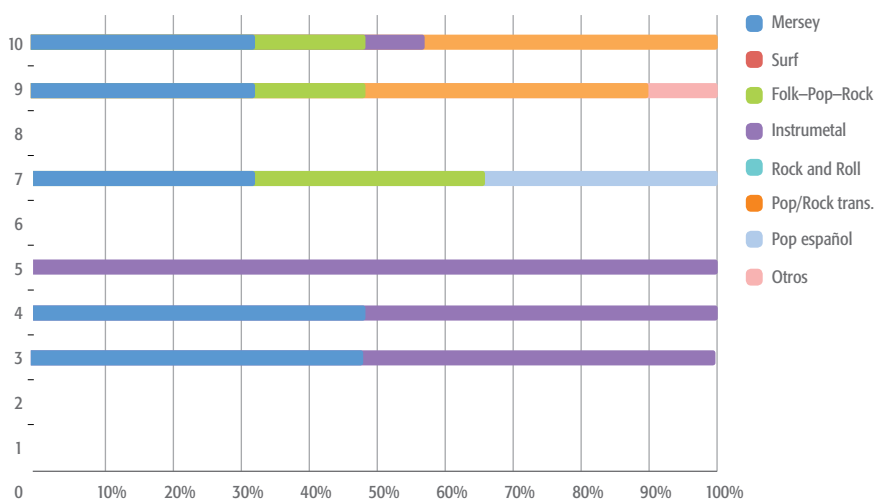


FIGURA 6 Estilos musicales, canciones originales de The Speakers en sus LPs. A la izquierda el número de cada producción considerada.

³¹ The Beatles, *Revolver*, LP, 12", 33 1/3 rpm, Parlophone PMC 7009, 1966; *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, LP, 12", 33 1/3 rpm, Parlophone PMC 7027, 1967 y *The Beatles (The White Album)*, 2 LPs, 12", 33 1/3 rpm, Apple Records PCS 7067 y 7068, 1968.

Producciones musicales

Esta sección contiene una descripción sistemática y una valoración somera del contenido musical de cada una de las diez producciones fonográficas conocidas de The Speakers entre 1966 y 1968³². Las tablas correspondientes proporcionan la información básica sobre cada una de las piezas vocales o instrumentales (originales, covers o versiones) incluidas en ellas. En cuanto a estas últimas se intenta identificar el autor y el original usado como modelo y en el caso de existir otras versiones, se cita la primera de ellas omitiendo las demás a menos que sean significativas para la discusión. Sólo en un caso, al tratar de los covers, hasta el momento no ha sido posible identificar los autores e intérpretes originales, eventualidad que seguramente podrá superarse pronto teniendo en cuenta el rápido crecimiento de la información disponible en la Internet sobre la música de las décadas de 1960 y 1970. En lo posible, se proporciona el nombre real y fechas vitales de autores e intérpretes la primera vez que se citan. En el caso de los LP y EP se cita el título del disco, mientras que en el caso de los sencillos (singles, S), sólo se cita si figura en forma explícita pues en la mayoría de los casos dichas producciones se identificaban con el nombre del solista o grupo y con los títulos de las canciones. A y B se refieren respectivamente a los lados o caras A y B o 1 y 2 de cada disco, seguidos del número del corte correspondiente.

En las canciones en inglés, se mantiene la ortografía dada en los discos y en cuanto a los géneros musicales (surf, balada, twist, entre otros) sólo se incluyen cuando aparecen en forma explícita en la producción original. Al final se proporciona una ficha técnica de la producción, siguiendo la terminología usada en portadas y etiquetas, añadiendo (entre corchetes) cualquier información adicional de importancia como el número de las matrices (Mx No.) de las grabaciones. Cuando existen, al pie de las tablas se anotan las reediciones de cada una de las producciones consideradas.

Las primeras producciones en S, EP y LP (Nos. 1-3) se ajustaban a los usos comunes de la industria fonográfica colombiana de ese momento y no incluían más información que la contenida en la portada (carátula), contraportada y etiquetas centrales de los discos. En las siguientes producciones en LP (Nos. 4, 5 y 7) su nuevo productor discográfico, Discos Bambuco, opta por el nuevo formato de 'álbum' de dos cuerpos, uno de los cuales servía de funda para el disco y que se había impuesto en esos mismos años en el ámbito del pop y el rock en los Estados Unidos y Europa. Allí, fotografías, material artístico y los textos de presentación y letras de las canciones se incorporaban en la impresión de las caras internas y a veces en otra funda de papel que contenía físicamente el disco o discos. Discos Bambuco procuró mantener este sistema en todas sus producciones a pesar de que

³² Debemos a Riaño ('Discografía', *loc. cit.*) el primer esfuerzo por establecer una primera cronología y discografía del grupo proporcionando además fotografías de las carátulas y etiquetas centrales de las producciones que tuvo a su disposición

se apartaba de la práctica usada en Colombia en aquella época y que se mantuvo hasta la década de 1990. En las producción tradicional de LPs en Colombia, el disco envuelto en una funda plástica, se insertaba en un sobre de cartón que contaba solamente con portada (carátula) y contraportada impresas, el cual a su vez para su venta se envolvía en otra funda plástica³³.

A la lista de diez producciones arriba mencionadas se pueden añadir tres más, una anterior a la primera –en EP– que llamamos A y aparentemente realizada por sus integrantes bajo el nombre de Los Monjes Locos y otras dos –en LP– (B1 y B2) hechas al comienzo de la segunda y última etapa del grupo y que grabaron en su nueva formación de cuarteto junto con otros músicos profesionales en el primer trimestre de 1968 interpretando una selección –casi toda instrumental– de músicaailable y éxitos colombianos e internacionales³⁴. Por razones relacionados con el repertorio del grupo, consideraremos en detalle solamente la primera (A) y solo mencionaremos en forma general los detalles de los dos LPs de 1968 (B1 y B2) que se orientan a la músicaailable en su versión de ‘música brillante’ o ‘estilizada’, suficientemente interesantes sin duda pero que serán tratados en un trabajo diferente. Algunos miembros de The Speakers (en su tercera formación) en el primer semestre de 1968 fueron autores de la música incidental de la telenovela *Casi un extraño* presentada por el Canal 7 de la televisión colombiana en ese año. Aunque no conocemos ninguna copia, es posible que dicha canción haya sido lanzada en forma de disco, en consecuencia, se considerará brevemente como producción C.

La discusión sobre cada producción fonográfica incluye –en caso de existir– detalles sobre su grabación y gestación, así como un somero análisis y valoración de su contenido musical, especialmente en relación con las anteriores producciones del grupo. En algunos casos –aunque no en forma sistemática– se mencionan producciones contemporáneas colombianas e internacionales relevantes para esta discusión.

Las fuentes básicas para este trabajo han sido los discos mismos, algunos en mi poder y otros en colecciones privadas, cuya procedencia se indica en los textos que acompañan las ilustraciones y en las notas correspondientes a su mención. En algunos se ha consultado más de un ejemplar pero en muchos casos se trata de los únicos ejemplares conocidos (Nos. A, 1, 2 y 6). Se ha tratado de mantener el mismo criterio para la descripción de las numerosas reediciones. Es muy probable que en el caso de aparecer nuevos discos (probablemente de 78 o

³³ Manufacturas Ajoever, que producía discos pero que también los fabricaba para otras compañías patentó en diciembre de 1962 (Ministerio de Fomento certificado No. 11-424) un sistema de una sola funda plástica doble que sustituía las bolsas externa para la portada de cartón e interna para el disco. Los impresos de portada y contraportada no se fabricaban en cartulina sino en papel y dicha funda se ensamblaba con cartulinas sueltas sin ningún pegante.

³⁴ Agradezco a Hugo W. Taylor y Roberto Fiorilli la información sobre los detalles de estas grabaciones y las copias digitales de estos discos.

45 rpm) o nuevos ejemplares de las producciones aquí estudiadas, traigan consigo información adicional que puede corroborar o contradecir las conclusiones aquí esbozadas. El trabajo con discos es siempre provisional y las discografías casi nunca pueden finalizarse, menos aún hoy, ante la rapidez con que se renueva el conocimiento en nuestra era digital.

Se ha procurado que los detalles de cada una de las producciones así como las valoraciones de ellas y de los repertorios de cada uno de los discos sean suficientes para poder dar una visión adecuada de la historia del grupo y su obra musical pero no pretenden de ninguna forma agotar tan importantes temas. Esta última consideración, es un eco de la advertencia de George Martin (1926–2016) sobre sus antologías de The Beatles, donde insistía en que las hacía ‘para un público lo más amplio posible y no para los fanáticos del grupo’³⁵.

A. Pipo con Los Monjes Locos, EP, 7”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Sello Vergara COMP 4001, 1965?–1966



FIGURA 7 Portada y contraportada, EP, *Pipo con los Monjes Locos*, 18 x 18 cm, colección particular José Urías Peña, Bogotá. Las portadas de EP aquí reproducidas se ajustan a este tamaño.

³⁵ George Martin, *Dutch TV Interview*, Pt 2 of 3, c. 1996, en https://www.youtube.com/watch?v=h0rtu0_nVWc&index=3&list=PL7DF2006C4D45659B

| Lado/ Corte | Título | Autor(es) | Intérprete(s) original(es) | Notas |
|----------------|------------------------------|--|---|---|
| A | | | | |
| 1 | “Muchachos (Boys)” Surfin | “Boys” Luther Dixon (1931–2009) y Wes Farrell (1939–96). | The Shirelles, S, Scepter 1211, B, 1960; The Beatles, LP, <i>Please, please me</i> , Parlophone PMC 1202, A5, marzo 1963. | |
| 2 | “Lindos ojos” Balada | “Pretty Blue Eyes” Bobby Weinstein (n.1939) y Alexander “Teddy” Randazzo (1935–2003). | Steve Lawrence, S, ABC- Paramount 10058, A, 1959; Los Hermanos Carrión, <i>Variedades</i> , CBS DSA 252, LP, B1, 1963. | |
| B | | | | |
| 1 | “El vago” Twist–Surfin | ¿Guillermo Valderrama? | | No ha sido posible identificar esta composición. |
| 2 | “Popotitos” Twist | “Bony Moronie” Larry Williams (1935–80). | Larry Williams, S, Specialty 615, A, 1957; “Popotitos”, The Teen Tops, EP, Fontana 467267 TE, A1, 1962, canta Enrique Guzmán. | Enrique Guzmán, versión castellana (vc), con variantes. |

Información técnica:

| | |
|---------------------------|---|
| Técnico de grabación | Manuel E. Bejarano |
| [Producción, fabricación] | Industrias Fonográficas SELLO VERGARA, BOGOTA–COLOMBIA |
| [Anotaciones] | CON SONIDO GIGANTE (en la portada) |
| [No. Matriz (Mx)] | A: V-04001–A (Lucho Yepes) B: V-04001–B (Lucho Yepes) |



FIGURA 8 Etiquetas centrales, EP, *Pipo con Los Monjes Locos*, colección particular, J. U. Peña. Bogotá.

El EP fue presentado en Colombia por Philips en octubre de 1964 con el nombre de ‘disco compacto’ como un nuevo tipo de disco de 7” fabricado en vinilo y grabado a 33 1/3 rpm, enfatizando que tenía la misma fidelidad del LP y ‘precio popular’. El aviso publicitario indica que cada disco contenía cuatro ‘impactos’ (hits o canciones de éxito) y presentaba grandes ventajas con respecto a los de 78 rpm en cuando su durabilidad, sonido y capacidad. No sabemos que tipo de música comercializó Philips en estos discos compactos pero la publicidad de página entera habla de ‘música internacional’ que era la especialidad de su catálogo³⁶. Esta decisión de Philips marca una diferencia entre los EP hechos en Colombia y aquellos de la industria internacional y latinoamericana donde se prefería grabarlos en 45 rpm con muy pocos ejemplos conocidos para 33 1/3 rpm³⁷. Más música y de mejor calidad por menos precio no parecía ser una estrategia equivocada para promocionar un catálogo que en ese momento presentaba muy pocas ventas.

Este parece ser el primer EP grabado y fabricado por Sello Vergara (COMP 4001) y presenta algunos problemas en cuanto a la toma de sonido —a cargo de Manuel E. Bejarano— pues en algunos de sus cortes (A1, B2) el sonido total se grabó a través del micrófono del cantante lo que genera un notorio desbalance. Sin embargo, creemos que más que fallas técnicas en este aspecto los problemas vienen de la precariedad de los equipos empleados, aparentemente una grabadora con dos canales en directo sin empleo de consola. También parece haber fallas en el proceso de elaboración del master y corte, proceso en donde se con-

³⁶ *El Tiempo*, Bogotá, 31 de octubre de 1964, p. 49.

³⁷ Agradezco a Carlos Palombini (Belo Horizonte, Brasil) la información sobre la fabricación de EP para 33 1/3 rpm en Brasil en los años sesenta.

centró la tarea de producción del disco a falta de un mejor equipo de grabación. En el último corte, por ejemplo, en la sección final se presenta una notable disminución de velocidad.

Además del mismo Guillermo Valderrama conocido como Pipo, Arriola Mejía y Hozzman coinciden en afirmar que este EP es la primera producción discográfica en que participan los cinco integrantes de The Speakers, publicada bajo el nombre de Los Monjes Locos como conjunto acompañante³⁸. Debemos suponer que la selección del repertorio de este disco fue de Valderrama, cantante oriundo de Duitama (Boyacá) que interpretaba covers de las canciones de moda, en especial de aquellas de la ‘nueva ola’ mexicana y argentina. En efecto el contenido del EP resalta su papel como solista aunque llama la atención la presencia de “Boys” una canción concebida para grupo usando el canto responsorial entre solista y coro. Aquí fue vital la participación del conjunto en el que se pueden distinguir cinco instrumentos: bajo y dos guitarras (todos eléctricos), batería y piano. No sabemos de quien es la versión castellana de “Boys” y si provino del original o de la versión de The Beatles de 1963; aunque esto último parece lo más probable. En el caso de “Popotitos” esta versión sigue la de Enrique Guzmán y Los Teen Tops pero presenta variantes en el texto y suprime una de las estrofas.

No deja de ser curioso que también el primer disco de The Beatles haya sido un sencillo (S) grabado con un nombre diferente, The Beat Brothers, e igualmente, acompañando a un cantante solista, en este caso Tony Sheridan (1940–2013). Este disco fue grabado en Hamburgo y puesto en venta por Polydor primero en Alemania en octubre de 1961 y luego en Inglaterra en febrero de 1962³⁹. En la solicitud de audición para la BBC de ese mismo mes, Brian Epstein (1934–67) aclaró que la grabación de este disco no creaba ninguna relación con el cantante ya que ellos con su nuevo nombre, The Beatles, ya habían comenzado una vida musical independiente⁴⁰.

³⁸ Arriola Mejía, pp. 38 y 52; Hozzman, p. 125. Este hecho es confirmado por Valderrama en E. Hozmann, ‘Entrevista’, *Pantalla y Dial. Eje 21* (2013) en <http://www.eje21.com.co/2013/01/pantalla-a-dial-61/>

³⁹ *Tony Sheridan & The Beat Brothers*, S, 45 rpm, Polydor 24673 (A: “My Bonnie”, B: “The Saints”).

⁴⁰ Howlett, *The Beatles: The BBC Archives*, p. 17.

No. 1 *The Speakers*, S, 10" (shellac), 78 rpm, Bogotá: Sello Vergara, 2237, 1966.



FIGURA 9 Etiquetas centrales, sencillo, 78 rpm, *The Speakers*, colección particular, E. Bermúdez, Bogotá.

| Lado/Corte | Título | Autor(es) | Interprete(s) original(es) | Notas |
|------------|---------------------------------------|--|--|---|
| A | "La Bamba" D.R. (arreglo Speakers) | Son tradicional de Veracruz, México. Álvaro Hernández Ortiz "El Jarocho", Victor 76102, 78 rpm, 1939; "Twist and Shout", Bert Berns Russell (1969-67) y Philip Medley (1916-97), Top Notes, S, Atlantic 2115, A, arr. Teddy Randazzo (1935-2003), 1961. | "La Bamba", Ritchie Valens, S, Del Fi 4110, B, 1958; Trini López, La Bamba, S, Reprise R 20 190, A (Part I) B (Part II), junio de 1963; "Twist and shout", The Isley Brothers, S, Wand 653, A, 1962; The Beatles, <i>Please please me</i> , LP, Parlophone PMC 1202, B7, marzo 1963. | En su versión de 1958 figura como 'adaptación'. |
| B | "El golpe del pájaro" | "Surfin' Bird", Steve Wahrer (1941-89). | The Trashmen, S, Garrett Records GA 4002, A, 1963 | Atribuido en la etiqueta central del disco a Larry La Pole. |

Información técnica:

| | |
|---|---|
| [Técnico de grabación] | Manuel E. Bejarano |
| Numero de matriz (Mx), Nombre de operario de corte | A: V 01641 Z rop-2 B: V 01627 |
| Anotaciones | Interpretación Conjunto The Speakers (en la etiqueta central de ambas caras). |

Definimos este disco como la primera producción fonográfica de The Speakers asumiendo que la industria fonográfica colombiana seguía las mismas reglas internacionales que consideraban al sencillo (single, S) y al EP como un paso promocional anterior al lanzamiento de una producción en LP. Estas reglas sin embargo, se comienzan a alterar como estrategias de mercadeo en el caso de las primeras producciones de The Beatles y de ahí en adelante no es posible establecer cual fue el procedimiento más corriente⁴¹. En los países en desarrollo (América Latina, Asia y África) durante los años sesenta el uso de los discos de shellac de 78 rpm fue muy generalizado para la producción musical de todo tipo de música y en el caso colombiano su popularidad se mantuvo aún a lo largo de la década de los años setenta⁴². Por ejemplo, en Colombia, Argentina al igual que en Filipinas y la India se hicieron discos de 78 rpm de los singles de The Beatles entre 1963 y 1968⁴³.

El disco contiene dos canciones que aparecieron posteriormente en su primera producción en LP (No. 3) y una de ellas, también en su primer EP (No. 2), todas editadas por la misma compañía. En efecto estas tres producciones (Nos, 1, 2 y 3) deben considerarse en conjunto pues todas provienen de la mismas sesión de grabación que –de acuerdo con sus resultados sonoros– no debió llevarse a cabo en las mismas condiciones de aquella de la producción anterior (No. A). Es muy probable que se realizara en Suramericana de Grabaciones bajo la dirección de Manuel E. Bejarano el técnico de Sello Vergara⁴⁴. Tampoco tenemos ninguna información sobre si existieron dos mezclas (monofónico y estéreo) pero suponemos que no ya que el anuncio usado en las producciones en vinilo (EPs Nos. A y 2) y que promociona estos

⁴¹ Howlett, 'Folleto', *The Beatles in Mono*, p. 6.

⁴² Uno de los modelos de los covers de la producción No. 5 fue un single de 78 rpm, prensado en Argentina en 1961. Ver No. 5 (B3).

⁴³ Ver www.45words.com/78rpm/artist/the-beatles

⁴⁴ Hozzman (pp. 116 y 124) indica que concurrió a los ensayos previos y a la grabación de este disco en los estudios de Suramericana de Grabaciones y asegura que ésta se realizó después de finales de febrero de 1966 cuando él mismo regresó a Bogotá después de cumplir con cuatro meses de servicio militar en la Base Naval de Cartagena. Recuerda también los nuevos equipos e instrumentos que usaron y que los estudios estaban bien acondicionados y contaban con una grabadora de cuatro canales y que la grabación fue hecha sin ningún efecto de doblaje. La opinión de Hozzman es apoyada por el testimonio de H. W. Taylor (*loc. cit.*) quien conoció el disco como novedad en el verano de 1966 en una de sus visitas a Colombia.

productos con el lema SONIDO GIGANTE (evitando mencionar las palabras ‘monofónico’ y ‘estereofónico’) aludan probablemente a las limitaciones técnicas de la fábrica de Sello Vergara en el corte y estampado de los discos⁴⁵.

El contenido musical del sencillo está orientado a dos grandes tendencias de moda en Colombia desde 1965, el surf y el rock and roll en sus versiones en castellano como aspecto de modernización de los productos musicales locales. La primera versión en donde se adapta el son tradicional de Veracruz al rock and roll es la de Ricardo Valenzuela (1941–58) mejor conocido como Ritchie Valens es de 1958, sin embargo en 1963 aparece otra versión de Trinidad ‘Trini’ López III (n. 1937) que logra una mejor circulación gracias a haber sido grabada por Reprise, un sello fonográfico más conocido. Sin embargo, los modelos parecen no haber sido solamente las versiones de Valens y López, pues hay que tener en cuenta que para ese momento también The Beatles con “Twist & shout” –y su modelo previo de The Isley Brothers– habían puesto en el terreno del pop universal la simple sucesión armónica de dos compases en metro ternario (I–I–IV/V–V–V) en la que están basados muchos estilos de música latinoamericana desde Texas y Arizona hasta Tierra del Fuego⁴⁶.

La selección de estas dos canciones de baile como un sencillo de lanzamiento fue bastante adecuada pues ambas tenían gran resonancia en ese momento, el surf de The Trashmen y la otra como una obra musical con connotaciones de identidad latinoamericana pero filtrada a través del otro gran polo de atracción del momento, ‘la invasión británica’⁴⁷. Vale la pena mencionar la rápida asimilación –y posible superación– del modelo en “Surfin’ Bird” especialmente por la versatilidad de la voz de Luis Dueñas.

⁴⁵ Este mismo lema se usa en un LP de fecha cercana al de The Speakers, *Los Camarones y otros éxitos inolvidables de Los Alegres Vallenatos*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Sello Vergara LP 187, c. 1965.

⁴⁶ Cuando no me refiero a acordes específicos, que cito con su nombre, usaré números romanos para los grados de la escala, y minúscula o mayúscula para acordes menores y mayores, I= tónica mayor, i= tónica menor, etc.

⁴⁷ En 1964 The Crickets (ya sin Buddy Holly) grabaron una versión en inglés bajo el nombre de “I call her (La Bamba)”, S, 7”, 45 rpm, Liberty LIB 55696, 1964.

No. 2 *The Speakers*, EP, 7", 33 1/3 rpm, Bogotá: Sello Vergara, COMP 4002, 1966



FIGURA 10 Portada y contraportada, *The Speakers*, EP, colección particular E. Bermúdez, Bogotá.

| Lado/Corte | Título | Autor(es) | Interprete(s) original(es) | Notas |
|------------|---------------------------------|--|--|--------------|
| A | | | | |
| 1 | “El golpe del pájaro” Surfín | | | Ver No. 1 |
| 2 | “Ciudad Sumergida” | José L. Armenteros (n. 1953). | Los Relámpagos, EP, Phillips 430923, B2, 1963 | Instrumental |
| B | | | | |
| 1 | “El rey del Surfín” Surfín | “King of the Surf”, Larry La Pole (n. 1934). | The Trashmen, S, Garrett Records GA 4002, B, 1963. | |
| 2 | “Tendrás mi amor” Mersey | Rodrigo García, Humberto Monroy | | |

Información técnica:

| | |
|--|--|
| Técnico de grabación | Manuel E. Bejarano |
| [Producción, fabricación] | Industrias Fonográficas SELLO VERGARA, BOGOTÁ-COLOMBIA |
| Anotaciones | CON SONIDO GIGANTE (en la portada) Impacto de la Nueva Ola, en la contraportada |
| [No. Matriz (Mx), nombre del operario del corte] | A: V-04002 A (Lucho Yepes) B: V-04002 B (Lucho Yepes) |



FIGURA 11 Etiquetas centrales, EP, *The Speakers*, colección particular E. Bermúdez, Bogotá.

La segunda producción fonográfica del grupo—un EP de 33 1/3 rpm— también fue editada por Sello Vergara y de acuerdo con su número, se trata del segundo EP fabricado por esta compañía. Sus cuatro piezas aparecieron posteriormente en el LP (No. 3) y solo una de ellas (uno de los ejemplos de surf de The Trashmen) había aparecido en el sencillo anterior (No. 1). Las tres restantes incluyen otro ejemplo de surf y dos del estilo Merseyside Beat que emulan la música de The Beatles y representan claramente las principales orientaciones musicales del grupo, La pieza instrumental restante alude como mencionamos arriba, al influjo del pop español (Ver Fig. 5).

Los rótulos del discos llama la atención el uso de ‘Mersey’ y de ‘Surfin’ como géneros musicales probablemente siguiendo un uso corriente en ese momento como estrategia publicitaria. Sobre esto tenemos poca información disponible pero en el caso de Chile categorías como ‘Go Go’ también se consideraron equivalentes a estilos o géneros musicales⁴⁸.

⁴⁸ ‘Go Go’ figura como el género musical de la canción “Nadie” en *Germán Casas con Mr. Peter y su orquesta*, S, 7”, 45 rpm, Odeón 3886, 1967. Agradezco a Lito Celis (Valparaíso, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile) la indicación de las fuentes chilenas relacionadas con esta época.

No. 3 *The Speakers* LP, 12", 33 1/3 rpm, Bogotá: Sello Vergara LP 192, c. marzo–mayo de 1966.



FIGURA 12 Portada y contraportada, LP, *The Speakers*, 31 x 31 cm, colección E. Bermúdez, Bogotá.

| Lado/ Corte | Título | Autor | Interpretes originales | Notas |
|----------------|-------------------------------------|--|--|--|
| A | | | | |
| 1 | “El golpe del pájaro” | | | Ver No. 1 |
| 2 | “Did you ever” | “Did you ever”, A. Kornfeld y S. Duboff. | The Hullaballos, S, Roulette R 4593, B, febrero de 1965 | R. García (vc) |
| 3 | “Tendrás mi amor” | | | Ver No. 2 |
| 4 | “Ciudad sumergida” | | | Ver No. 2 |
| 5 | “I need you” | “I need you”, George Harrison | The Beatles, LP, <i>Help!</i> , Parlophone PCS 3071, A4, agosto de 1965 | L. Dueñas (vc), pandereta. |
| 6 | “El twist de los siete hermanos” | “Lonesome polecat”, Gene de Paul (1919–88) de la película <i>Seven Brides for Seven Brothers</i> , 1954. | Los Relámpagos “EL twist de los siete hermanos (Lamento)”, EP, Philips 433893, A1, 1963. | Versión instrumental, órgano Hammond, R. García |
| B | | | | |
| 1 | “La Bamba” | | | Ver No. 1, A |
| 2 | “Puedes ver que ella es mía” | “Can’t you see thay she’s mine”, Dave Clark (n. 1942), Mike Smith (1943–2008). | Dave Clark Five, S, Columbia DB7291, A, 1964. | R. García (vc) |

| | | | | |
|---|----------------------|--|---|---|
| 3 | "Every Little thing" | "Every Little thing", Lennon-McCartney | The Beatles, <i>Beatles for Sale</i> , LP, Parlophone PMC 1240, B4, diciembre de 1964. | R. García (vc) |
| 4 | "El rey del surfín" | | | Ver No. 2 |
| 5 | "Dona Dona" | "Dana, dana", de la obra de teatro musical <i>Esterke</i> (1940-41), letra en yidish de Aaron Zeitlin (1898-1973), música Shloyme Sekunda (1894-1974) Letra en inglés "Donna donna" Arthur Keves, Teddi Schwartz. | Joan Baez, <i>Joan Baez</i> , LP, Vanguard, VRS 9078, A7, 1960; Chad and Jeremy, S, World Artists Records 1041, B, febrero 1965; <i>Sing for you</i> LP, Ember NR 5021, B3, 1965. | R. García (vc), tiple, Oswaldo Hernández. |
| 6 | "M.S. 63-64" | Rodrigo García | | Instrumental, piano preparado y armonio, R. García. |

Información técnica:

| | |
|---------------------------|--|
| Técnico de grabación | Manuel E. Bejarano |
| Fotos | Julio Luzardo y Roberto Álvarez |
| Diseño de la carátula | Guillermo Ossa M. |
| [Producción, fabricación] | Industrias Fonográficas SELLO VERGARA, BOGOTÁ-COLOMBIA |
| [No. Matriz (Mx)] | A: Vergara 192 A B: Vergara 192 B |



FIGURA 13 Etiquetas centrales, LP, *The Speakers*, colección E. Bermúdez, Bogotá.

Los principales argumentos para fechar la finalización y lanzamiento del disco alrededor de marzo-abril de 1966 son musicales. Uno de ellos es la presencia de “I need you” (A5) perteneciente a *Help!*, LP lanzado en Inglaterra y en los Estados Unidos respectivamente el 6 y 13 de agosto de 1965⁴⁹. Dicha producción no apareció en Colombia sino hasta el año siguiente y en consecuencia los integrantes del grupo solo pudieron conocerla cuando alguno de los ejemplares ingleses o norteamericanos llegó a Colombia en el último tercio de 1965⁵⁰. En consecuencia, el trabajo de traducción, adaptación y montaje de “I need you” debió hacerse en los últimos meses de 1965 y primeros de 1966. Lo mismo debió ocurrir con las canciones de The Hullabalos (A2) y Chad and Jeremy (B5) ambas aparecidas a comienzos de 1965, estas con mucho menor difusión que los discos de The Beatles. Los auxiliares de vuelo de diferentes aerolíneas servían de correo para traer de Europa y Estados Unidos estas novedades musicales⁵¹.

La comparación del diseño y las fotografías de la portada de ésta y las dos producciones anteriores (No. 1 y 2) proporcionan argumentos adicionales. Desconocemos la funda original en que se comercializó el sencillo de 78 rpm (No. 1) pero no debió ser muy diferente a las fundas de papel usuales para estos discos que solamente tenían impreso el nombre y logotipos de la compañía. El caso del EP es diferente pues tiene una portada diferente a la portada de la producción en LP y plantea que se siguió la secuencia ya mencionada en la que estos discos antecedieron el lanzamiento del LP. La portada del EP es muy sencilla y su tipografía y el montaje fotográfico (Ver Fig. 10) no debieron dejar satisfechos a los miembros del grupo. La portada del LP muestra algo muy diferente (Fig. 12) que se aleja de la tradición de la compañía, con el diseño de una tipografía para el nombre del grupo que se mantuvo en su identificación estampada en el parche del bombo de la batería y en algunos avisos publicitarios de 1966. Las fotos de Julio Luzardo usadas en la carátula del LP fueron tomadas alrededor de abril de 1966⁵².

La emulación de The Beatles es uno de los aspectos más importantes de esta producción con la inclusión de dos de sus canciones “Every little thing” de *Beatles for Sale* (1964) y “I need you” de *Help!* (1965) y con el empleo de estas y otras canciones de The Beatles por parte de García y Monroy en la composición de “Tendrás mi amor”, que con una estructura sencilla (ABA) evoca muchas de ellas, especialmente aquellas de las producciones anteriores a *Rubber Soul* (diciembre de 1965)⁵³.

⁴⁹ MacDonald, p. 145.

⁵⁰ En algunos países de América Latina, el caso de Chile y Argentina, los sencillos de The Beatles se pusieron en venta poco después de los originales en Inglaterra y Estados Unidos.

⁵¹ Fiorilli, ‘Entrevista’, *Rock 91.9 Emisora Javeriana Estéreo*, parte 1.

⁵² Eduardo Arias, ‘Surfin’ Chapinero: Historia incompleta, cachaca, subjetiva, irreflexiva e irresponsable del rock en Colombia’, *Gaceta*, 13, (mayo-julio 1992), pp. 14-19 (p.17). La autoría de Luzardo es confirmada por Manolo Bellon, *El ABC del Rock: Todo lo que hay que saber*, Bogotá: Taurus, 2007, p. 153.

⁵³ MacDonald, p. 161.

Otro de los aspectos importantes a destacar en esta grabación (y en otras posteriores) es la presencia del tiple, cordófono de cuatro órdenes triples de cuerdas metálicas considerado en ese momento el instrumento emblemático de la música colombiana⁵⁴. García indica que en vivo se usaba en forma electrificada pero creemos que en las grabaciones se tocó en forma acústica. Fue uno de los instrumentos con los que García instrumentó sus contramelodías en canciones como “Tu canción de amor” (No. 9, A6), “El tren que se va” (No. 9, B5) y “Nosotros, nuestra Arcadia, nuestra hermanita pequeña, gracias por los buenos ratos” (No. 10, A4). Otro aporte importante a la instrumentación es el uso en “M.S. 63-64” del armonio y del piano preparado –denominado por ellos ‘pianifás’– y que consistía en intercalar trozos de papel periódico entre las cuerdas del piano para amortiguar su vibración⁵⁵.

Vale la pena comentar la inclusión de “EL twist de los siete hermanos”, ingeniosa adaptación instrumental de Los Relámpagos de “Lonesome polcat” el lamento del leñador solitario protagonista de la película *Seven Brides for seven Brothers* de 1954. El tremolo hace que la melodía en notas largas del melancólico original se convierta en un rápido twist que conserva el contorno melódico modal frecuente en las canciones de Tin Pan Alley, de tema ‘rural’ o negro, aunque atípico en el repertorio del twist.

No. 4 *La casa del sol naciente*, LP, 12”, Bogotá: Discos Bambuco, DB(S) 4017, diciembre de 1966.



FIGURA 14 Portada y contraportada, LP, *La casa del sol naciente*, colección E. Bermúdez, Bogotá.

⁵⁴ Si tomamos en do central=do', la afinación del instrumento del orden mas alto al más bajo es (:): mi"-mi"-mi"/si'-si'-si'/sol'-sol'-sol'/re'-re'-re'.

⁵⁵ Información de R. Fiorilli, *loc. cit.*

| Lado/ Corte | Título | Autor (es) | Intérprete(s) original(es) | Notas |
|----------------|----------------------------|---|--|---|
| A | | | | |
| 1 | “Todo está bien” | “It’s going to be all right”, Gerry Marsden (n. 1942). | Gerry and the Pacemakers, EP, Columbia SEG 8367, A1, 1964 | H. Monroy (vc)? |
| 2 | “Satisfaction” | “I can’t get no) Satisfaction”, M. Jagger-K. Richards | <i>The Rolling Stones</i> , S, London LON 9766, A, junio-agosto de 1965 | Cover, cantado en inglés |
| 3 | “Tu amor” | Luis Dueñas | | Interludio: grabación de gaita escocesa y batería imitando una ametralladora |
| 4 | “Si quisieras ser mi amor” | “You’ve got to hide your love away”, Lennon-McCartney | The Beatles, LP, <i>Help!</i> , Parlophone PCS 3071, A3, agosto de 1965 | Versión castellana. |
| 5 | “El profeta habla del fin” | Rodrigo García | | |
| 6 | “Roll over Beethoven” | “Roll over Beethoven”, Chuck Berry (n. 1926). | Chuck Berry, S, Chess 1626/London HLU 8428, A, 1956; The Beatles, <i>With the Beatles</i> , LP, Parlophone PMC 1206, B1, noviembre de 1963 | |
| B | | | | |
| 1 | “Juanita Banana” | “Juanita Banana”, Tash Howard, Murray Kenton | The Peels, S, Karate Records KA 552 o Karate/Vergara 45.133, A, 1966; Luis Aguilé, S, Odeon 7XKA 1214, A 1966. | Usa un fragmento de “Caro nome” de <i>Rigoletto</i> (1854) de Giuseppe Verdi. |
| 2 | “Buen viaje” | “Day Tripper”, Lennon-McCartney, | The Beatles, S, Parlophone R 5389, AA, diciembre de 1965. | Versión castellana |
| 3 | “Cantemos victoria” | “Thine be the glory”, Georg F. Handel (1685-1759), oratorio <i>Judas Maccabeus</i> , 1747. | | Instrumental arr. R. García |
| 4 | “La casa del sol naciente” | “House of the rising sun” Tradicional, sur de Estados Unidos, grabación de Alan Lomax (1915-2002), c.1937 | Pete Seeger, <i>American Favorite Ballads, Vol. 2</i> , LP, Folkways 02321-105, A5, 1958; “The house of the rising sun”, The Animals, <i>Lone Star</i> , EP, 7EPM 14.136, 1964 | R. García (vc) |
| 5 | “Campanas de Libertad” | “Chimes of Freedom”, Bob Dylan (n. 1941). | Bob Dylan, <i>Another side of Bob Dylan</i> , LP, Columbia CS 8993, A4, agosto de 1964 The Byrds, <i>Mr. Tambourine Man</i> , LP, Columbia CS 9172, B5, 1965. | R. García (vc) |

| | | | | |
|---|-----------------|--|---|----------------|
| 6 | “Quieres verme” | “You won’t see me”, Lennon–McCartney. | The Beatles, LP, <i>Help!</i> , B3, agosto de 1965 | R. García (vc) |
|---|-----------------|--|---|----------------|

Información técnica:

| | |
|---------------------------|--|
| Ingeniero de Sonido | Armando Benavides |
| Foto carátula | Hernán Díaz |
| [Producción, fabricación] | PRODUCIDO POR ALMACENES DISCOS BAMBUCO Ap. Aéreo 14380 Bogotá–Colombia |
| [No. Matriz (Mx)] | A: DB 4017 A B: DB 4017 B Son las matrices en la versión monofónica. En las producciones de Discos Bambuco DB indica la versión monofónica y DBS la estéreo. |

Reedición:

| | |
|----|--|
| a. | <i>La casa del sol naciente</i> , CD, s.l.: s.e., s.f. ⁵⁶ . |
| b. | <i>Antología de ... Los Speakers</i> , 2 CDs, Fonotec CDS 101, 2008, CD1, cortes 1–12. |



FIGURA 15 Etiquetas centrales, LP, *La casa del sol naciente*, colección E. Bermúdez, Bogotá.

⁵⁶ La indicación de editor aparece en la etiqueta del CD, la portada y contraportada reproducen las de la producción original. Es muy probable que ésta y las reediciones de las producciones Nos. 7 y 9 no hayan sido autorizadas por Discos Bambuco, propietarios de los fonogramas originales.

El anuncio del lanzamiento de este disco, promocionado como ‘último éxito a Go Go para navidad’, apareció en *El Tiempo* el 16 de diciembre de 1966 anunciando además una presentación en vivo de los artistas –allí llamados Los Speakers– para ese día al mediodía en uno de los almacenes de Discos Bambuco en el centro de la ciudad donde se indica que ‘gustosamente firmaran autógrafos al público asistente’⁵⁷. Dos días después, el domingo 18, un anuncio similar promociona una presentación del grupo en otra de las tiendas de la cadena (en el sector de Chapinero) a la misma hora y reiterando la oferta de firma de autógrafos⁵⁸. En cuanto a su popularidad, este es el momento más alto de la carrera del grupo si tenemos en cuenta que ninguna de las producciones anteriores ni posteriores contó con este tipo de publicidad. En los meses finales de 1966 y primer semestre de 1967 el movimiento Ye Ye ó A Go Go colombiano exclusivamente orientado hacia el público joven llegó a su máxima expansión con epicentro en el sector de Chapinero (al norte de la capital) el cual tuvo un gran desarrollo urbanístico y comercial desde comienzos de los años sesenta. En el momento de que hablamos este sector albergó gran parte de las más de treinta ‘discotheques’ que surgieron rápidamente en este periodo y en las que actuaron alrededor de veinte grupos estables de los cuales en este momento The Speakers era sin duda el de mayor prestigio. El templo mayor de dicho movimiento era la discoteca La Bomba con su promocionado escenario giratorio inaugurada en octubre de 1966 y donde nuestro grupo actuó casi sin interrupción desde noviembre de ese año hasta junio de 1967 alternando con otros grupos nacionales y unos pocos extranjeros⁵⁹.

El disco debió grabarse durante el último tercio (septiembre–noviembre) de 1966 ya que en noviembre de ese mismo año Discos Bambuco grabó el LP *Ellos están cambiando los tiempos* de The Young Beats, que lleva una numeración ligeramente superior al de The Speakers⁶⁰. Uno de los aspectos relevantes de este disco es el nuevo contexto de grabación y producción, que contó además con un sistema de promoción más avanzado y muy diferente a aquellos del disco No. 3 y sus producciones derivadas (Nos. 1 y 2). El sonido logrado por Manuel Benavides –el nuevo técnico– no es muy diferente al anterior también grabado en Suramericana de Grabaciones y cuya única diferencia sustancial pudo ser la mayor experiencia de Benavides en la grabación en varias pistas y en la realización de las mezclas correspondientes.

De acuerdo con el testimonio de Fred Sampson, miembro de The Wallflower Complexion, otro grupo que grabó en esos mismos meses, en los estudios de Daro tuvieron a su disposición

⁵⁷ *El Tiempo*, Bogotá, 16 de diciembre de 1966, p. 20.

⁵⁸ Se trataba de los almacenes de Discos Bambuco de la Carrera 7 No. 17–88 (centro) y Carrera. 13 No. 60–90 (sector de Chapinero) en Bogotá.

⁵⁹ Durante este periodo se puede documentar la presencia de Los Vikingos con un integrante peruano y dos chilenos, The Wallflower Complexion, integrado por hijos de norteamericanos y la visita y larga temporada del grupo mexicano Los 4 Crickets.

⁶⁰ The Young Beats, LP, 12”, 33 1/3 rpm, *Ellos están cambiando los tiempos* Bogotá: Discos Bambuco DB 4019, 1966. La fecha es la indicada por Wolfgang Völkel, ‘The Exciting Sound of Los Young Beats’, *Break–A–Way Records*, en <http://www.break-a-way.de/bands/young.html>

una grabadora Ampex de ocho canales (probablemente modelo AG 300-8), micrófonos Neumann U 47, una cámara de eco natural y un sistema de reverberación de placa EMT-140, el mismo usado en los estudios de Abbey Road⁶¹.

Sin embargo, el disco es importante pues logra la consolidación del sonido del grupo independientemente de otras variables y a través de su propio trabajo musical. Si tenemos en cuenta que para sus primeras actuaciones ya contaban con los equipos e instrumentos que desde entonces utilizarían, el cambio de técnico de grabación no parece haber afectado mayormente el resultado final. El mismo grupo asumió el papel del productor ausente, posiblemente en cabeza de Rodrigo García quien fungía como su director y se encargó de consolidar el sonido que lo diferenciaría de los demás hasta su reconfiguración a finales de 1967.

Un cambio estilístico importante en el repertorio del grupo viene a través de la incorporación de las versiones de las canciones de Bob Dylan (n. 1941), The Animals y The Rolling Stones y constituye tal vez el aporte más importante de esta producción que como la anterior mantiene la constante influencia de The Beatles y otros conjuntos ingleses populares en ese momento. Como mencionamos arriba (ver Figura 6), este cambio trae el folk-pop-rock y el pop/rock de transición al repertorio del grupo aportando a la ya mencionada consolidación de su sonido como grupo. Sus canciones originales, tres en este caso, también se ubican en esa coyuntura. La única pieza instrumental (B3) si bien mantiene la línea iniciada por “MS. 63-64” también se aparta de ella al ser un arreglo de una obra original del barroco, el himno “Thine be the Glory” de G. F. Handel (1685-1759) perteneciente a su oratorio *Judas Maccabeus* de 1747, algo muy novedoso en aquel momento.

Además, la lección aprendida de Dylan está detrás de las dos canciones originales del disco (A3 y A5) y combinan la preocupación por lo público, es decir los temores de la guerra y la desnaturalización de la sociedad de consumo con lo privado, la fortaleza del amor pero la inevitabilidad de su inherente sufrimiento. “El Profeta habla del fin” de García –a mitad de camino entre el folk-pop-rock y el Merseybeat– finaliza con el uno de uno de los instrumentos identificadores del folk-pop, la armónica. Por su parte “Tu amor” de Luis Dueñas –que evoca las poéticas diatribas de Dylan y su estilo musical– finaliza con una breve cita del mismo lick (motivo) usado por The Byrds al final de su versión de “Chimes of Freedom” de Dylan, también presente en este disco (B5) en versión castellana convertida en una canción de amor muy lejana de su texto original. Sin embargo la mayor novedad de “Tu amor” es la presencia de una ingeniosa alusión a la guerra –con la presencia del sonido de gaita escocesa o gallega y las ametralladoras imitadas por los toms de la batería. Así, en diciembre de 1966 The Speakers estaban también contribuyendo a la sustancial ruptura que ese año trajo para el pop en general y que hizo que Savage lo llamara ‘el año en que la década explotó’⁶².

⁶¹ Fred Sampson, ‘The Wallflower Complexion’, *Garage a Go Go. Fanzine underground*, I, 9 (julio 2011), p. 4. Sampson menciona también el U 87, pero esta versión transistorizada del U 67 comenzó a producirse solo en 1967 y tal vez lo recuerde en la grabación del segundo disco del grupo, antes de junio de ese año.

⁶² Ver nota 5.

No. 5 *Milo A Go-Go*, EP, 7", 33 1/3 rpm, 441124, Bogotá: producción especial⁶³, 1967



FIGURA 16 Portada y contraportada, EP, *Milo A Go Go*, colección E. Bermúdez, Bogotá.

| Lado/ Corte | Título | Autor(es) | Intérprete(s) original(es) | Notas |
|-------------|--|------------------------------------|--|--|
| A | | | | |
| 1 | “Nunca, nunca, vida mía” The Speakers, Letra: R. García | Spencer/ Northern? | ¿? | El texto o versión castellana de el aparece atribuido a García, no ha sido posible identificar la música y su autor. |
| 2 | [Jingle de Milo] The Speakers | The Speakers | | Jingle original, de probable creación colectiva. |
| 3 | “Telstar”, The Speakers | Robert George ‘Joe’ Meek (1929–67) | <i>The Tornados</i> , S, Decca DL 30654, A, agosto de 1962 | |

⁶³ En el disco original que cuenta con el numero 441124 no aparece la identificación de ninguna empresa fonográfica. Su contenido está disponible en archivos de sonido digitalizados en ‘Ravenfilm. The Speakers’, http://www.ravenfilm.com/the_Speakers.php

| | | | | |
|----------|---|--|---|-------------------------------|
| B | | | | |
| 1 | “Rock and Roll loco” Oscar Golden/Harold | “Rock and Roll Music”, Chuck Berry, 1957. | Chuck Berry, S, Chess 1671, 1957; The Beatles, LP, <i>Beatles for Sale</i> , Parlophone noviembre de 1964, “Rock and Roll Loco”, Enrique Guzmán, EP, <i>Enrique A Go Go</i> , Columbia EPC 493, B2, 1966. | Versión de Enrique Guzmán. |
| 2 | [Jingle de Milo] The Speakers | “Round and Round”, Hank Marvin, Bruce Welsh, Brian Bennett | The Shadows, S, Columbia SCRF 656, A, 1963; Cliff Richards and The Shadows, <i>Summer Holiday</i> , LP, Columbia (EMI) 33SX1472, A5, enero de 1963 | |
| 3 | “Surf del Ton Ton” Harold | “Rock del Tom Tom”, Johnny Tedesco (n. 1944). | Johnny Tedesco, S, RCA Victor (Vik) 1-Z 2082, 78 rpm, B, 1961. | |

Información técnica:

| | |
|-------------------|----------------------------------|
| Fabricación | ¿Industrias Fonotón? |
| [No. Matriz (Mx)] | A: PH 441124 A B: PH 441124 B |

Reedición:

| | |
|----|--|
| a. | <i>Antología de... Los Speakers</i> , 2008, CD1, corte 21 (B3), CD2, corte 21 (A1). Reedición parcial pues no se incluye ninguno de los dos jingles (A2 y B2). |
|----|--|



FIGURA 17 Etiquetas centrales EP, *Milo a Go Go*, colección E. Bermúdez.

Este EP es un disco promocional de la compañía Cicolac, fundada en 1944 en Valledupar, Colombia y que representaba, producía y comercializaba los productos de la firma suiza Nestlé, en este caso, Milo, bebida fortificante de cocoa y malta en polvo⁶⁴.

El disco contiene en realidad seis cortes aunque en la contraportada y en la etiqueta central se anuncian solo cuatro. Los dos cortes adicionales se insertan sin ninguna atribución de autor en cada lado entre los dos cortes anunciados –como se puede observar en le Fig. 17 lado B– y contienen dos jingles de promoción del producto, uno (B2) de The Shadows y otro de The Speakers. La campaña de promoción en la que se enmarca esta producción comenzó en los últimos meses de 1966 y se desarrolló en forma de conciertos en vivo y giras promocionales durante el segundo semestre de ese año. Entre otros artistas dichas giras incluyeron a los que figuran en esta producción musical, los conocidos cantantes Oscar Golden (1946–2008) y Harold Orozco (n. 1947). Esta no fue la única campaña con música moderna, las compañías de maquillaje Yardley (London Look) y Max Factor (DiscoTints) lanzaron campañas similares y aun una compañía nacional, Comestibles La Rosa, hizo lo propio⁶⁵. La grabación y el lanzamiento del EP debió realizarse en los primeros meses de 1967. La presencia de las fotos promocionales de la producción No. 4, de mediados de diciembre de 1966, tanto en los avisos de prensa de la gira como en la portada del EP (ver Fig. 16) parecen confirmar esta fecha⁶⁶.

“Telstar”, la pieza instrumental de Robert George “Joe” Meek (1929–67) había sido lanzada al mercado con motivo de la puesta en órbita del satélite Telstar el 10 de junio de 1962 y usaba el clavioline, un instrumento de teclado de generación electrónica de sonido creado en 1947–49 por Constant Martin (1910–95) y perfeccionado por Harald Bode quien introdujo un selector de cambio de octavas y más tarde por la firma Selmer en 1963 con la adición de un sistema de reverberación⁶⁷. Esta pieza, interpretada por el grupo inglés The Tornados, fue la primera de un grupo inglés en convertirse en número uno de la Billboard Hot 100 en

⁶⁴ Un estudio sobre la trayectoria de la publicidad de Milo en Colombia, confirma que el disco EP y la campaña promocional se realizaron en 1966, ver ‘Así ha cambiado el rostro de Milo en 70 años’, en <http://www.portafolio.co/fotos/galeriaasi-ha-cambiado-el-rostro-milo-70-anos>

⁶⁵ Arturo Astudillo, *loc. cit.*

⁶⁶ *El Tiempo*, 16 de diciembre de 1966, p. 24 y *Pantalla*, 1 de septiembre de 1967, p. 16. El EP incluye además –al menos la copia en mi poder– un folleto de cuatro páginas que promocionaba otra producción musical relacionada con dos instituciones diferentes, la Federación Nacional de Cafeteros de Colombia y la Flota Mercante Grancolombiana con ocasión de la celebración del cuadragésimo aniversario de la primera en 1967. El disco promocionado es un sencillo (single) de 33 1/3 rpm sin ninguna numeración ni indicación de caras fabricado como producción especial –es decir no comercial– y que contiene dos composiciones de Efraín Orozco (1897–1975), “La fiesta del cafetal” interpretado por Los Martins y “El tambuque marinero” por El Cuarteto Azul, dedicadas respectivamente a las empresas mencionadas.

⁶⁷ Hugh Davies, “Electronic instruments.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 14 Dec. 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O8694pg4> y Gordon Reid, “The Story of the Clavioline”, *Sound on Sound*, en www.soundonsound.com/sos/mar07/articles/clavioline.htm

diciembre de 1962 y es probable que haya sido también el punto de partida de “MS 63-64”, la obra instrumental de García de la producción No. 3 y que arriba comentamos.

Como ya anotamos, hasta el momento ha sido imposible identificar el original de “Nunca, nunca, vida mía” que aparece atribuida a “Spencer-Northern” en la etiqueta central del disco lo que puede indicar que se trata de una canción del llamado estilo Merseybeat, British Beat o Merseyside⁶⁸.

No. 6 *The Speakers*, EP, 7”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Discos Bambuco, DBC 33001, julio-agosto 1967.



FIGURA 18 Portada y contraportada, EP, *The Speakers*, colección José U. Peña, Bogotá.

| Lado/Corte | Título | Autor(es) | Intérprete(s) original(es) | Notas |
|------------|--------------------------------|--|---|---|
| A | | | | |
| 1 | “Vete ya” | Lucas Sainz (n. 1944), Ignacio Martín Sequeros (n. 1943) y Antonio Luz (n. 1943) | <i>Los Pekenikes</i> , EP, Hispavox HH 17285, 1964, A2. | |
| 2 | “Cantos a las catástrofes # 5” | Rodrigo García | | Grabación de mar y gaviotas al comienzo y al final. |

⁶⁸ Hasta no poder efectuar la identificación, también hay que contemplar la posibilidad de que se trate de una obra instrumental a la que se añadió la letra actual.

| | | | | |
|----------|------------|-----------------|--|--|
| B | | | | |
| 1 | “Borracho” | Los Brincos | Los Brincos, S, Novola NOX-13, A, 1965 y <i>Los Brincos</i> , LP, Novola NLX 1004, 1966, B3. | Cover |
| 2 | “Niebla” | Humberto Monroy | | Al final, grabación de llantas frenando e impacto de choque y efectos de eco y reverberación en el interludio. |

Información técnica:

| | |
|-------------------|------------------------------------|
| Diseño y foto | Hernán Díaz |
| [No. Matriz (Mx)] | A: DBC-4022-B A B: DBC-4022-B B |



FIGURA 19 Etiquetas centrales, EP, *The Speakers*, colección José U. Peña, Bogotá.

De acuerdo con su numeración, se trataría del primer EP fabricado por Discos Bambuco y usa las mismas cuatro mezclas finales que incluye el LP (No. 7). La selección de su contenido refleja también un claro criterio musical y comercial, semejante al presente en los anteriores discos del mismo tipo, tratando de lograr un buen balance entre su material original, en este caso (50%), el ‘nuevo rock’ en versión española (25%) y el pop español más convencional (25%).

“Borracho” de Los Brincos y “Vete ya” de Los Pekenikes representan tendencias novedosas en el pop español. La primera formó parte del segundo LP de dicho grupo que fue grabado en los estudios Saar de Milán con un contenido musical totalmente original con el que trascen-

dieron las fronteras españolas con canciones en inglés y en italiano. La segunda pertenece al primer periodo de Los Pekenikes, grabada antes de que sirvieran de teloneros en la actuación de The Beatles en Madrid en julio de 1965 y de que en 1966 contribuyeran a la renovación del pop español del momento con su LP *Los Pekenikes*, una producción totalmente instrumental⁶⁹.

El material nuevo (A2 y B2) continua la tendencia tímidamente iniciada en el disco anterior incluyendo en esta ocasión grabaciones adicionales y efectos sonoros de mayor extensión tal como The Beatles y George Martin lo habían dejado claro para mediados de 1967 –fecha de la aparición del disco– con los experimentos de *Revolver* de agosto del año anterior. Las grabaciones de sonidos de mar y el graznido de gaviotas de “Canto a las catástrofes # 5” no puede desligarse de lo ya oído en “Yellow submarine”. Sin embargo, “Niebla” de Monroy es la más innovadora. La persistente distorsión (fuzz) de la guitarra a lo largo de toda la canción y la inclusión de una grabación adicional del súbito freno de un vehículo y el posterior sonido de un choque la convierten en la canción original mas novedosa grabada por un grupo colombiano hasta ese momento. A esto se añade un texto rayano en lo siniestro que en general evoca el de “Eleanor Rigby” del ya mencionado *Revolver* y que incluye además un insistente riff y un interludio con efectos de eco y reverberación. La canción termina con el riff tocado por el bajo y la grabación adicional ya mencionada. El pop colombiano –y tal vez el latinoamericano– no contaban con nada similar hasta ese momento.

No. 7 Tuercas, tornillos y alicates, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Discos Bambuco, DB(S) 4022, c. julio–agosto de 1967

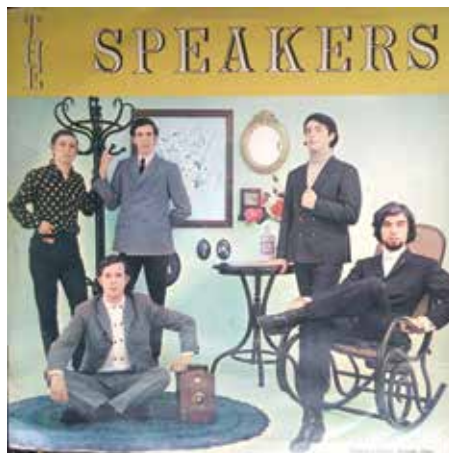


FIGURA 20 Portada y contraportada, LP, *Tuercas, tornillos y alicates*, colección J. U. Peña, Bogotá.

⁶⁹ Los Pekenikes, *Los Pekenikes*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Hispavox HHS 11–114, 1966,

| Lado/ Corte | Título | Autor(es) | Interprete(s) original(es) | Notas |
|----------------|---|---|--|--|
| A | | | | |
| 1 | “Mr. Spaceman” | James R. McGuinn (n. 1942). | The Byrds, S, Columbia 4-43766, A, 1966. | |
| 2 | “El sorbito de champagne” | “Un sorbito de champagne”, Los Brincos | Los Brincos, EP, Novola NOX-117, A, 2, 1966 | |
| 3 | “Glendora” | Ray Stanley | Downliners Sect, S, Columbia DB 7939, A, 1966 | |
| 4 | “Encuentro en el Harlem español” | “Spanish Harlem Incident”, Bob Dylan | Bob Dylan, <i>Another side of Bob Dylan</i> , LP, Columbia CS 8993, A3, agosto de 1964; The Byrds, <i>Mr. Tambourine Man</i> , LP, Columbia CS 9172, A3, 1965. | R. García (vc) |
| 5 | “El escritor de novelas” | “Paperback Writer”, Lennon-McCartney | The Beatles, S, Parlophone R 5452, A, junio de 1966. | Cover, cantado en inglés. |
| 6 | “Cantos a las catástrofes # 5” | Rodrigo García | | Ver No. 6, A2. |
| B | | | | |
| 1 | “Borracho” | | | Ver No. 6, B1 |
| 2 | “Tu eres gente que no encuentras nunca quien te quiera de verdad” | Luis Dueñas | | Corto preludeo guitarra con abundante fuzz. |
| 3 | “Vete ya” | | | Ver No. 6, A1 |
| 4 | “See, see, rider” | “C C Rider” or “See, see rider”, blues | Gertrude ‘Ma’ Rainey, “See see rider blues”, Paramount 12252, 78 rpm, A, 1924; Chuck Willis, “C C Rider”, S, Atlantic 1130, A, marzo de 1957 y Eric Burdon & The Animals, S, MGM K 13582, B, septiembre de 1966. | Cover, cantado en inglés. |
| 5 | “El era un amigo mío” | “He was a friend of mine”, melodía, tradicional, Estados Unidos, letra James R. McGuinn | The Byrds, LP, <i>Turn, tum, tum!</i> , Columbia, CL 2454, A5, diciembre de 1965 | Autoría no reconocida en el LP; H. Monroy (vc) |
| 6 | “Niebla” | Humberto Monroy | | Ver No. 6, B2. |

Información técnica:

| | |
|-------------------|---|
| Diseño y Fotos | Hernán Díaz |
| Anotaciones | El disco STEREO tiene un rótulo dorado pegado en la portada. |
| [No. Matriz (Mx)] | A: DBS-4022-A (-2) B: DBS-4022-B (-2) Matrices versión estéreo. |

Reediciones:

| | |
|----|---|
| a. | <i>Tuercas, tornillos y alicates</i> , CD, s.l.: Discos Batiscafo, s.f. |
| b. | <i>Antología de... Los Speakers</i> , 2008, CD1, cortes 13-20; CD2, cortes 1-4. |
| c. | <i>The Speakers + The Beat Boys. Historia de la música pop española</i> , No. 209, LP, 12", 33 1/3 rpm, Madrid: El Cocardrilo 07609 LM, 1987, Ed. parcial que excluye el corte B6 del original y comparte el Lado B con el grupo brasileño The Beat Boys. |



FIGURA 21 Etiquetas centrales, LP, *Tuercas, tornillos y alicates*, colección C. M. Benítez, Bogotá, fotografía C. M. Benítez.

La aparición de este disco –que no contó con la publicidad del anterior LP (No. 4)– debió ocurrir entre finales de julio y comienzos de agosto de 1967⁷⁰. El 10 de septiembre de ese año The (Los) Speakers participaron en una jornada artístico–deportiva organizada por El Tiempo y Caracol y la foto que acompaña la publicidad el martes 5 de ese mes, es la misma la foto de la portada de *Tuercas, tornillos y alicates*⁷¹. En esta producción Edgard Dueñas, el hermano de Luis, asume la función de baterista a raíz de la salida de Fernando Latorre.

De sus tres canciones originales (dos ya comentadas en el No. 6), “Tu eres gente que no encuentra quien te quiera” de Luis Dueñas, fusionan –como ya había ocurrido en “Tu amor”– el modelo del pop británico (The Beatles) y el del hispánico (Los Brincos). Esta canción incluye además un corto preludio de guitarra con abundante fuzz que sin duda se vincula con el nuevo rock–blues, que maduraba en ese momento en manos de los integrantes de The Yardbirds y Cream. Ese mismo sonido surgirá en Colombia alrededor de septiembre de ese mismo año con The Time Machine, nuevo conjunto que incluía a Fiorilli y a Lasprilla y que se anunciaba como ‘psicodelic’ en sus primeras actuaciones en La Bomba⁷².

Considerando los covers y como se observa en la Fig. 5, el estilo Merseyside y las canciones de The Beatles han cedido mucho terreno ante el folk–pop, el pop español y en especial frente al pop/rock de transición, en este caso el rock–blues. El fuzz presente en gran parte del disco así el uso de riffs tanto en los covers como las canciones originales hacen que la selección de su repertorio haya estado orientada hacia los cambios que se observaban en el pop internacional, la aparición del rock, simplemente llamado así, que luego desarrollaría diferentes vertientes y subgéneros. Sin embargo, la orientación general del disco es todavía la de la canción y a diferencia de los dos anteriores, este LP no contiene ninguna pieza instrumental.

Por ejemplo, en la versión de “El era un amigo mío”, dedicada al asesinado presidente John F. Kennedy (1917–63) tanto el lick arpegiado de guitarra ‘folk’ como la armonía vocal del original de The Byrds están ausentes pero la adición de un riff final del bajo preludea el sonido del ‘rock pesado’ y crea un precedente único en Colombia para mediados de 1967. Otro ejemplo de la asimilación del pop/rock de transición es “Glendora” – que cuenta la historia de alguien que se enamora de un maniquí de vitrina– y que como muchas canciones de Downliners Sect usa el fuzz, el esquema armónico del blues y las improvisaciones con un walking bass⁷³.

⁷⁰ ‘Discos Bambuco. Aquí están Los Speakers con su nuevo y millonario volumen “Tuercas, tornillos y alicates”’, *Pantalla*, 4 de agosto de 1967, p. 13. Agradezco a C. M Benitez la información relacionada con el semanario *Pantalla*.

⁷¹ *El Tiempo*, Bogotá, 5 de septiembre de 1967, p. 10.

⁷² *El Tiempo*, Bogotá, 9 de septiembre de 1967, p. 13.

⁷³ Esta canción anuncia la también famosa “De cartón piedra” (1970) de Joan Manuel Serrat (n. 1943) *Mi Niñez*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Zafiro/Novola NLX 1016, 1970, B1.

En cuanto a las nuevas corrientes internacionales, “See see rider” es un buen ejemplo del tránsito entre el blues y el blues rock, sin embargo –como Birnbaum ha dejado en claro– las primeras grabaciones de estas canciones las hicieron cantantes negros de vaudeville y de revista musical como Ma Rainey (1886–1939) y Bea Booze (1912–86) y al contrario de lo que muchos creían, no eran parte de un estilo rural poco afectado por la industria musical. A la famosa canción de Muddy Waters (1915–83) “The Blues had a baby and they name it Rock and Roll” de 1976 que proponía una línea directa desde el blues rural al electrificado que el mismo practicaba, se le habían escapado algunas etapas, el rhythm and blues y en especial el pop⁷⁴.

Finalmente retomando el pop español, “Un sorbito de champagne” otra de las canciones de Los Brincos del mismo periodo, cuyo estribillo está construido sobre el ciclo armónico del fandango (i–VII–VI–V) mal llamada ‘candencia andaluza’, pone sobre el tapete del pop español uno de los rasgos típicos del nacionalismo musical español desde el siglo XVIII y también uno de elementos distintivos del flamenco, usado por Los Brincos en “Flamenco”, lado B de su primer sencillo de 1964⁷⁵. Aquí, el nacionalismo musical, que ya era una de las preocupaciones para García y Monroy a través del uso del tiple, se convierte en una de las nuevas alternativas válidas para el desarrollo musical del grupo.

⁷⁴ Birnbaum, pp. 59–60 y 75–77.

⁷⁵ *Los Brincos*, S, 7”, 45 rpm, Zafiro/Novola NO–2, B. El lado A contenía la canción “Cry” cantada en inglés, ambas de su autoría y que también tenía elementos del flamenco, esta vez en forma de escalas.



FIGURA 22 Cara interna, LP, *Tuercas, tornillos y alicates*, colección J. U. Peña, Bogotá.

Gracias a que desde el disco anterior *Discos Bambuco* había adoptado el formato de 'álbum', en las fotografías de las caras internas del empaque de este disco aparecen por primera vez los instrumentos usados por el grupo (Fig. 22). Oswaldo Hernández toca una guitarra Fender Jaguar, modelo que había sido puesto en circulación en 1962 y tenía varias novedades, veintidós trastes y micrófonos más pequeños con mejor reducción del campo electromagnético que mejoraban el problema de interferencia de las clásicas Telecaster o Stratocaster de la misma marca. Por su parte Rodrigo toca una guitarra Gretsch probablemente modelo G 6122 Chet Atkins-Country Gentleman cuya producción comenzó en 1962 y presentaba detalles muy atractivos como su parte

posterior acolchonada y sordinas ajustables independientes para las cuerdas altas y bajas⁷⁶. El hecho de haber sido usada por George Harrison en la mítica aparición en el Show de Ed Sullivan el 9 de febrero de 1964 catapultó esta guitarra al nivel de icono cultural de aquellos años⁷⁷. Esta misma influencia se ve en el instrumento que toca Humberto, un bajo Hoffner semejante al usado por Paul McCartney. Sin embargo, se trata del modelo 500/1 Ignition o CT con los dos micrófonos separados y no exactamente el modelo 500/1 llamado después Cavern con dos micrófonos juntos usado por McCartney antes de 1963 cuando la fábrica le obsequió un modelo mejorado⁷⁸. Las fotos restantes muestran el teclado Philicorda y una batería Ludwig con dos toms suspendidos, tom de piso, redoblante, bombo, hi hat y platillos ride y crash cuyos detalles (tamaño, marca) no es posible identificar⁷⁹. García trajo el Philicorda (posiblemente el modelo AG 7500) de España, un teclado electrónico que la Philips había comenzado a fabricar en 1961. Se trataba de un teclado con configuración de órgano con doce osciladores, 49 teclas, cuatro octavas, registros de 2, 4 y 8 pies, vibrato, 17 acordes en teclas individuales, cinco combinaciones (Vox I a V) y botones de volumen y balance entre altos y agudos. Sus modelos AG 7400, 7500 y 7600 fueron todos de tubos y necesitaban amplificación y algunos tenían un sistema de reverberación de resortes⁸⁰. También usaron los pedales o cajas de fuzz (Fuzz Tone pedals, boxes, tone benders) desde la grabación de su segundo LP en donde incluyeron su versión de “Satisfaction” de Rolling Stones, la obra que generalizó el uso de dichos aparatos desde 1965. Fiorilli indica que para su primer disco con el grupo en 1968 se contó con un Fuzz Rite de Mosrite y otra caja que él mismo diseñó⁸¹.

Tenemos muy poca información sobre los instrumentos y equipos que el grupo usó antes de 1967 pero una fotografía de una actuación de televisión de mediados de 1966, poco después del lanzamiento de su primer disco, muestra al grupo usando tres amplificadores Fender, uno de ellos (con cabeza y consola) conectado al bajo y al teclado Philicorda y dos correspondientes a las dos guitarras eléctricas⁸². En el primer caso se trata de un amplificador Bassman y los demás parecen ser un Super Reverb (cuadrado) y un De Luxe Reverb (rectangular), todos de la serie Blackface, los más comunes de esa marca

⁷⁶ Hozzman (p. 138) indica que la guitarra de García era una ‘Gretsch Country Gentleman enchapada en oro’. Estas guitarras tuvieron diferentes configuraciones y acabados y en efecto hay algunas donde la placa frontal y bases metálicas de los micrófonos son bañados en oro.

⁷⁷ Jim Hilmar, ‘Gretsch Country Gentleman’, *Vintage Guitar Magazine*, <http://www.vintageguitar.com/13771/gretsch-country-gentleman/>

⁷⁸ John F. Crowley, ‘Paul McCartney’s Guitars’, pts 3 y 4, *Fab Guitars of The Beatles*, <http://www.thecanteen.com/mccartney1.html>

⁷⁹ Hozzman (p. 138) indica que los platillos eran Zildjian y el redoblante Rogers.

⁸⁰ *Philips Service Information. Philicorda*, Eindhoven: Philips Central Service Division, 1966, in http://www.peel.dk/Philips/Philicorda_AG7500_service_manual_1.pdf

⁸¹ Fiorilli en Taylor, *loc. cit.*

⁸² Serrano, p. 186.

entre 1963 y 1967⁸³. En la misma fotografía todos los instrumentos de cuerda son Fender, Monroy toca un bajo imposible de identificar, Luis Dueñas una guitarra primera (posiblemente Telecaster o Stratocaster) y Oswaldo Hernández la Jaguar arriba descrita. Durante ese periodo (segundo semestre de 1966) otros grupos que actuaban en Bogotá como The Flippers usaron guitarras Vox, Gretsch Falcon y Country Gentleman y amplificadores Vox AC50 y AC100 Super De Luxe rebautizados en los Estados Unidos como Royal Guardsman y Super Beatle⁸⁴. Por su parte, para la grabación de sus dos discos LP desde junio de 1966 y febrero de 1967 The Wallflower Complexion emplearon una gran variedad de guitarras Gibson, Hoffner y Vox, bajos Gibson y Danelectro y amplificadores Gibson Skylark, Silvertone-Valco, Vox Westminster (V 118) y Vox Viscount (V 115)⁸⁵.

El único texto que tiene la cara interna de la carátula del disco, firmado por 'Rasputín', insiste en las rupturas musicales del disco, el 'fuzz tone', la distorsión y la tendencia hacia la psicodelia. Sin embargo, la frase 'es el final de la carrera', sin duda prelude el final de la corta carrera musical de ese primer grupo⁸⁶.

No. 8 *Los Speakers*, EP, 7", 33 1/3 rpm, Bogotá: Discos Bambuco, DBC 33004, 1967



FIGURA 23 Portada y contraportada (copia de las láminas originales), EP, *Los Speakers*, colección J. U. Peña, Bogotá.

⁸³ Esta información es parcialmente corroborada por Fiorilli (en Taylor, *loc. cit.*) al ingresar al grupo a finales de 1967.

⁸⁴ Arturo Astudillo en 'El sonido más auténtico que existió. Entrevista', *Garage A Go Go. Fanzine underground*, 1, 8 (marzo 2011), p. 4.

⁸⁵ Sampson, *loc. cit.*

⁸⁶ Es posible que investigación adicional pueda aclarar la identidad de Rasputín que parecía conocer muy bien al grupo y su funcionamiento.

| Lado/ Corte | Título | Autor(es) | Intérprete(s) original(es) | Notas |
|----------------|------------------------|---|--|--|
| A | | | | |
| 1 | “Lucila” | “Lucille” Little Richard [Richard W. Penniman (n. 1932)] y Albert Collins (1932–93). | Little Richard and his Band, S, Specialty 598 A, 1957; The Hollies, <i>Stay with the Hollies</i> , LP, Parlophone, PMC 1220, A4, 1964 y The Animals, <i>Animalism</i> , LP, MGM E 4414, A5, noviembre de 1966. | |
| 2 | “Sin tener que mentir” | “Funny how love can be”, John ‘Carter’ Shakespeare (n. 1942) y Ken ‘Lewis’ Hawker (1940–2015). | The Ivy League, S, Picadilly 7N 35222, A, marzo de 1965; Los Claners, S, Philips 150, A, 1966 y LP, <i>Para la gente joven</i> , Phillips, 1033 A1, 1966 | Mandolina, instrumento de viento no identificado (como?) en estribillo, polifonía vocal al final, incompleta? |
| B | | | | |
| 1 | “Cherry, cherry” | “Cherry, Cherry”, Neil Diamond (n. 1941). | Neil Diamond, S, <i>Cherry Cherry</i> , Bang B 528, julio de 1966 | |
| 2 | “El segundo amor” | Los Brincos, 1966 | Los Brincos, S, Novola, NOX-34, B, 1966. | |

Información técnica:

| | |
|------------------|----------------------------|
| Fabricación: | Almacenes Discos Bambuco |
| No. Matriz (Mx): | DB-33004-A-2 DB-33004-B |

Reedición:

| | |
|----|---|
| a. | <i>Antología de ... Los Speakers</i> , CD2, cortes 17–20. |
|----|---|



FIGURA 24 Etiquetas centrales, EP, *Los Speakers*, colección J. U. Peña, Bogotá.

La dos fotografías de portada y contraportada de este EP –en donde esta vez se les llama Los Speakers y es la última producción fonográfica del primer grupo– aluden a su crisis y próxima desaparición. Allí solo aparecen cuatro de sus miembros (García, Monroy, Hernández y Luis Dueñas) y este último –primera guitarra y cantante– en la portada tiene en sus manos las baquetas de la batería, instrumento que en efecto interpretó en dicha grabación, como se ha dicho, a raíz de la salida de Latorre el baterista original y poco después de su hermano Edgar que lo había reemplazado para el LP *Tuercas, tornillos y alicates*.

El disco contiene covers y versiones de discos recientes, todos aparecidos durante 1966. Además, su contenido se puede considerar como una extensión del repertorio del anterior LP aunque también con respecto a este presenta algunas novedades. Con “Lucille” regresan momentáneamente al rock and roll, un repertorio que habían abandonado, inspirados ahora por la recuperación que los grupos ingleses de ese momento hacían del repertorio de blues y rhythm and blues. El modelo de la versión de este disco parece haber sido la de The Animals (1966) aunque no se puede descartar aquella de The Hollies de 1964⁸⁷.

Sin embargo, su tendencia de asimilación de los nuevos elementos del rock (riffs, improvisaciones) está presente a través de “Cherry Cherry”, el primer gran éxito de Neil Diamond (n. 1941) que en octubre de 1966 llegó a #6 en la Billboard Hot 100 gracias a su combinación de folk–pop con un riff en su segunda parte que así la identificaba también con el naciente rock. En esta canción, la presencia de la pandereta y los bongoes es buen indicio del rápido

⁸⁷ Además de las citadas hay dos versiones de The Beatles que no se incluyeron en ninguno de sus discos sino que fueron presentadas en vivo en los programas *Saturday Club* y *Pop goes The Beatles* de la BBC el 5 y el 17 de septiembre de 1963 (Howlett, *The Beatles. The BBC Archives, 1962 to 1970*, p. 323 y *The Beatles. Live at the BBC. The Collection*, 2 vols., 4 CDs, B 00019414–02 y 15–02, Calderston Productions/Apple/BBC, 2013). “Lucille”, vol. 1 CD1, 32 y vol. 2 CD1, 5.

ajuste del grupo a los cambios del pop internacional y al sonido promocionado a través de los hits que encabezaban las listas de audiencia. Everett ha demostrado como durante 1966–67 la pandereta se convirtió en el instrumento de percusión (diferente a la batería) más usado en los hits del momento, algo que también puede observarse en todas las canciones de este disco⁸⁸. Continuando con su interés por el pop español y ante una muy probable falta de nuevo repertorio The Speakers incluyen “El segundo amor” de Los Brincos, una canción que al contrario de las anteriores del mismo grupo no presenta mayor interés.

Un aspecto interesante de “Cherry Cherry” y “EL segundo amor” es su trabajo vocal, que como había sucedido hasta aquí en otras canciones, era bueno sin llegar a ser sobresaliente como en sus versiones de Harrison (No. 3, A5) y Lennon–McCartney (No. 4, o No. 7, A5) de The Bryds (No. 4, y No. 7, A4) o de Los Brincos (No. 7, A2). Y en este mismo terreno se ubica también la versión en castellano de “Funny how love can be” de The Ivy League, un grupo que se caracterizó por su sólida armonía a tres voces⁸⁹. Ésta (“Sin tener que mentir”) es además la canción que acumula la mayor cantidad de rasgos interesantes y nuevos. El principal de ellos es la presencia de una breve coda polifónica vocal muy corta y que dada su falta de definición armónica parece incompleta pero que se puede tomar solo como un toque diferenciador con la versión de Los Claners de Venezuela que parece haber sido su modelo.

Para finales de 1967 hubo grupos de pop/rock latinoamericanos que habían avanzado más en el mismo sentido. El caso más notable es sin duda el de Chile con *Fictions* de Los Vidrios Quebrados y *Kaleidoscope Men* de Los Macs, dos LPs del octubre y noviembre de 1967 con música totalmente original y grabados para la filial local de la RCA⁹⁰. Los Macs –con mejor técnica instrumental y vocal– asimilaron muy rápidamente las lecciones de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, pero siguen el molde muy de cerca y aunque con mejor tecnología y un producto final mejor acabado, no logran la sencilla originalidad de “Niebla”. Su única pieza en castellano “La muerte de mi hermano” preludia la canción social y usa cortas grabaciones adicionales de música, voces, ametralladoras y explosiones. Un año antes en “Tu amor” (No. 4, A3), una canción muy similar, Luis Dueñas había imitado las armas con la batería. Por su parte, Los Vidrios Quebrados –con menor tecnología y trabajo de edición– aportan textos (en inglés también) mucho más elaborados pero con música que salvo unas cuantas piezas, tiende a lo convencional, sobre todo a Dylan y The Rolling Stones.

⁸⁸ Walter Everett, *The Foundations of Rock. From “Blue Suede Shoes” to “Suite Judy Blue Eyes”*, Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 21–22.

⁸⁹ Sobre The Ivy League ver ‘The Ivy League’, *Obscure Bands of the 50s and 60s*, http://forgottenbands.blogspot.com.co/2011/03/next-band_5259.html

⁹⁰ Planet, pp. 313 y 317. Los Vidrios Quebrados, *Fictions*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, UEP–RCA 2535, 1967 y Los Macs, *Kaleidoscope Men*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, RCA 2556, 1967. Para el primero de ellos se creó la compañía UEP pero la presencia en ella del productor de RCA no permite considerarla para esta producción, como una compañía ‘independiente’.

En enero de 1968, el grupo anuncia su disolución y algunos de sus miembros manifiestan intenciones de retomar estudios universitarios, Luis arquitectura o ingeniería química y Oswaldo, medicina, mientras que Edgar anuncia su viaje a los Estados Unidos ‘a estudiar o trabajar’; para entonces Latorre ya no pertenecía al grupo. Solo los dos sobrevivientes del grupo original, García y Monroy, anuncian que continuarán su actividad musical con ‘otros artistas’⁹¹. El movimiento A Go Go se comienza a disolver muy rápidamente y su epicentro, La Bomba, bajo nueva administración se orienta rápidamente hacia la música tropical bailable. En noviembre de 1967 por ejemplo, el nuevo The Time Machine alternó escenario con Orlando y su Combo, una orquesta venezolana de música tropical bailable. Para mediados de diciembre, Los Corraleros de Majagual eran la principal atracción de dicha discoteca dejando a Los Yetis, el conjunto juvenil de Medellín con el cual alternaron, solo una mención en tipografía muy pequeña espacio en el aviso del periódico⁹². ‘Los tiempos’ definitivamente ‘estaban cambiando’.

B1. Los Ángeles, *Música bailable para enamorados*, vol. I, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Discos Bambuco, DB(S) 5048, 1968

B2. Los Ángeles, *Música bailable para enamorados*, vol. II, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Discos Bambuco DB(S) 504?, 1968

Estos discos forman parte de la tendencia de ‘modernización’ de la música bailable colombiana ya mencionada que desde mediados de los años sesenta insistió en el empleo de los instrumentos del conjunto de rock/pop como uno de sus principales elementos innovadores. Tenemos muy poca información sobre estas dos producciones fonográficas en las que participaron algunos de los integrantes de The Speakers en el primer semestre de 1968. Taylor indica que al oírlas, reconoció la ‘ocasional presencia’ (sparse choruses) de sus voces y Lasprilla, entrevistado por el mismo Taylor, afirma que después de su regreso del Ecuador, en febrero de 1968, recuerda haber grabado un disco de ‘lobby background music’ con los ‘nuevos Speakers’, es decir con García, Monroy y Fiorilli, sin embargo asegura no recordar el seudónimo que usaron⁹³. Por su parte, Hozzman, que participó en la mencionada gira a finales de 1967, indica que por iniciativa de Eduardo Calle el propietario de Discos Bambuco, dicha grabación se llevó a cabo en Suramericana de Grabaciones⁹⁴. Fiorilli confirma la grabación de estos dos discos en donde además de los integrantes

⁹¹ Silvia Jaramillo, ‘“Los Speakers” se disuelven’, *El Tiempo*, 5 de enero de 1968, p. 12.

⁹² *El Tiempo*, Bogotá, 10 de noviembre de 1967, p. 13 y 16 de diciembre de 1967, p. 16.

⁹³ Lasprilla, en <http://www.ravenfilm.com/interview.php>

⁹⁴ Hozzman, (p. 156) confunde este disco con otro titulado *Esquizofrenia musical No. 1* añadiendo que dichos discos contenían selecciones de música tropical bailable que tenía como base un conjunto

de The Speakers participaron otros músicos. El vol. 2, donde él participó, contó también con Guillermo Diéz en los timbales y dos percusionistas anónimos ‘músicos de estudio’⁹⁵.

En ellos, muy diferentes entre sí, coexisten varios repertorios. En el vol. 1 predomina la música de baile colombiana pero incluye éxitos internacionales del momento como “Esta tarde vi llover” de Armando Manzanero (n. 1935) y “Cuando tu no estás” (Manuel Alejandro) popularizada por Raphael (n. 1943) y el hit nacional “Boca de chicle” de Gonzalo Navas (n. 1943) mejor conocido como Pablus Gallinazo o Gallinazus popularizado por Oscar Golden. En el vol. 2 en interés se desplaza a los éxitos internacionales como “Pata Pata” (1968) de Miriam Makeba (1932–2008) y “San Francisco” (1967) de Scott McKenzie (1939–2012); el tema música de la película *Casino Royale* (1967) y dos ejemplos de salsa, la músicaailable que sin duda estaba obteniendo una gran popularidad en ese año en Colombia, “Micaela” de Pete Rodríguez (1932–2000) y “Richie’s Jala Jala” de Ricardo Ray (n. 1945) y Bobby Cruz (n. 1937), ambos de 1967.

Estos arreglos de músicaailable, que en ese momento se consideraban ‘modernos’, habían tenido su precedente en los discos de Jaime Llano González y Manuel J. Bernal en el órgano Hammond así como en los de conjuntos más contemporáneas como Los Teen Agers y muchos otros grupos de Medellín y otras ciudades del país que adaptaron el repertorio de músicaailable colombiana al conjunto de guitarras eléctricas, batería y teclados electrónicos⁹⁶. Las inquietudes de García por la música local pueden haber coincidido momentáneamente con las decisiones empresariales de Calle aunque con más probabilidad dichas grabaciones se realizaron como parte de su contrato con Discos Bambuco.

C. “Casi un extraño”, música incidental, telenovela *Casi un extraño*, c. abril de 1968.

No se conserva ningún original de la grabación de la música usada en la mencionada telenovela que se transmitió en el Canal 7 de la televisión colombiana durante 1968. Tampoco hay evidencia de que ninguna de sus secciones se haya convertido en una producción musical del grupo y por eso no se le asigna número aunque se puede ubicar aproximadamente en el mismo momento de la grabación de las producciones B1 y B2. El origen de este proyecto parece haber tenido como modelo la canción “Camino ... la ciudad” que compuso Harold Orozco (n. 1947) –conocido como Harold– y formó parte

de rock en el que Oswaldo Acevedo tocó la guitarra, Lasprilla el bajo y Rodrigo García el piano.

⁹⁵ Fiorilli, recuerda sus apodos como ‘Comecuero’ y ‘Tripaseca’. Mensaje de correo electrónico, 9 de enero de 2016 y comunicación personal, 28 de julio de 2016.

⁹⁶ E. Bermúdez, La ‘modernización’ de la música colombiana, 1950–1970, trabajo en elaboración. Entre otras producciones fonográficas de esta tendencia contemporánea a The Speakers la más significativa parece haber sido *Los Teen Agers A Go Go*, LP; 12”, 33 1/3 rpm, Codiscos LDZ 20310, c. 1966.

de la música incidental de la telenovela *Destino la ciudad*, de Efraín Arce Aragón, transmitida en 1967 en el Canal 7 de la televisión colombiana. Existen dos versiones de su tema principal, una inicial en la que se siguen las pautas rítmicas y melódicas del acompañamiento instrumental de la guabina colombiana conocido como torbellino (I-I-IV/V-V-V) y otra en la que el texto se adapta al esquema rítmico de la bossa nova⁹⁷. De acuerdo con Taylor, Rodrigo García y Oscar Lasprilla participaron en la grabación de esta última versión⁹⁸. En 2008, Taylor, junto con Fiorilli y otros músicos grabó una reconstrucción del tema principal de *Casi un extraño* atribuida a Lasprilla y que éste dice haber compuesto para otra telenovela que nunca se realizó⁹⁹. En esta pieza instrumental, la base armónica es la secuencia i/iv/V/V en cuatro compases de metro ternario, muy característica de la música llanera colombo-venezolana.

No. 9 *The Speakers*, LP 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Discos Bambuco, DB(S) 4026, c. mayo-junio 1968



FIGURA 25 Portada y contraportada, LP, *The Speakers*, colección E. Bermúdez, Bogotá.

⁹⁷ Reynel Baladistarey, Camino la Ciudad Harold Colombia, en <https://www.youtube.com/watch?v=8zjTHP8QmEk08>

⁹⁸ Hugo W. Taylor, comentario en <https://www.youtube.com/watch?v=8zjTHP8QmEk>. La versión inicial (guabina) fue orquestada y grabada en 1968 por la orquesta de Frank Pourcel (1913–2000) en su LP *Adoro* que contiene una selección de temas latinoamericanos y españoles que incluye otra canción colombiana, el porro “La burrita” de Eliseo Herrera, *Adoro*. Frank Pourcel y su gran orquesta, LP, 12”, Odeón/Capitol SLOM 10079, 1968.

⁹⁹ ANKoRA–MADE IN SEATTLE, “Casi un extraño”, canción desaparecida! Hom-naje a Los Speakers intrépidos pioneros rock colombiano, en https://www.youtube.com/watch?v=vCVgPeL_70Q

| Lado/ Corte | Título | Autor | Voces, instrumentación, efectos | Notas |
|----------------|--------------------------|------------------|--|-------|
| A | | | | |
| 1 | “Te olvidaré” | Oscar Lasprilla | Pandereta: R. Fiorilli. | |
| 2 | “18” | Rodrigo García | Voces: H. Monroy, R. Fiorilli, armónica O. Lasprilla. | |
| 3 | “Un hombre triste” | Humberto Monroy | Voz: H. Monroy, órgano, R. García, guitarras O. Lasprilla, R. García. | |
| 4 | “Regresaste” | Roberto Fiorilli | Voz: R. Fiorilli, órgano, R. García. | |
| 5 | “Uno dos y tres” | Oscar Lasprilla | Fragmentos de grabación invertida de multitud de voces, silbidos. Pandereta, R. Fiorilli, órgano, R. García, guitarra O. Lasprilla. | |
| 6 | “Tu canción de amor” | Rodrigo García | Corno, trompeta y saxofón. Tiple: R. García | |
| B | | | | |
| 1 | “Rancho ‘Barra Cruzada’” | Roberto Fiorilli | Voz: R. Fiorilli, violín: R. García, silbidos, risas. | |
| 2 | “Reflexiones” | Humberto Monroy | Voz: H. Monroy Órgano, R. García | |
| 3 | “Mis sueños” | Rodrigo García | Saxofón, trompeta. Pandereta: R. Fiorilli. | |
| 4 | “Después de tanto amor” | Humberto Monroy | Voz: H. Monroy Banjo y órgano: R. García; armónica: O. Lasprilla. | |
| 5 | “El tren que se va” | Roberto Fiorilli | Sonido de tren. Voz: R. Fiorilli Mandolina y tiple: R. García; bongoes, O. Lasprilla y contrabajo con arco: José ‘Pepe’ García. | |
| 6 | “Mira que bailas bien” | Oscar Lasprilla | Armónica: O. Lasprilla, Contrabajo doblando bajo eléctrico? | |

Información técnica:

| | |
|-------------------------|---|
| Ingeniero de Sonido | Armando Benavides |
| Fotografía | Danilo Vitalini |
| Producción, fabricación | PRODUCIDO POR ALMACENES DISCOS BAMBUCO |
| [No. Matriz (Mx)] | DBS-4026-A BDS-4026-B Matrices de la versión estéreo. |

Reediciones:

| | |
|----|--|
| a. | <i>The Speakers</i> , CD, s.l: s.e., s.f. |
| b. | <i>Antología de ... Los Speakers</i> , CD2, cortes 5-16. |



FIGURA 26 Etiquetas centrales, LP, *The Speakers*, colección E. Bermúdez, Bogotá.

Esta es la primera producción totalmente original de los ‘nuevos Speakers’ y en ella se ponen de manifiesto las diferentes tendencias creativas de cada uno de ellos.

Sus dos nuevos integrantes, Lasprilla y Fiorilli venían de una breve experiencia con The Time Machine, grupo de muy efímera existencia pero que en su única producción *Blow Up* (EP) se muestra como el más actualizado con respecto a las nuevas tendencias en la música pop del momento, manifiestas en sus covers de canciones como “The train keep a rolling”

de The Yardbirds y “Fire” de Jimi Hendrix (1947–69)¹⁰⁰. La primera, que por razones de derechos tuvo que convertirse –con otro texto– en “Stroll On”, la tocan sus autores en *Blow up*, la película de Michelangelo Antonioni de 1966 en la escena donde Jeff Beck destroza su guitarra eléctrica. “Fire” por su parte, junto con “Purple Haze”, fueron tal vez los más grandes e influyentes éxitos de Hendrix en los que, ya en 1967, se ve claramente el significado de la improvisación y la forma libre en el rock.

Uno de los cambios sustanciales de este disco es su instrumentación. Algunas fotografías del ‘Chino’ Vera de un programa de televisión posterior a la grabación del disco, muestran la guitarra Gretsch, el bajo Hoffner y una batería diferente, la Hollywood Meazzi de Fiorilli con un nuevo logo para el nombre del grupo, incompleta en la fotografía dado que en todas ellas sus integrantes están doblando (lip-synching) sobre las pistas del disco¹⁰¹. Además, Fiorilli indica que en dicha grabación se usaron otro bajo, un Gibson SG Standard –de madera sólida al contrario del Hoffner que tiene caja de resonancia– y otra guitarra, una Gretsch Falcon que toca Lasprilla en otra de esas fotos¹⁰². Otra muestra una guitarra acústica electrificada de seis ordenes dobles de cuerdas en manos de García¹⁰³. En una foto de la interpretación de “El tren que se va” (Fig. 27) Lasprilla tiene en sus manos el tiple, aunque en realidad como ya se dijo arriba, se trataba de un doblaje pues en la grabación original García interpreta tanto el tiple como su contrapunto en la mandolina. Además, sin especificar en que piezas, en las notas del disco se indica que Lasprilla también tocó armónica, piano y bongoes y Fiorilli la pandereta. Con el ingreso de Lasprilla, quien cantaba y tocaba varios instrumentos, el grupo pudo contar con dos teclados y reforzar el canto, la guitarra y el bajo eléctricos. Rodrigo, como lo había hecho en las producciones anteriores, contribuyó con el violín, tiple, mandolina, banjo, el ya mencionado ‘pianifás’ y las maracas. Sin embargo, la instrumentación y asignación de instrumentos que encontramos en la tabla puede considerarse todavía tentativa.

¹⁰⁰ The Time Machine, *Blow up*, EP, 7”, Disco 15–124002, 1967. La versión original de “The Train keep a rolling” es de Johnny Burnette and the Rock and Roll Trio; “Fire” en Jimi Hendrix Experience *Are you experienced?*, LP, Reprise, 6261, B2, agosto de 1967. Hay varias ediciones diferentes de éste LP entre 1967 y 1969, ver <https://www.discogs.com/>

¹⁰¹ Colección particular de José U, Peña, Bogotá, publicadas en Riaño, portada, y pp. 97–98 y 103.

¹⁰² Fiorilli, en Taylor, *loc. cit.*

¹⁰³ La foto no permite su identificación pero puede tratarse de una guitarra Gibson, similar a las de seis cuerdas modelo J 160 E muy usada por John Lennon.

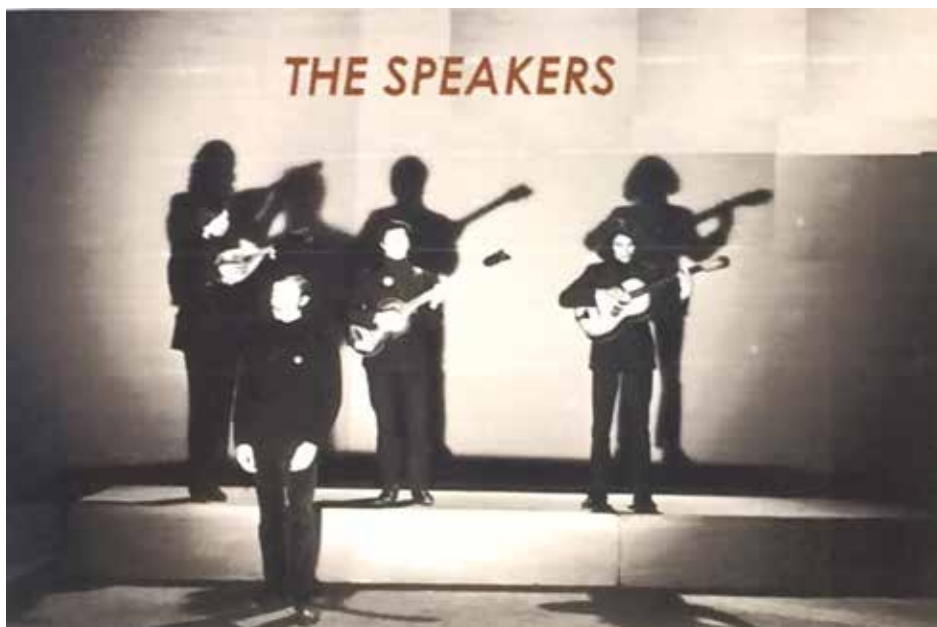


FIGURA 27 Interpretación de “El tren que se va”, programa de televisión, c. julio–agosto 1968, fotografía ‘Chino’ Vera, colección José U. Peña, Bogotá.

En una de las mencionadas notas se indica que las grabaciones fueron realizadas en siete pistas y que la mezcla monofónica ‘fue dotada de completa profundidad y dimensión’. Es probable que se trate de una grabación simultánea en dos grabadoras de cuatro pistas pues para ese momento, aun en los estudios de Abbey Road se usaba este método y sólo en *Pet Sounds* de mayo de 1966, Brian Wilson había usado por primera vez grabadoras de cuatro y de ocho pistas en forma sucesiva para sus montajes sonoros¹⁰⁴.

Las nuevas canciones de García y Monroy continúan por los caminos anunciados en los discos anteriores pero apuntan también a nuevos intereses y orientaciones. En “Tu canción de amor” y “Mis sueños” García emplea por segunda vez un grupo de instrumentos de viento que incluye corno, saxofón y trompeta. El arreglo es suyo pero la coordinación de dichos instrumentos se atribuye a Miguel Ospino quien tocaba el corno en mi bemol en la orquesta de música bailable del trompetista panameño Marcos Gilkes a la que también pertenecía el

¹⁰⁴ The Beach Boys, *Pet Sounds*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Capitol T 2458, mayo de 1966 y Virgil Moorefield, *The Producer as Composer: Shaping the sounds of Popular Music*, Cambridge (Mass)/London: MIT Press, 2005, pp. 16–20.

contrabajista José ‘Pepe’ Gómez. Es muy probable que Ospino y Gómez hayan invitado a algunos de sus integrantes a participar en la grabación del disco¹⁰⁵.

Dylan está presente como influencia manifiesta en el comentario social de “18” de García y en los dos ‘himnos’ reflexivos de Monroy (A3 y B2). Otro tema que surge en este disco es la idea de ‘anti-canción’ de amor materializada por García en el fuerte contraste entre el romántico texto de “Mis sueños” y la estridencia y estilo rock de su música, algo que también ocurre en el caso de la jocosa música con que se narra la ruptura amorosa en “Después de tanto amor”.

Las piezas de Lasprilla, con su interés por el rock, soul y el funk son las mejores para el baile. Sus textos son cortos y con su énfasis rítmico fueron tal vez las que mejor se adaptaron a los modelos internacionales lo que sin duda facilitaba su rápida asimilación. Tal vez la más interesante es “Te olvidaré” otra anti-canción de amor, construida sobre el ciclo armónico I-VII-IV-V, una variante del usado por Van Morrison (n. 1945) en su famosa “Gloria” de 1964 (I-I/VII-IV) que también sirvió de modelo para los ciclos de las otras dos canciones (A5 y B6).

Las inquietudes de Fiorilli por la música tradicional latinoamericana se materializan en una de las piezas más originales de este disco, “Rancho Barra Cruzada”. Compuesta como una ranchera con un texto ingenioso y un acompañamiento que exagera los típicos acentos en el bajo y la batería, el estilo del violín de García –que al evocar el mariachi– termina convirtiéndola en una interesante fusión con música irlandesa o su versión country norteamericana. En otra de las mencionadas fotos Fiorilli aparece tocando un rondador (probablemente ecuatoriano) una vez más mostrando intereses que junto con Monroy explorarían después en sus respectivos trabajos con los conjuntos La columna de fuego (1971) y Génesis (1972). Otra de las canciones de Fiorilli, “Regresaste” es la que mejor presenta la forma tradicional de la canción latinoamericana. El breve texto de súplica amorosa del estilo del bolero o el tango está musicalizado con cuatro frases que se mueven –en tonalidad menor– entre tónica y dominante, modulan a la subdominante y vuelven a la tónica (i-V/V-i/i7-iv/i-V-i).

Antes que se comenzara a usar el concepto de fusión, el collage (de las artes visuales) puede ser el que mejor se adapte a la descripción de muchas de las canciones de este disco. Sin embargo, en ninguna de sus canciones se puso en peligro la integridad del canon, especialmente en cuanto a su duración, como si había ocurrido en 1967 con “A Day in the Life”.

El ambiente de crisis en que se reconfiguró el grupo a finales de 1967, seis meses después no permitió su continuidad y de la misma manera que el viaje de Yamel Uribe había llevado a la desaparición de The Time Machine, el viaje de Lasprilla cambió el curso de la breve carrera de los nuevos The Speakers. Este disco, como el anterior, tampoco contó con ninguna publicidad en la prensa y Fiorilli indica que tuvo muy bajas ventas¹⁰⁶. Es posible que Calle ya presintiera que también que había llegado el momento de grandes cambios.

¹⁰⁵ Los músicos de una grabación del mismo periodo (*Instrumentales. Orquesta marcos Gilkes No. 2*, LP, 12”, Bambuco DB(S) 5021) son Carlos Rivas, Miguel A. Rodríguez y Victor Arriola, trompetas, Hernando Charry, Heriberto Gamboa, Carol Reyes y Agustín Rodríguez (Saoco), clarinetes y saxofones.

¹⁰⁶ Luna, *loc. cit.*

No. 10 *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, folleto 12 pp., Bogotá: Kris, KS/KM 430336 HP 1/5, octubre–noviembre 1968.



FIGURA 28 Portada y contraportada, LP, *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson*, colección José U. Peña, Bogotá.

| Lado/ Corte | Título | Autor | Voces, instrumentación efectos | Notas |
|----------------|---|------------------|--|---|
| A | | | | |
| 1 | “Por la mañana” | Rodrigo García | Tatareo, silbidos, locomotora pasando, gritos. Oboe: Theo Hautkappe, clavicémbalo, R. García, voz: R. García | ‘Hautkoppet’ en los créditos. |
| 2 | “Oda a la gente mediocre” | Roberto Fiorilli | Caja registradora. Voz: R. Fiorilli Sección final música exótica (India?). Acorde, polifonía vocal, fade out, reverberación y eco. | La sección final está construida alrededor de los sonidos de guitarra y oboe, muy posible con regrabación (overdubbing). Campanas, sonajeros indígenas. |
| 3 | “Hay un extraño esperando en la puerta” | Humberto Monroy | Conjunto de cuerdas, velocidad variada. Voz: H. Monroy | |

| | | | | |
|----------|--|------------------|---|---|
| 4 | “Si la guerra es buen negocio invierte a tus hijos” | Humberto Monroy | Voz, grabación invertida, locución. Glockenspiel, R. García. Voz infantil. | Locución no identificada: Edgar Restrepo, Pablo y Patricio del Sur en los créditos. |
| 5 | “Reflejos de la olla” | Rodrigo García | Trino de pájaros. Armónica, voz: R. García. Armónica: H. Monroy | |
| 6 | “Historia de un loto que floreció en otoño” | Roberto Fiorilli | Descarga de inodoro. Voz: R. Fiorilli. Grabada y montada al doble de la velocidad. | |
| B | | | | |
| 1 | “Niños” | Humberto Monroy | Voz, grabación invertida. Clavicémbalo: R. García Idiófono raspado (güiro) Voz: H. Monroy | |
| 2 | “No como antes” | Rodrigo García | Choque de automóvil. Voz: R. García | |
| 3 | “La banda le hace a Ud. caer en cuenta que...” | Roberto Fiorilli | Gemidos orgásmicos. Voz: R. Fiorilli Clarinete: Moisés Castellanos; saxo tenor: Efraín Herrera, trompeta: Jorge Rodríguez; bombardino: Miguel Ospino y tuba: Nefalí García. | |
| 4 | “Nosotros, nuestra Arcadia, nuestra hermanita pequeña, gracias por los buenos ratos” | Rodrigo García | Máquina, campanas, gatos, Guitarra: R. García Flauta dulce: Fernando Acuña Forma ABA', tiple y flauta en la segunda. | instrumental |
| 5 | “Un sueño mágico” | Humberto Monroy | Piano 'honky tonk', música 'lounge', vasos chocando, canto, regurgitación. Voz: H. Monroy | |
| 6 | “(P)salmo siglo XX, era de la destrucción” | Roberto Fiorilli | Sintonización emisora, locución. Voz: R. Fiorilli Sonidos de explosión atómica. | Locución no identificada, ver A4. |

Información técnica:

| | |
|----------------------------|---|
| Ingeniero de sonido | David Ocampo J. |
| Fotografía | Danilo Vitalini (n. 1953) |
| Carátula | Ricardo Cortázar |
| Dibujos | Carlos Granada (1933–2015) y Augusto Rendón (n. 1933) |
| Textos | Manuel Drezner y Darío Ruiz Humberto, Rodrigo, Roberto Fiorilli, |
| Artes graficas | A. Sandri & Cia. |
| [Producción y fabricación] | Producciones KRIS, Fonoton–Philips |
| [No. Matriz (Mx)] | A: KS 430336 HP 1/5 A I.L. GDR. B: KS 430336 HP 1/5 B I.L. GDR. Matrices versión estéreo. |

Reediciones:

| | |
|----|--|
| a. | <i>The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson</i> , LP, 12", 33 1/3 rpm, México: Polydor 220107, 1969 ¹⁰⁷ . |
| b. | <i>Kris Kringle</i> , LP, 12", 33 1/3 rpm, s.l. (Inglaterra): Angle Records 45, 1993. Edición numerada. |
| c. | <i>The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson</i> , CD, folleto 16 pp., Bogotá: Salgaelsol SS101, 2007. Edición numerada. |
| d. | <i>The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson</i> , LP, 12", 33 1/3 rpm, 12 pp., Bonn: Shadocks Music/Normal Records, 2013. |
| e. | <i>The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson</i> , CD, folleto 8 pp., Bonn: Shadocks Music/Normal Records, 2013. |

¹⁰⁷ En esta edición se usa como portada la foto de la contraportada de la edición colombiana y se omite el folleto original. Como contraportada se usa la foto de p.5 de dicho folleto.



FIGURA 29 Etiquetas centrales, LP, *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson*, colección J. U. Peña.

Al comenzar el segundo semestre de 1968 las noticias internacionales dejaban muy poco espacio al optimismo después de apagadas las hogueras de mayo en París y de saber a medias lo ocurrido en Tlatelolco (ciudad de México) a comienzos de octubre días antes de iniciarse los Juegos Olímpicos. Allí precisamente, en Tlatelolco, en febrero de 1967 se había firmado el tratado que declaraba a América Latina zona libre de armas nucleares. Sin embargo, la explosión de la Bomba H china en junio de ese año y la escalada de la guerra del Vietnam con la ofensiva de Año Nuevo (Tet) del Vietcong en febrero de 1968 hicieron revivir los críticos días de esa semana de octubre de 1962 cuando todos estaban de acuerdo en que el futuro de la humanidad dependía de quien y cuando oprimiría el botón de la destrucción final.

Los poco mas de cuarenta y cinco minutos de música del disco finalizan con el sonido de esa explosión. Así termina la incisiva letanía textual y el montaje sonoro del ‘psalmo’ final de Fiorilli (B6) que reflejan muy bien aquel desasosiego, evocando las noticias de la explosión del atolón de Bikini de 1946 y denunciando la cruel paradoja del ‘progreso’ científico y el nulo ‘adelanto metafísico’ del siglo XX dejando además abierta la pregunta sobre si hay solución alternativa a esa destrucción final. Por su parte el ‘despertar’ del disco le correspondió a García (A1) que sin embargo ve como sus desprevenidos silbidos y optimistas tarareos son violentamente apagados por el paso de un tren, un comienzo poco prometedor.

Fiorilli usa otra letanía para su ‘oda’ de crítica social (A2) que finaliza con una evocación de la música de la India ya universalizada por The Beatles, en esta ocasión, creada con una buena combinación de sonidos eléctricos (guitarra) y acústicos (oboe) y abundante percusión menor. Oriente también está presente en el nombre de la compañía y sello fonográfico que The Speakers constituyeron para afrontar el proyecto, cuyo nombre alude a la daga asimétrica (kris) característica de Indonesia y Filipinas.

García sigue experimentando con los esquemas de versificación y las formas poético-musicales renacentistas españolas así como con la música y orquestación barroca (A1) tal como lo había hecho George Martin en las producciones de The Beatles desde 1965. En “Reflejos de la olla”, glosa los temas esenciales de “Positively 4th Street” (1965) de Dylan, y emplea la españolísima segunda persona del plural (escuchad, oíd) junto con la primera aparición en una canción colombiana del localismo ‘inmable’ (insoportable)¹⁰⁸.

Algunos de los ya mencionados ‘himnos’ de Monroy se transforman en ingeniosas y místicas parábolas como aquella sobre una visita casual de Jesús (A3). En otra, el texto del su apocalíptico sueño (B5) es lo más cercano a la psicodelia internacional, en donde ‘el cielo es dorado y la gente azul’. Los ‘gamins’ (niños habitantes de la calles de Bogotá) son el tema de “Niños” en donde un ropaje barroco disfraza la desesperanza del texto y su angustioso y distorsionado motivo principal. Finalmente, en “Si la guerra es buen negocio invierte a tus hijos”, la sencillez de su jocosa música –que gira alrededor del ciclo armónico, I-IV-V-I– enfatiza el contraste con el lapidario estribillo, mas desgarrador aun en la voz de un niño al final de la canción.

El proyecto fue rechazado por Discos Bambuco y otras compañías y el único apoyo que encontraron para su grabación fue el de Manuel Drezner, propietario de Ingeson, estudio creado en 1966 y que al año siguiente se convierte en el primero de la ciudad con instalaciones adecuadas y una completa dotación de modernos equipos de grabación de última generación. Fiorilli sugirió el título que incluía el nombre del estudio y Drezner abrió sus puertas de su estudio. Sin embargo, su apoyo se limitó al proceso de grabación que duró entre junio y septiembre de ese año y como se dijo, el grupo constituyó Kris como compañía independiente y asumieron el costo de este proceso, llevando a cabo ellos mismos el empaque –con esencia de rosas y falsa pastilla de LSD– y la distribución del millar de discos producidos.

Sabemos por varias fuentes que en la grabación y mezcla de este disco se usaron una consola Langevin, grabadoras Ampex de varios canales y micrófonos Neumann y AKG, aunque no es posible precisar en detalle sus modelos y especificaciones¹⁰⁹. Sin embargo, las fotos del folleto del disco permiten verificar que por lo menos una consola de ocho canales, una grabadora Ampex (parcialmente visible) y dos micrófonos Neumann del clásico modelo U 67 de condensador. Contar con los modernos equipos de Ingeson manejados con paciencia y buena voluntad por

¹⁰⁸ Bob Dylan, “Positively 4th Street”, S, 7”, 45 rpm, Columbia 4-43389, A, 1965.

¹⁰⁹ Galeano (p. 2) solo menciona las marcas y Fiorilli (en Taylor, *loc. cit.*) indica el uso de una consola Langevin de cuarenta canales y de una grabadora Ampex de veinticuatro, información hasta ahora difícil de verificar. Como posibles grabadoras estaban las Ampex MM 1000 de dieciséis canales y veinticuatro canales que fueron lanzadas al mercado en 1967 y 1969, mientras que la MCI JH 24 de dieciséis y veinticuatro canales aparecieron en 1968. Ver ‘Ampex Electric Manufacturing Company’, *Museum of Magnetic Tape Recording*, <http://museumofmagnetic-soundrecording.org/ManufacturersAmpex.html> y ‘Music Center Incorporated’ (MCI), <http://museumofmagneticsoundrecording.org/ManufacturersMCI.html>

David Ocampo les permitió un nivel de experimentación que nunca habían tenido. Así, en el producto final encontramos desde el simple juego con el transito de sonido de parlante a parlante en la escucha estéreo, grabación y regrabación sucesiva (overdubbing) y creación de bloques de sonido, hasta el uso de grabaciones en ambas direcciones y con variación de velocidad. Así el pop/rock colombiano se pone al día con las tendencias que en Estados Unidos habían aparecido –como se dijo– desde mayo de 1966 con *Pet Sounds* de The Beach Boys y en Inglaterra con *Revolver* de The Beatles, de agosto de ese mismo año y que llegaron a su mejor expresión un año después con las transgresiones de *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* de junio de 1967.

A pesar de que en la cara interior de la portada se mantiene la lista convencional de seis canciones por cada lado (Fig. 30 izq.), el disco se diseñó con un sonido continuo en ambas caras, en el que los efectos grabados funcionan como intervalos entre las canciones, como ya se dijo con una grabación inicial y una final.

De todos los discos aquí reseñados, éste es el que la mayor variedad de instrumentos musicales. Además de los citados en la tabla queda por explicar el papel de la marimba, la llamada 'gorgorita', el vaso (probablemente usado como flauta globular), los sonajeros indígenas posiblemente hechos de cascara de semillas secas y los llamados 'bongoes árabes' que pueden ser un par de naquere del Norte de Africa. Una de las fotos del folleto (Fig. 30 der.) muestra a Monroy tocando un bajo Gibson EB-3, en el mercado desde 1961; que es un bajo 'corto' de 30.5" en comparación con aquellos, Fender Jazz y Precision que tienen una longitud vibrante de 34"¹¹⁰. Ante falta adicional de información, la reconstrucción de la instrumentación propuesta en la tabla –al igual que otras– es en consecuencia, provisional.

Es imposible comprender este disco sin tener en cuenta los anteriores, en especial las ya mencionadas rupturas presentes desde el primer LP, más frecuentes con cada nuevo disco. Si bien en Colombia The Speakers son pioneros, la originalidad y las novedades musicales de las dos últimas producciones (No. 9 y 10) no se eclipsan, como arriba se dijo, ante los pocos antecedentes similares aparecidos en América Latina antes de fines de 1968.

¹¹⁰ Fiorilli (comunicación personal) me informa de un sintetizador Moog presente en el estudio en el momento de la grabación del disco pero que nunca fue usado por ellos. Queda por establecer su modelo, tal vez un Moog Moduler de 1965 o 1967; o el modelo 1c de 1968.



FIGURA 30 Cara interna, detalles de la producción, folleto interno, p. 5, LP, *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson*, colección J. U. Peña.

Otro aspecto único del disco es el diseño de su empaque, logrado gracias a los intereses y contactos artísticos de Fiorilli. Las doce páginas de su folleto con textos y material gráfico original lo convierten tal vez en uno de los pocos en Latinoamérica en emular el folleto de veinticuatro páginas de *Magical Mystery Tour* de diciembre de 1967 con caricaturas, fotografías en color y los textos de las canciones, ausentes desafortunadamente en el caso de nuestra producción. Hay además cinco textos, uno de cada uno de los integrantes, otro de Drezner y otro de Darío Ruiz, representante de la vanguardia literaria local. Este último texto, con las obligatorias citas de Marcuse, Brecht, el Che Guevara, Julio Cortázar y la canción de Serrat con texto de Antonio Machado no tiene conexión ni con el grupo ni con la música del disco. Drezner destaca el evidente desarrollo del grupo, desde intérpretes de covers a autores de sus propias canciones, recomienda la compra del disco y se reconoce justo gestor del proyecto a través del enorme salto tecnológico que había propiciado con su inversión. Los textos de los integrantes van desde la corta dedicatoria de Monroy hasta el respiro de alivio de García al finalizar el trabajo, salpicado de localismos de ayer ('hasta raro') y de hoy: 'del ... (censurado)'. Fiorilli, consciente, reta al público a reaccionar mostrando su aprobación o desaprobación. Vitalini (fotografías), Cortázar (portada), Granada (dibujo bicolor) y Rendón (dibujo en blanco y negro) jóvenes los primeros, maduros los segundos eran todos parte de los círculos artísticos de la ciudad cercanos a Fiorilli. Sampson –integrante de *The Wallflower Complexion* y *The Young Beats*– también recuerda su interés y cercanía con los artistas en ese momento¹¹¹.

¹¹¹ Sampson, p. 5.

Para concluir, creemos que los conceptos de ‘garage rock’ y ‘psychedelic rock’ son solo parcialmente útiles para el análisis de la producción del grupo. Por una parte, no se trataba solo de aficionados pues Rodrigo García era (y aun es) un profesional de la música y durante la existencia del grupo sus aportes técnicos fueron fundamentales para su desarrollo. Sin duda, su presencia los diferenció notablemente de los otros grupos que surgieron en el mismo momento y que tuvieron una carrera paralela.

Se puede decir que en Colombia el concepto de ‘garage rock’ tuvo vigencia en el periodo inicial de la conformación de varios grupos entre 1964 y 1965 en los que fueron corrientes las baterías ensambladas con bombos y redoblantes de banda, las guitarras acústicas adaptadas con micrófonos y el uso de amplificadores de equipos de sonido. En esos años llegarían también las guitarras y amplificadores japoneses Teisco de venta masiva en supermercados en Estados Unidos e Inglaterra y que por su bajo costo se hicieron muy populares entre los jóvenes. En Bogotá, el único ejemplo claro de este tipo de conjuntos fue The Wallflower Complexion conformado por jóvenes norteamericanos entre los catorce y los diecisiete años hijos de ejecutivos y funcionarios que residieron temporalmente en Colombia. Para su primer disco, por ejemplo, usaron un bajo Danelectro con amplificador Silvertone–Valco marcas que comercializaron sus productos en grandes almacenes como Sears, especialmente a través de ventas por catálogo¹¹².

A pesar de que *The Speakers en el maravillosos mundo de Ingeson* es considerado un disco de música ‘psicodélica’ y su portada figura en colecciones y antologías del género, no se puede decir que tenga un estilo único que sólo se pueda ajustar a esa definición, por cierto muy difícil de precisar¹¹³. Si bien en el disco encontramos la experimentación (uso de loops, efectos sonoros, grabación directa e invertida y con variación de velocidad), la importante vena de crítica social y cultural (Foirilli y Monroy) también presente, así como la orientación neo-renacentista y barroca de la música y los textos de García son muy difíciles de asociar solamente con la ingestión de drogas, esencial en la definición del adjetivo ‘psicodélico’. Tampoco –por estas y otras razones ya expuestas– se puede considerar un ‘álbum de concepto’ (concept album) en especial por las dispares temáticas y estilos musicales de su contenido¹¹⁴.

Hemos insistido en que los dos últimos discos (Nos. 9 y 10) no son un ‘milagro’ sino un producto del desarrollo que comienza con el primer disco. Algo semejante ha revelado la publicación de los materiales musicales accesorios a las producciones oficiales de The Beatles. Allí está la música que les gustaba, la variedad de sus modelos y su forma de asimilarlos y supe-

¹¹² Sampson, *loc. cit.*, ver también Marc O’Hara, ‘1960s Silvertone Amplifiers’, en <http://uniqueguitar.blogspot.com.co/2013/12/1960s-silvertone-amplifiers.html>

¹¹³ Pokora, pp. 98–99.

¹¹⁴ Ver Martina Elicker, ‘Concept Albums: Song Cycles un Popular Music’, *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, Eds. Walter Bernhart, Werner Wolf, David Mosley, Amsterdam/Atlanta (Ga): Rodopi, 2001, pp. 227–48.

rarlos como laboratorio para la creación de sus constantes nuevos aportes¹¹⁵. Ringo comenta que ‘todo el mundo pensaba que siempre habíamos sido el grupo de *Sgt. Pepper’s*’ pero dichas grabaciones muestran que The Beatles era un grupo que trabajaba como los otros, sobre todo tocando en vivo¹¹⁶. Algo semejante sucede con The (Los) Speakers aunque en nuestro caso solo tenemos las grabaciones de estudio y desafortunadamente ninguna muestra del sonido de sus actuaciones en vivo. Como mostramos en las figuras 5 y 6, hay mucha variedad en los modelos, pero menos apego a ellos en las obras originales. Ante la ausencia de material original, prefirieron el cover a caricaturas de sus modelos. Y ante la carencia de técnica y tecnología opusieron una originalidad sencilla y poco convencional. Sin embargo, la ubicación de su obra musical en el contexto colombiano y latinoamericano será objeto de un trabajo posterior.

La espuma de la moda, el favor de los medios y del esnobismo del establishment local le permitieron a The Speakers –como grupo ‘A Go Go’ con un repertorio primordialmente de covers– surgir y llegar a la cima de su popularidad entre diciembre de 1966 y septiembre de 1967. De ahí en adelante el creciente desinterés de los gurús locales de la radio, TV, prensa y compañías fonográficas por lo que consideraban un fenómeno ya agotado, contribuyó activamente a su desaparición. A excepción de Drezner e Ingeson, la industria musical local no pudo asimilar a los ‘nuevos’ The Speakers de 1968 que en realidad habían comenzado a germinar desde su nacimiento con las canciones originales de García, Monroy y Dueñas.

A pesar de contar naturalmente con aspectos únicos, la vida del grupo sigue una tendencia general para la época. The Speakers estuvieron en el lugar adecuado en el momento preciso y su vida artística fue tan vertiginosa como la de cualquier otro grupo musical de ese momento. También se agotó como la de cualquier otro –como confiesan los famosos artistas de Laurel Canyon entrevistados por Robinson– en ese momento de ruptura que para cada vida humana plantean los años finales de la década de los veinte años¹¹⁷.

Como se dijo, Robinson recalca el papel protagónico de las drogas en la cultura musical de este momento asunto que con el tiempo adquiriría connotaciones muy diferentes dentro y fuera de los Estados Unidos. También los jóvenes de las clases medias y del establishment y las clases medias colombianas devanearon con ellas y con la cultura hippie, aunque este fenómeno en

¹¹⁵ Ver en especial The Beatles, *Anthology*, 1, 2 CDs, Apple/Capitol, 1995 y *The Beatles. Live at the BBC. The Collection*, 4 CDs.

¹¹⁶ Ringo Starr en Kevin Howlett, ‘The Beatles’ Radio Sessions 1962–65’, folleto, *The Beatles–Live at the BBC, The Collection*, vol. 2, p. 12.

¹¹⁷ Sobre los importantes músicos de pop y rock fallecidos a la edad de 27 años (Jim Morrison, Jimi Hendrix y Janis Joplin entre otros) y la propuesta de que se trata de una edad crítica para los músicos ver Eric Segalstad y Josh Hunter, *The 27s: The Greatest Myth of Rock & Roll*, Berkeley Lake: Samadhi Creations, 2008. Esta teoría ha sido controvertida y considerada infundada a través de estudios de estadística, ver Martin Wolkewitz, Arthur Allignol, Nicholas Graves y Adrian G. Barnnett, ‘Is 27 really a dangerous age for famous musicians? Retrospective cohort study’, *The BMJ*, (December 2011) en <http://www.bmj.com/content/343/bmj.d7799>.

Colombia y en América Latina está aún por estudiarse¹¹⁸. Sin embargo, para finales de los años cincuenta –como lo demuestra Saenz Rovner– algunos de ellos ya habían formado parte de tempranas redes de narcotráfico en los Estados Unidos¹¹⁹. Una década después, la discoteca “John Lennon” y la estatua erigida después de su muerte en 1980 en la Posada Alemana (Armenia, Quindío) serían el orgullo del joven Carlos Lehder (n. 1949) uno de los fundadores del Cartel de Medellín que hoy cumple su condena en una cárcel de los Estados Unidos. Sin embargo, el ‘soundtrack’ de esta nueva historia sería el vallenato y no la música ni de los antiguos ni de los nuevos Speakers¹²⁰.

¹¹⁸ Una buena introducción en los casos de Inglaterra y Estados Unidos es Christoph Grunenberg y Jonathan Harris (eds.), *Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*, Liverpool: Liverpool University Press, 2005.

¹¹⁹ Eduardo Saenz Rovner, *La conexión cubana. Narcotráfico, contrabando y juego en Cuba entre los años 20 y comienzos de la Revolución*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005, pp. 19 y 239–40; CHC Scholar Series: “La Conexión Cubana: Narcotráfico, contrabando y juego en Cuba...,” by Eduardo Sáenz Rovner, en <https://vimeo.com/9885799> y Mary Roldán, ‘Cocaine and the ‘miracle’ of modernity in Medellín’, en Paul Gootenberg (ed.), *Cocaine: Global Histories*, New York: Routledge, 1999, pp. 165–78.

¹²⁰ Ver también Lina Britto, ‘A Trafficker’s Paradise. The “War On Drugs” and the New Cold War in Colombia’, *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, 1, 1 (2010), pp. 159–77 y Jeremy Marre y Hannah Charlton, ‘Shotguns and Accordions: Music of the Marijuana regions of Colombia’, *Beats of the Heart. Popular Music of the World*, London: Pluto Press, 1985, pp. 122–36 (p. 125).

Normas de presentación de originales

IMÁGENES

Las fotos o diapositivas deben ser de excelente calidad, en lo posible tomadas de originales.

Calidad. Si se entregan escaneadas, la resolución debe ser de 300 dpi y formato TIFF.

Pies de foto. Deben contener la información en el siguiente orden: título de la obra; nombre y apellido del autor; fecha de ejecución; técnica; dimensiones; colección a la que pertenece; fotógrafo.

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La recepción de artículos es permanente.

Artículos. Los documentos se deben presentar en la redacción definitiva, a doble espacio, en versión digital (Word).

Idiomas. Se reciben contribuciones en español, inglés, francés, italiano, portugués y alemán.

Otros requisitos. Cada artículo debe venir acompañado de

- el resumen del contenido en español, de máximo 90 palabras, y la respectiva traducción al inglés
- máximo 5 palabras clave en español y en inglés
- una breve hoja de vida (máximo 120 palabras).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Años. Siempre van en números arábigos y sin el punto después de los miles, así: 1810, 1981, etc.

Abreviaturas. Deben usarse estas: p., pp., vol., t., ts., núm., núms., fasc., fascs., fol., fols., sig., sigs., ed., cap., caps., art., ms., mss., col., cols., íd., ibid., ob. cit., loc. cit., cf., vid., etc.

Artículos de revistas o periódicos. Deben seguir este orden: nombre y apellido del autor;

título del artículo; nombre de la revista o periódico; tomo; lugar de publicación; fecha completa; página o páginas citadas.

Citas textuales. Las citas extensas se escriben en un puntaje menor, en párrafo aparte y sin comillas. Las citas breves se destacan entre comillas.

Comillas. Las comillas sencillas se utilizan para:

- indicar los significados de las palabras estudiadas
- llamar la atención sobre un tecnicismo
- usar una palabra en sentido peculiar.

Corchetes o paréntesis angulares [..]. Se emplean cuando, al hacer una cita o transcripción, se omiten letras o palabras o cuando se introduce cualquier elemento extraño al mismo texto o se desea aclarar el sentido de este. Se usan solo tres puntos para indicar los suspensivos.

Libros. Deben seguir este orden: nombre y apellido del autor; título de la obra; edición; tomo; lugar de publicación; casa editora; año de la edición (en cifras arábigas); página o páginas citadas. Separados entre sí por una coma.

Notas de pie de página. Solo se aceptan con referencias bibliográficas completas. No se reciben listas bibliográficas.

Otros idiomas. Las referencias bibliográficas deben seguir el sistema ortográfico adoptado en el respectivo idioma.

Superíndices. Deben colocarse siempre después de las comillas y antes de la puntuación.

Títulos. Para libros, revistas, periódicos, artículos y capítulos, así como las palabras en idioma extranjero, han de ir en cursivas. Cítense completos y no abreviados, ni con siglas, los nombres de revistas, bibliotecas, colecciones, libros, etc. Los títulos de obras y artículos deben citarse completos en la primera referencia que se haga; en las siguientes pueden usarse abreviaturas.

Cobertura temática

La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, con sede en Bogotá. Su principal propósito es dar a conocer resultados de investigaciones y artículos de reflexión en torno a la historia y la teoría de las artes visuales, la arquitectura y la música. Sin descartar aportes originales en torno a estos temas en el arte mun-

dial, la revista acoge con especial interés aquellas contribuciones en las áreas del arte colombiano, en particular, y el latinoamericano, en general. Los textos que en la revista se publican se presentan a manera de artículos ilustrados, reseñas de otras publicaciones y reproducciones comentadas de documentos de interés histórico. La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE está destinada primordialmente a la comunidad académica internacional.

