

Una reflexión acerca de los estudios de (y sobre) grabación a partir del proyecto "Las músicas populares urbanas en el contexto del estudio de grabación: espacios y agentes del proceso de producción discográfica en España (1960-1990)"

Marco Juan de Dios Cuartas

El el XIV Congreso de la Sociedad de Etnomusicología, celebrado en Madrid en octubre de 2016, se propuso la formación de un nuevo grupo de trabajo dentro de la asociación con el objetivo de reunir a aquellos investigadores interesados en los procesos de intermediación tecnológica que se producen en las diferentes etapas de una producción discográfica. Este grupo de trabajo se plantea como objetivo principal la apertura de un nuevo campo dentro de la musicología española que ya ha sido explorado por otros investigadores del entorno académico anglosajón, como Mark Katz, Allan Moore, William Moylan, Paul Théberge o Albin Zak, y que comienza a adquirir una relevancia significativa dentro del mundo académico, fundamentalmente a partir de la creación de la Association for the Study of the Art of Record Production (ASARP) en 2009 por Simon Zagorski-Thomas y Katia Isakoff. Las conferencias anuales de esta asociación, que reciben el nombre de The Art of Record Production Conference (ARP), constituyen en la actualidad un punto de encuentro único para todos aquellos investigadores que trabajan en cualquiera de los aspectos relacionados con la producción musical y los agentes involucrados en estos procesos: desde el ingeniero de sonido hasta el productor musical.

Es precisamente en el seno de esta asociación en el que aparecen algunos de los textos que podemos considerar de referencia para aquel musicólogo que decida comenzar a trabajar dentro de esta línea de investigación como es *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, editado por Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas en 2012, y que presenta una interesante recopilación de artículos de algunos de los autores anteriormente citados; o *The Musicology of Record Production* de Simon Zagorski-Thomas de 2014, un manual que afronta metodológicamente el estudio de los procesos de producción musical y el uso del estudio de grabación como herramienta creativa¹. La ASARP cuenta también con una publicación propia: *Journal on the Art of Record Production* (JARP), una revista *on line* revisada por pares (*peer-reviewed*) destinada a promover el estudio interdisciplinar de la producción de la música grabada que cuenta con once números, el último de ellos publicado en marzo de 2017. Aunque podemos encontrar textos anteriores que

¹ En el apartado "Etnolecturas" de *Cuadernos de Etnomusicología* n°7 (2016) puede encontrarse una reseña del libro de Simon Zagorski-Thomas. Disponible on line: <http://bit.ly/29eUrGB> (consultado: 02/07/2019).

abordan la influencia del uso personal de la tecnología en la definición de un sonido único y asociado a figuras como la del ingeniero o productor, debemos considerar estos dos textos como aquellos que constituyen una apuesta definitiva por este campo de estudio y que han atraído a muchos jóvenes investigadores a las conferencias de la ASARP. Aunque algo realmente significativo de estos encuentros de investigadores es el equilibrio que se consigue entre la representación del mundo académico y del profesional, generando canales de comunicación de ida y vuelta que hacen posible un intercambio de información de gran valor para el musicólogo. En forma de mesa de redonda o de entrevista, las conferencias de la ASARP han contado con la presencia de referencias internacionales de la producción como Steve Albini, Phil Ramone, Tony Maserati o Andrew Scheps.

El grupo de trabajo en producción musical de SIBE nace en consecuencia por la necesidad de plantear estos mismos debates desde una perspectiva alejada del “anglocentrismo” que suele caracterizar las investigaciones que se presentan en los congresos de la ASARP, y poniendo el foco en estudios de caso propios: nuestros estudios de grabación, nuestros ingenieros y productores.

Aunque los trabajos sobre producción musical dentro de la musicología española son realmente escasos, y los esfuerzos deberían ir dirigidos a revertir esta situación, como investigadores nos encontramos con un problema aún mayor: la falta de documentación. Mientras los investigadores que afrontan el análisis de

una producción realizada en Capitol, Decca o EMI Studios (Abbey Road) cuentan con una extensa documentación en trabajos monográficos como el realizado por Howard Massey o en la prensa especializada a través de revistas como *Studio Sound* o *Tape Recording Magazine*, nuestra situación es muy diferente. La historia de los estudios de grabación en España está aún por escribir, una historia de unos espacios creativos que en su gran mayoría han desaparecido como consecuencia del impacto de la tecnología digital y la propia coyuntura de la nueva industria musical a partir del cambio de siglo.

Hablar de la historia de los estudios de grabación en España es hablar de Philips, RCA o de los estudios Columbia o Hispavox en Madrid, es partir de los estudios de doblaje de Trilla-La Riva, pasando por el estudio móvil de Mañé-Raventós o los estudios EMI en Barcelona. Aunque evidentemente la historia de nuestros estudios de grabación debe abordarse desde sus orígenes, el impacto decisivo de la tecnología del estudio como parte del proceso creativo en la música popular coincidirá con la emergencia del rock a partir de la década de los 60. Es precisamente la labor urgente de preservar esta historia de la producción discográfica vinculada a los espacios de grabación el germen del proyecto "Las músicas populares urbanas en el contexto del estudio de grabación: espacios y agentes del proceso de producción discográfica en España (1960-1990)". Se trata de un proyecto subvencionado con una beca de investigación de la Fundación Latin

Grammy² que se centra en la consecución de unos objetivos tan ambiciosos como necesarios. Por un lado, se pretende documentar históricamente los principales estudios de grabación de nuestro país. La nueva realidad de la industria musical ha condicionado la casi total desaparición de los estudios de grabación tradicionales, unos espacios de creación obviados académicamente y que en España no han sido documentados por escrito. El trabajo sobre los estudios de grabación nos lleva también a analizar y reflexionar sobre los diferentes roles profesionales asociados a los espacios destinados a la producción discográfica en España: productores, ingenieros y músicos de sesión.

El estudio del crecimiento y profesionalización de los estudios de grabación en España, y su influencia en el sonido de diferentes artistas relacionados con la música pop y rock a partir de la década de los años 60, nos ha llevado de igual modo a afrontar un número importante de entrevistas a ingenieros de audio, productores y músicos de sesión que han sido protagonistas del período histórico objeto de esta investigación. Algunas de las entrevistas realizadas hasta ahora son especialmente relevantes, como la de Alain Milhaud, tristemente

desaparecido en abril de 2018, y que la convierten en un documento de valor incalculable, teniendo en cuenta que se trata del primer productor de la historia del rock en España. Aunque existen otras dos entrevistas que nos aportan una información rigurosa sobre este productor, la realizada por Salvador Domínguez en su libro *Bienvenido Mr. Rock* (2002) y la completísima entrevista realizada por César Campoy para *Cuadernos Efe Eme* (2015), en la entrevista llevada a cabo para esta investigación se ha incidido especialmente en aspectos técnicos de las grabaciones que no se habían abordado en las dos anteriores. Otras entrevistas como la realizada a MarynÍ Callejo, mujer pionera de la producción musical en España y productora del primer disco de Los Brincos en 1964, nos proporcionan una información detallada acerca de todos aquellos proto-productores que sientan las bases de la producción discográfica posterior.

Aunque las entrevistas poseen en todos los casos un valor incalculable, una de las partes más relevantes dentro de la labor de documentación en la que se centra esta investigación está directamente relacionada con la Asociación Nacional de Empresas de Registro de Sonido (ANERS), creada en la década de los años 70 y refundada posteriormente como AEGS (Asociación de Estudios de Grabación de Sonido). La actividad de esta asociación profesional llega hasta finales de la década de los 90, cuando la crisis inminente del modelo de negocio basado en grandes espacios de grabación, consecuencia del impacto de la democratización de la tecnología digital y del *home studio*,

² La Fundación Latin Grammy tiene su sede en Miami (Estados Unidos) y ofrece un programa anual de subvenciones para proyectos de investigación y preservación musical que puede ser consultado a través de su página web: <https://www.latingrammy.com/es/news/la-fundacion-cultural-latin-grammy-anuncia-los-ganadores-de-su-programa-de-subvenciones-de> (Fecha de consulta: 02/07/2019).

termina por disolver definitivamente la asociación.

La documentación del archivo de esta asociación nos proporciona datos fiables sobre la ubicación de los estudios, características de los espacios de grabación, equipos de procesamiento de audio, microfónica, *backline*, personal técnico, etc. Sobre esta documentación se está realizando una base de datos a través de la cual se podrán efectuar filtros, búsqueda de referencias cruzadas, graficar tendencias, etc. dentro del período en el que se acota esta investigación.

La década de los 70 supone un punto de inflexión en el proceso de externalización de los servicios de grabación a través de empresas que ya no forman parte del organigrama empresarial de las compañías discográficas. Los sellos que contaban con grandes complejos de grabación —tanto sellos nacionales, como Hispavox, como las delegaciones en España de multinacionales como EMI, Philips o RCA— comienzan a perder el interés por esa parte del negocio reformulando la propia función del productor musical dentro de la compañía, además de otros agentes importantes del proceso de creación-producción como el A&R (*Artist and Repertoire*). Estos espacios de creación, negocios de naturaleza privada que han ocupado desde edificios céntricos a naves dentro de complejos industriales alejados de las grandes ciudades, nos obliga a plantear el debate sobre qué deberíamos considerar patrimonio histórico dentro de esta actividad profesional. Los estudios de grabación de las compañías discográficas lo eran en definitiva de empresas que,

cesando su actividad en un momento determinado, prescinden de todos sus bienes muebles e inmuebles. La visión romántica de la tecnología *vintage* y el coleccionismo como seña de identidad del ingeniero de sonido lleva en muchos casos a que, tras la desaparición de un estudio grande, estos dispositivos de grabación y procesamiento de audio se diseminen por estudios de grabación más pequeños. Este hecho permite afrontar en algunos casos un seguimiento del nuevo destino de una vieja consola de mezclas, un compresor de válvulas o un micrófono de cinta, trazando una trayectoria histórica que nos podría llevar a diferentes zonas geográficas, sociedades, usos musicales, etc. como si del film *El Violín Rojo* se tratase³.

La UNESCO define patrimonio cultural como “un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio”⁴. Por patrimonio debemos entender los monumentos en función de las siguientes características: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.

³ *El Violín Rojo* es un film canadiense de 1998 que muestra la historia de un violín durante más de 300 años a través de la experiencia de sus diferentes propietarios.

⁴ Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo. Disponible *on line* en: <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf> (Fecha de consulta: 02/07/2019).

Aunque podamos dudar de la relevancia histórica de algunas de las construcciones en las que se ha desarrollado la actividad de los estudios de grabación españoles, en algunos casos naves industriales o locales comerciales en edificios de viviendas, lo cierto es que su desaparición hace muy difícil poder transmitir a generaciones futuras cómo eran estos espacios destinados a la grabación sonora.

Un caso paradigmático en el reconocimiento de un estudio de grabación como patrimonio histórico es Abbey Road, los antiguos estudios EMI ubicados en esta conocida calle del norte de Londres. En 2010, y ante los rumores de que la discográfica propietaria de los estudios planeaba su venta para la construcción de un complejo residencial, el gobierno británico decretó el edificio como patrimonio histórico impidiendo cualquier modificación y, por supuesto, su demolición. La actividad del estudio comienza ya en la década de los años 30 en una mansión que había sido construida 100 años antes. El edificio se identifica por lo tanto con una producción discográfica que se desarrolla más de 30 años después del comienzo de su actividad, y cuyo impacto mediático lo llevará a cambiar el nombre de EMI Studios por Abbey Road, un paso de peatones, por cierto, considerado de igual modo patrimonio histórico. Aunque Abbey Road es indudablemente una atracción turística y una seña de identidad para la ciudad, algo que no ha sucedido en ningún caso con los estudios de grabación ubicados en Madrid o en Barcelona, su preservación nos lleva a reflexionar sobre el reconocimiento político y social de nuestra industria musical. No se trata tanto

de la validez histórica de estos espacios, sino de lo que estos representan para unas nuevas generaciones que los consideran como referentes. Todo pasa por el conocimiento y reconocimiento histórico de los que han sido sus protagonistas, y ahí es donde reside uno de los principales problemas a los que nos enfrentamos en España: la ausencia total de referentes patrios en el caso de las nuevas generaciones de ingenieros y productores. Los estudiantes de producción musical tienen un total desconocimiento de los estudios de grabación históricos y de los nombres más relevantes de ingenieros y productores relacionados con estos. Escribir nuestra historia de la producción discográfica es una responsabilidad directa del musicólogo y la única vía para paliar este *gap* generacional ante el cual nos encontramos.

En una entrevista realizada el pasado mes de septiembre de 2018 a Giles Martin, hijo del legendario productor de los Beatles George Martin, señalaba los cuidados específicos que se realizaban sobre las grabaciones originales de los Beatles. Giles reconoce en esta entrevista que solamente hay dos materiales que se han perdido: la grabación en dos pistas de "She Loves You" y una de las versiones que grabaron de "Love Me Do"⁵. La conservación del resto de sesiones de grabación permite a Giles afrontar proyectos como la reedición del legendario *White Album* a partir de las pistas originales. La conservación de los

⁵ Entrevista emitida en el programa A Vivir de la Cadena Ser el 04/11/2018. Disponible *on line* en: https://cadenaser.com/programa/2018/11/04/a_vivir_que_son_dos_dias/1541324469_071566.html (Fecha de consulta: 02/07/2019).

proyectos en cintas de bobina abierta de dos pulgadas o los máster de media pulgada son imprescindibles para entender los procesos de intermediación tecnológica que se han llevado a cabo durante la mezcla, o cómo ha influido la edición en la interpretación que finalmente escuchamos. Estas colecciones de bobinas están en muchos casos vinculadas a archivos de los antiguos propietarios de los estudios de grabación, a ingenieros o productores que los almacenan en sus propios domicilios tras la desaparición del estudio y, en el menor de los casos, a las compañías discográficas que habían financiado originalmente el proyecto de grabación. El camino hacia una labor de documentación rigurosa pasa por tanto por detallar lo más fielmente posible las características de unos espacios que en su amplia mayoría ya no existen, un acercamiento a la labor de ingenieros, productores y músicos de sesión identificando los nombres que podemos considerar como referentes de la industria de la grabación española y qué trabajos discográficos podemos identificar con uno u otro estudio de grabación para saber con exactitud los recursos técnicos y humanos que fueron empleados y cómo estos han influido en el resultado final que escuchamos. La UNESCO entiende por bienes culturales “archivos, incluidos los fonográficos, fotográficos y cinematográficos”, y salvaguardar las bobinas de los magnetófonos de grabación multipista adquiere la misma relevancia histórica que una colección de cilindros de fonógrafo o de discos de pizarra de 78 rpm. En este sentido, es significativo resaltar que la Biblioteca Nacional de España recibió en 2011 aproximadamente 2000

cintas abiertas de grabaciones originales de los antiguos estudios Kirios⁶. Faltan en cualquier caso proyectos de colaboración entre instituciones públicas y privadas que permitan preservar y digitalizar el mayor número posible de grabaciones multipista superando las dificultades legales, el estado de conservación de unos materiales de fácil degradación, etc. Los beneficios de este trabajo serían evidentes tanto para la industria discográfica, posibilitando la reedición de trabajos discográficos a partir de las grabaciones originales, como para el ámbito académico, permitiendo explorar una línea de investigación hasta ahora inédita en nuestro país.

Esta investigación en curso pretende establecer una base documental sobre la que se comiencen a realizar otros trabajos: tanto la base de datos como la publicación monográfica derivada de la investigación pretende sentar las bases de un proceso de documentación que permita comenzar a abordar estudios de caso concretos, como el que se presentó a propósito de este proyecto de investigación en la 14th Art of Record Production Conference, celebrada los días 17 al 19 de mayo de 2019 en el Berklee College of Music de Boston: “Analysis of the Vinader sound in Julio Iglesias’ first recordings and its influence in his creative projection in the United States”. Juan Vinader Pérez es uno de los ingenieros de audio españoles más relevantes de la década de los 70 al 2000, y

⁶ Puede consultarte en el catálogo de obras ingresadas por donativo a través del siguiente enlace de la BNE: <http://www.bne.es/webdocs/Colecciones/Donativos/BNE.pdf> (Fecha de consulta: 02/07/2019).

ha trabajado en estudios de grabación como Celada, Audiofilm o Sonoland. En el proceso de intermediación tecnológica que se produce durante el desarrollo de una mezcla estéreo, el ingeniero de audio se convierte en un agente fundamental, y el estudio del trabajo de Juan Vinader resulta imprescindible para llegar a entender los porqués de ese “sonido Iglesias”. Pero los estudios de caso, la relación de ingenieros y productores como Jesús N. Gómez desde su estudio Doublewtronic con la escena de la movida madrileña, o la de Tino Azores desde los estudios Escorpio propiedad de Luis Cobos en la definición del sonido techno-pop de los primeros discos de Mecano, solamente será posible a partir de una sólida base documental.

Bibliografía

Frith, Simon; Zagorski-Thomas, Simon (eds.). 2012. *The Art of Record Production : An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate.

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2019. “The Incursion of Stereo into Spanish Popular Music: the English Influence in the Definition of a Local Sound through the Professional Exchanges between Madrid, Barcelona and London”. En J. Gullö, *Art of Record Production 2017* (pp. 171-186). Stockholm: Royal College of Music - KMH Kungl. Musikhögskolan.

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2018. “Herramientas de monitorización visual y sus aplicaciones en el estudio de las grabaciones de música popular: el concepto de mezcla triangular en Black is Black”. En A. Botella Nicolás y R. Isusi-Fagoaga, *Músicas populares, sociedad y territorio: Sinergias entre investigación y docencia*. (pp. 175-185). Valencia: Vicerectorat de Participació i Projectió Territorial. Universitat de València.

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2016b. “La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis”. *Cuadernos de Etnomusicología*. Nº8. <http://bit.ly/2jmDZJM> (Fecha de consulta: 02/07/2019)

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2016a. “Reseña: Simon Zagorski-Thomas. 2014. *The Musicology of Record Production*”. *Cuadernos de ETNOMusicología*, nº 7. <http://bit.ly/29eUrGB> (Fecha de consulta: 02/07/2019)

Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press; 2ª ed. revisada.

Massey, Howard. 2015. *The Great British Recording Studios*. Milwaukee: Hal Leonard Books.

Moore, Allan F. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Music*. Hampshire: Ashgate.

Moylan, William. 2002. *The Art of Recording: Understanding and crafting the mix*. Amsterdam: Elsevier/Focal Press.

Théberge, Paul. 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Middletown: Wesleyan University Press.

Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge University Press.

Zak, Albin. 2001. *The Poetics of Rock: Cutting Records, Making Tracks*. London: University of California Press.