

El Estudio de Grabación como herramienta compositiva

Brian Eno, 1979.

Brian Eno pronunció la siguiente conferencia durante el New Music New York, el primer Festival New Music America patrocinado en 1979 por The Kitchen. Sus comentarios se ampliaron con demostraciones de sus propias grabaciones; aquí hemos intentado extraer el sentido general de sus puntos más específicos.

Lo primero de la grabación es que hace repetible lo que de otro modo era transitorio y efímero. La música, hasta aproximadamente 1900, era un acontecimiento que se percibía en una situación concreta y que desaparecía al terminar. No había forma de volver a escuchar esa pieza de forma idéntica y no había forma de saber si tu percepción te decía que era diferente o si era diferente la segunda vez que la escuchabas. La pieza desaparecía al terminar, así que era algo que sólo existía en el tiempo.

El efecto de la grabación es que saca la música de la dimensión temporal y la pone en la dimensión espacial. En cuanto se hace eso, se puede escuchar una y otra vez una interpretación, para familiarizarse con detalles que seguramente se habían perdido la primera vez, y para aficionarse a detalles que no estaban previstos por el compositor o los músicos.

El efecto de esto en el compositor es que puede pensar en suministrar material que en realidad sería demasiado sutil para una primera escucha. Alrededor de la década de 1920 -o tal vez sea demasiado pronto, tal vez alrededor de la década de 1930- los compositores empezaron a pensar que sus obras eran grabables, y comenzaron a hacer uso de la libertad especial de ser grabadas.

Creo que el primer lugar donde esto tuvo un efecto real fue en el jazz. El jazz es una forma improvisada, principalmente, y lo interesante de las improvisaciones es que se vuelven más interesantes a medida que se escuchan más veces. Lo que parecía una colisión casi arbitraria de acontecimientos llega a tener mucho sentido al volver a escucharla. En realidad, casi cualquier colisión arbitraria de acontecimientos,

escuchada suficientes veces, llega a tener mucho sentido. (Es un dato interesante y útil para un compositor, se lo aseguro). Creo que las grabaciones crearon el lenguaje del jazz, en cierto sentido; el jazz fue, a partir de 1925, un medio grabado, y a partir del 35 supongo -no soy un experto en jazz ni mucho menos- que era un medio que la mayoría de la gente recibía a través de discos. Así que estaban escuchando cosas que antes eran sólo improvisaciones durante muchos cientos de veces, y escuchaban estos detalles como si fueran significativos desde el punto de vista de la composición.

Ahora, hablemos de otro aspecto de la grabación, que yo llamo el aspecto desmontable. En cuanto grabas algo, lo pones a disposición de cualquier situación que tenga un tocadiscos. Lo sacas del ambiente y del lugar en el que se hizo, y se puede trasladar a cualquier situación. Esta mañana estaba escuchando el canto de una tailandesa; puedo oír el sonido de la iglesia de Santa Sofía en Belgrado o el de Max's Kansas City en mi propio apartamento, y puedo escuchar con un buen grado de convicción lo que significan estos sonidos. Como dijo Marshall McLuhan, esto hace que toda la música esté presente. Así que no sólo toda la historia de nuestra música está ahora con nosotros, en cierto sentido, en un disco, sino que toda la cultura musical mundial también está disponible. Eso significa que un compositor está realmente en la posición, si escucha mucho los discos, de tener una cultura sin límites, tanto temporal como geográficamente, y por lo tanto no es nada sorprendente que los compositores hayan dejado de escribir en una tradición clásica europea, y se hayan ramificado en todo tipo de otros experimentos. Por supuesto, tampoco es la única razón por la que lo hicieron.

En cuanto a la grabación en cinta, hasta finales de los años 40, la grabación se consideraba simplemente un dispositivo para transmitir una interpretación a un público desconocido, y todo el acento de la técnica de grabación se ponía en hacer lo que se llamaba una transmisión "más fiel" de esa experiencia. Comenzó de forma muy sencilla, ya que el único control sobre los niveles relativos de los sonidos que pasaban a la máquina era la distancia a la que se encontraban del micrófono, como dispositivo. El acento se ponía en la interpretación, y la grabación era un transmisor más o menos perfecto de la misma, a través de las etapas de grabación en cilindros y discos de cera, hasta que la cinta se convirtió en el medio por el que la gente grababa cosas.

El paso a la cinta fue muy importante, porque en cuanto algo se graba en una cinta, se convierte en una sustancia maleable y mutable, que se puede cortar y revertir de

un modo que los discos no tienen. Es difícil hacer algo interesante con un disco: todo lo que puedes hacer es reproducirlo a una velocidad diferente, probablemente; no puedes cortar un surco y hacer un pequeño bucle con él. El efecto de la cinta es que sitúa la música en una dimensión espacial, lo que permite comprimirla o ampliarla.

Al principio, la grabación en cinta era una sola pista, toda la información contenida y ya mezclada en esa única pista. Luego, a mediados de los años 50, se empezó a experimentar con el estéreo, que no era muy diferente. La única diferencia era que tenías dos micrófonos apuntando al conjunto, y tenías cierta impresión de que el sonido acústico real te llegaba de dos fuentes diferentes mientras escuchabas. Luego llegó la grabación en tres pistas, que permitía añadir otra voz o poner una sección de cuerda, o algo así. Creo que este es un paso importante: es la primera vez que se reconoce que la interpretación no es el elemento final, y que la obra puede ser ampliada en la sala de control o en el propio estudio. Por primera vez los compositores -casi siempre compositores pop, ya que muy pocos compositores clásicos pensaban de esta forma- pensaban: "Bueno, esta es la música. ¿Qué puedo hacer con ella? Tengo esta facilidad extra de una pista". Se empezaron a añadir cosas complicadas. Luego se pasó a cuatro pistas, y la disposición habitual para grabar una banda en cuatro pistas en ese momento.

Debes recordar que todo, incluyendo el Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band de los Beatles, se hizo en cuatro pistas hasta 1968. Normalmente, los ingenieros hacían algo así: la batería en una pista, las voces repartidas en dos pistas con las guitarras y el piano, digamos, en una de ellas, y luego las cuerdas y los efectos adicionales en la cuarta pista. Esto se debía a que se pensaba en términos de salida mono; eventualmente, se mezclaría de nuevo a una señal, para ser reproducida en la radio o lo que fuera. Cuando el estéreo llegó a lo grande, les supuso un problema. Cuando se convirtió en estéreo, las cosas se pusieron en el medio, o dramáticamente a un lado, o se escuchaba una panorámica muy idiosincrásica.

De todos modos, después de las cuatro pistas se pasó a las ocho pistas - esto fue en el 68, supongo - y luego escaló muy rápidamente: ocho pistas hasta el 70, 16 pistas del 70 al 74, 24 pistas hasta ahora, cuando se puede trabajar fácilmente en 48 pistas, por ejemplo, y hay cosas como máquinas de 64 pistas. Lo interesante es que después de las 16 pistas, yo diría que las diferencias son de grado, no de tipo. Porque después de llegar a las 16 pistas, tienes muchas más pistas de las que

necesitas para grabar una banda de rock convencional. Incluso si distribuyes la batería en seis pistas, tienes el bajo en dos, tienes las voces, tienes las guitarras, todavía te quedan seis pistas. La gente empezó a pensar: "¿Qué hacemos con esas seis pistas?"

A partir de ese impulso ocurrieron dos cosas: se adoptó un enfoque aditivo de la grabación, la idea de que la composición es el proceso de añadir más, que era muy común en el rock de principios de los 70 (esto dio lugar a la conocida y gustosamente abandonada tradición del rock orquestal, y también dio lugar a la música heavy metal - ese sonido no se puede conseguir con equipos más simples); también dio lugar al área particular en la que estoy involucrado: la composición en el estudio, donde ya no llegas al estudio con una concepción de la pieza terminada. En su lugar, se llega con un esqueleto de la pieza, o quizás sin nada en absoluto. A menudo empiezo a trabajar sin un punto de partida. Una vez que te familiarizas con las instalaciones del estudio, o incluso si no lo haces, puedes empezar a componer en relación con esas instalaciones. Puedes empezar a pensar en términos de poner algo, poner otra cosa, probar esto encima, y así sucesivamente, y luego quitar algunas de las cosas originales, o quitar una mezcla de cosas, y ver lo que te queda: construir realmente una pieza en el estudio.

En un sentido compositivo, esto aleja la creación de música de cualquier forma tradicional de trabajo de los compositores, en lo que a mí respecta, y uno se vuelve empírico de una forma que el compositor clásico nunca fue. Trabajas directamente con el sonido, y no hay pérdida de transmisión entre tú y el sonido: lo manejas. Esto coloca al compositor en una posición idéntica a la del pintor: está trabajando directamente con un material, trabajando directamente sobre una sustancia, y siempre conserva las opciones de cortar y cambiar, de pintar un poco, de añadir un trozo, etc.

Compárelo con los intervalos de transmisión en una secuencia clásica: el compositor escribe una pieza musical en un lenguaje que puede no ser adecuado a sus ideas: tiene que decir esta nota o esta otra, cuando podría querer decir esta otra justo en medio, o casi esta otra aquí. Tiene que especificar las cosas en términos de un número de instrumentos disponibles. De hecho, tiene que utilizar un lenguaje que, como todos los lenguajes, dará forma a lo que quiere hacer. Por supuesto, cualquier buen compositor lo entiende y trabaja dentro de ese marco de limitaciones. Finalmente tiene algo en la página, y por un proceso esto llega a un director de orquesta. El director de orquesta lo ve y, si no está en contacto con el

compositor, su trabajo es hacer una interpretación sobre la base de lo que cree que el compositor quiso decir, o lo que sea que le gustaría hacer. Es muy probable que haya otra pérdida de transmisión: no habrá identidad entre lo que él supone y lo que supone el compositor. Luego, el director de orquesta tiene la tarea de conseguir que un grupo de músicos probablemente intransigente siga sus instrucciones, para realizar esta imagen de la música que él tiene. Los que trabajan con músicos clásicos saben que es una tarea terrible, que no se le puede desear a nadie.

Así que se les ocurre algo. Uno puede ver que no hay necesariamente una identidad entre lo que el compositor -o el director de orquesta- pensó, y lo que hicieron, así que son tres pérdidas de transmisión. Yo diría que hay otra en la interpretación de la pieza: como no estás haciendo un disco, no estás trabajando en términos de una acústica controlada, y no estás trabajando en un medio que es tan predecible como un disco. Si hago un disco, doy por sentado que va a ser igual cada vez que se toque. Así que creo que hay una diferencia de tipo entre el tipo de composición que hago y el que hace un compositor clásico. Esto se evidencia por el hecho de que no sé leer ni escribir música, y tampoco sé tocar ningún instrumento realmente bien. No se puede imaginar una situación anterior en la que alguien como yo hubiera podido ser compositor. No podría haber ocurrido. ¿Cómo podría hacerlo sin cinta y sin tecnología?

Una cosa que dije sobre el compositor tradicional es que trabajaba con un conjunto finito de posibilidades; es decir, sabía de qué estaba compuesta una orquesta y cómo sonaban esas cosas, dentro de un rango. Si seguimos con la analogía de la pintura, es como si trabajara con una paleta, con un número de colores que eran y no eran mezclables. Por supuesto, se pueden mezclar clarinetes y cuerdas para obtener diferentes sonidos, pero se trata de una gama que va de aquí a aquí. No es nada parecido a la gama de sonidos que es posible una vez que la electrónica entra en escena. El compositor también se enfrentaba a un conjunto finito de relaciones entre los sonidos; los instrumentos tienen un volumen limitado, y eso es lo que hay que hacer, a menos que se ponga uno en el campo y otro cerca del oído. Estaba descartado que pudiera utilizar algo, por ejemplo, como hicieron una vez los Beach Boys: hacer que el sonido de alguien masticando apio fuera lo más fuerte de una pista.

Por supuesto, todo el mundo está limitado de una manera u otra, y trabajas dentro de tus limitaciones. Eso no significa que, de repente, el mundo se abra y vayamos a hacer una música mucho mejor, porque no estemos limitados en ciertos

aspectos. Vamos a hacer una música diferente porque no estamos limitados en ciertos aspectos, operamos bajo un conjunto diferente de restricciones. Quiero explicar cómo funciona la tecnología multipista, no electrónicamente, sino cómo funciona en espíritu. En un grabador de 24 pistas tienes una cinta de dos pulgadas - así de ancha- en dos grandes y pesadas bobinas. Tienes 24 cabezales de grabación, 24 cabezales de reproducción. Si quieres grabar a un grupo, puedes poner un micrófono en el bombo, otro en la caja, otro en la rodilla del batería, si quieres, puedes separar las cosas con mucho cuidado. Puedes terminar con este trozo de cinta de dos pulgadas con 24 señales distintas, y una vez que estás en esta posición, tienes una libertad considerable en cuanto a lo que puedes hacer con cada uno de estos sonidos.

Puedes hacer lo que el compositor clásico no podía: puedes ampliar infinitamente el timbre de cualquier instrumento. También puedes restar o añadir con discriminación: puedes poner un eco en el bombo y no en nada más. La cinta de 24 pistas funciona para separar las cosas, y las mantiene separadas hasta que pasas todo por un cabezal de mezcla, y lo mezclas todo de la manera que quieras. El mezclador es realmente la parte central del estudio.

La mayoría de la gente ve un mezclador grande, y se desconcierta completamente porque hay algo así como 800 o 900 mandos en él. En realidad, no es tan complejo como parece: es lo mismo que se repite muchas veces. Como se trata de 24 pistas, todo tiene que multiplicarse por 24; no es un sistema muy complejo. Cada pista de la grabadora se reproduce en un canal del mezclador. Cada pista de la grabadora se reproduce en un canal del mezclador. Eso es todo.

Cada canal del mezclador es una tira larga. Por lo general, en la parte inferior hay un control de nivel, para saber el volumen que quieres que tenga ese canal. A continuación, normalmente, hay un control de panorama, para saber dónde quieres que esté el objeto sonoro en la imagen estéreo/cuadro. A continuación hay un control de eco, y el eco es realmente una cuestión aparte, que tiene que ver con algo muy exclusivo de la grabación: brevemente, te permite localizar algo en un espacio acústico artificial. También está la ecualización, un dispositivo con el que puedes crear un cambio tímbrico en un instrumento, que en la música rock es especialmente importante, porque muchos discos de rock diferentes, en mi opinión, se basan no en una estructura, ni en una línea melódica, ni en un ritmo, sino en un sonido; por eso los estudios y los productores siguen poniendo sus nombres en los discos, porque tienen mucho que ver con ese aspecto de la obra. Aparte de la

ecualización, hay otras facilidades que se utilizan mucho, como la limitación, la compresión, que tiene el efecto de alterar la envolvente de una nota o de un instrumento, por lo que se puede hacer algo que me ha interesado, crear instrumentos híbridos.

La compresión es bastante interesante en toda una pista; si utilizas una compresión y una limitación severas al mismo tiempo, cuando subes un instrumento, la pista se rige de manera que el nivel general nunca cambia. Al subir un instrumento, los demás bajan, así que lo único que haces es alterar la relación entre los instrumentos cuando haces un movimiento. Empecé a utilizar esto como un dispositivo deliberado, compositivo y sonoro; generalmente se ha ignorado o se ha considerado un mal uso del equipo antes, pero dejaré que juzgues por ti mismo. En Helen Formsdale, del álbum No New York (Antilles), puse un eco en el clic de la parte de la guitarra, y lo utilicé para activar la compresión en toda la pista, de modo que suena como las aspas de un helicóptero.

<https://www.youtube.com/watch?v=NYxa9v1jk94>

Naturalmente, todas estas cosas son variables a lo largo de toda la música. Son el tipo de cosas que, como oyente, no sueles notar; algunas de ellas funcionan de forma casi subliminal: son el ambiente de una pista, no los aspectos obvios de la misma. Estos son los aspectos de los que se ocupa la producción tradicional. Y permiten reorganizar las prioridades de la música de muchas maneras.

Hemos hablado de la transición del concepto de música de los años 50 al concepto contemporáneo de mezcla. Si escuchas discos de los años 50, verás que toda la información melódica está mezclada muy fuerte -la primera impresión que tienes de la pieza es la de la melodía- y la información rítmica está mezclada en silencio. El bajo es indistinto, y en la mayoría de los casos el bajo sólo toca la nota raíz del acorde, lo que añade algo de resonancia. A medida que pasa el tiempo, este espectro, que era muy amplio, con las voces muy arriba y el bombo muy abajo, empieza a comprimirse, hasta que al principio del funk es muy estrecho. Todo es igual de fuerte.

Luego, a partir del álbum Fresh de Sly and the Family Stone, se produce un

cambio, en el que los instrumentos rítmicos, especialmente el bombo y el bajo, se convierten de repente en los instrumentos importantes de la mezcla. También se produce un cambio tímbrico. El bajo se convierte en un instrumento muy definido; mediante el uso de filtros de control de amplitud, el bajo empieza a tener un ataque muy vocal. El bombo adquiere un sonido más físico, y también tiene un clic; por lo general, los bombos se ecualizan mucho, entre 1000 y 1500 ciclos, para que tengan un clic muy agudo. Se convierte en el instrumento más ruidoso de la música disco: observa el vúmetro mientras suena una pista de música disco y verás cómo la aguja alcanza un pico cada vez que el bombo golpea.

https://www.youtube.com/watch?v=g6xhSqz_4m8&list=PL1RRNXldMeREyIQk1AIAvBf-Fmjj8GkUb

Bien. He hablado de algunas de las posibilidades de la grabación multipista, que es casi completamente lo que hago. Realmente no tengo una identidad musical fuera de los estudios. Ahora voy a hablar de algunas piezas más, porque sé cómo se hicieron, en cuanto a la producción, y puedo decir con confianza cómo se construyeron.

Empezando por R.A.F, una cara B muy oscura de un single aún más oscuro que salió en el 78, es una pieza interesante a muchos niveles. Es de mi autoría y de una banda llamada Snatch. Esta pieza comenzó hace muchos años; era una pequeña y destartalada cinta que quedaba de un lío que teníamos en el estudio y que duraba 35 segundos. Pero esos 35 segundos eran bastante interesantes -después se deterioró hasta convertirse en una improvisación-, pero siempre tuve en mente que iba a hacer algo con esa pieza, en algún momento. Tengo unas 700 piezas como esa. Judy Nieland, de Snatch, me propuso hacer un reportaje sobre los terroristas de Baader Meinhoff, y me acordé de esta pieza y la saqué.

https://www.youtube.com/watch?v=h1hhD_oxgM4

Lo primero que tuve que hacer fue ampliarlo de alguna manera, así que copié las

24 pistas en otra máquina de 24 pistas, cuatro o cinco veces, y las junté, así que para entonces ya tenía la longitud de la canción. Y oírás, de forma inteligentemente disimulada, exactamente las mismas partes repetidas. Lo que te hace pensar que Percy Jones de Brand X es un bajista increíble, porque hace cada cosa compleja e idiosincrásica tres o cuatro veces seguidas. Es un truco que me gusta utilizar.

Teníamos una grabación que Judy hizo en Alemania del anuncio telefónico al que se podía llamar, en el que una señora decía: "Buenas noches, bla, bla, bla, estamos intentando detener a los terroristas de Baader Meinhoff, esta es una grabación de la voz de uno de ellos", y luego salía la voz del terrorista, que había sido grabada de otro teléfono cuando estaban pidiendo el rescate. El escenario de esta pieza era interesante, desde el punto de vista de la producción, porque una parte de la grabación se desarrolla en el exterior, en las calles, y de repente se pasa a un avión que está siendo secuestrado. Quería conseguir el efecto de pasar de un espacio abierto muy agitado a un avión muy estrecho y con aire acondicionado. Lo que hice para conseguirlo fue quitar todo el eco de todo, y poner un eco muy peculiar, tipo túnel, en las cosas. Para mí, funciona: Tengo esta sensación de contracción del espacio, y las voces suaves trabajando sobre él. Después, vuelvo a salir al exterior, al amplio mundo de nuevo.

Hay dos piezas más, Skysaw, de Another Green World, y A Major Groove, de Music For Films (ambas de Editions EG), que son exactamente el mismo tema, mezclado de forma diferente, ralentizado y manipulado un poco. También se lo di a Ultravox por una de las canciones de su primer álbum. Esta pista de acompañamiento ha recorrido un largo camino. Si escuchas las tres, te darás cuenta del rango de diferencia que es posible utilizar. M386 en Music For Films es otra que ha tenido cuatro vidas diferentes. En realidad, es bastante similar a lo que los productores de reggae han estado haciendo durante un tiempo. Una vez que está en la cinta, hay tantas variaciones que se pueden hacer que realmente no es necesario gastar tanto dinero contratando músicos; se puede hacer mucho con un solo trabajo. Así que cuando compras un disco de reggae, hay un 90% de posibilidades de que el batería sea Sly Dunbar. Se tiene la impresión de que Sly Dunbar está encadenado a un asiento de estudio en algún lugar de Jamaica, pero en realidad lo que ocurre es que sus pistas de batería son tan interesantes que se utilizan una y otra vez.

https://www.youtube.com/watch?v=KXDrTZMVINo&list=PLiN-7mukU_REEM_A2ajxLRVAN9RWUIVRK1

Esto nos lleva al reggae, que es una música muy interesante en el sentido de que es la primera que no se basó en el enfoque estándar de hacer obras por adición. Antes he dicho que el compositor de estudio contemporáneo es como un pintor que pone cosas, las junta, las prueba y las borra. La condición del compositor de reggae es como la del escultor, creo. Cinco o seis músicos tocan; están bien aislados unos de otros. Luego, lo que han tocado, que se puede considerar como una especie de cubo de la música, se va cortando, se van quitando cosas, durante largos periodos.

Una guitarra aparecerá durante dos rasgueos y luego no volverá a aparecer; el bajo desaparecerá de repente y se creará un espacio interesante. Los compositores de reggae han creado una sensación de dimensión en la música, gracias a un uso muy inteligente y poco convencional del eco, a la omisión de instrumentos y a la estructura rítmica muy abierta de la música. Además, alguien como Lee Perry, un productor que siempre ha sido muy inteligente a la hora de utilizar las limitaciones de la situación, puede descubrir que se acumula siseo en las pistas que ha utilizado una y otra vez. Un ingeniero occidental podría asustarse por ello y utilizar todo tipo de reducciones de ruido y filtraciones. Perry dice: "De acuerdo, eso forma parte del sonido, así que le añadiremos algo más y lo utilizaremos' " Esto añade un ambiente de rareza detrás de lo que era un reggae directo.

<https://www.youtube.com/watch?v=3hVwwH8TDco>

Lo que me hace pensar en la primera pieza de Music For Airports (Editions EG). Tenía cuatro músicos en el estudio y estábamos haciendo unos ejercicios de improvisación que yo había propuesto. No podía oír muy bien a los músicos en ese momento, y estoy seguro de que no se oían entre sí, pero al escuchar de nuevo, más tarde, encontré esta sección muy corta de la cinta en la que dos pianos, sin saberlo, tocaban líneas melódicas que se entrelazaban de una manera interesante. Para hacer una pieza musical, recorté esa parte, hice un bucle estéreo en la cinta de 24 pistas, y luego descubrí que me gustaba más a media velocidad, por lo que

los instrumentos sonaban muy suaves, y todo el movimiento era muy lento. No quería el bajo y la guitarra -no eran necesarios para la pieza-, pero había un poco de la guitarra de Fred Frith rompiendo el micrófono del piano acústico, una especie de raspado del que no podía deshacerme. Normalmente me gustan mucho los raspados de Fred, pero esto no estaba en consonancia, así que tenía que encontrar una forma de tratar ese raspado, y se me ocurrió poner una orquestación variable cada vez que se repitiera el bucle. Sólo se oye el raspado de Fred la primera vez que el bucle da una vuelta.

Hay otros ejemplos de cosas que hago con los bucles y la edición a partir de un material bastante sencillo, para conseguir eventos singulares y muy raros que no podría haber previsto. Pero tal vez debería mencionar que sólo se tiene el control de la composición en el estudio hasta la planta de prensado, luego la reproducción es completamente arbitraria. Por eso, cuando mezclo un disco, lo hago en al menos dos sistemas de altavoces -y a menudo en más de dos-, de modo que no estoy mezclando sólo para obtener las condiciones óptimas. La mayoría de mis discos no suenan bien en condiciones óptimas, en las que hay altavoces muy grandes que están extremadamente bien equilibrados y tienen muchas frecuencias altas y bajas. En realidad, mezclo para lo que imagino que la mayoría de la gente tiene un equipo de alta fidelidad de precio medio, y también un poco para la radio. El productor más ingenuo es el que trabaja sólo con sistemas óptimos.