

Musicología de la producción fonográfica

Lisa Di Cione

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 2 (2022): 3-12

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

El creciente interés en el sonido evidenciado actualmente en el campo de las humanidades y las ciencias sociales puede ser leído como consecuencia o, al menos en consonancia, con el “giro semiótico” señalado por Paolo Fabbri quien, en la década de 1990, exhortaba a profundizar en la indagación de los canales sensoriales luego del papel decisivo que había tenido el estudio de las pasiones en la semiótica de la década anterior.¹ Este renovado interés en el sonido como constructo cultural donde la música abreva, ha dado lugar a un proceso de cambio que algunos autores coinciden en llamar “el giro sonoro”.² Se trata de un fenómeno asociado a un incremento significativo de lo acústico como objeto de fruición y teorización, que señala el pasaje del interés sobre el fenómeno sonoro y sus prácticas de percepción a la configuración de una verdadera “cultura aural”. Los trabajos de Jonathan Sterne,³ Veit Erlmann⁴ y Georgina Born⁵ se inscriben en esta línea. Esto condujo a una creciente producción bibliográfica, reuniones científicas y espacios institucionales de intercambio entre investigadores de variadas disciplinas como los anteriormente citados. La fonografía primero y la radiodifusión después fueron las primeras formas de distribución masiva de música en Occidente. Los procesos de mediatización, acelerados durante el siglo pasado, colocan al fonograma en el centro de la escena musical contemporánea y la musicología no ha sido ajena a esta cuestión.

En las últimas décadas se ha consolidado un área de investigaciones que vincula la musicología con la producción de grabaciones, asociada a dos instituciones inglesas: el Centro de Investigación para la Historia y Análisis de la Música Grabada (Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music - CHARM) y la Asociación para

¹ Paolo Fabbri, *El giro semiótico. Los conceptos del signo a lo largo de su historia* (Barcelona: Gedisa, 2000, 15).

² Miguel A. García, “Las palabras y los sonidos”, *El oído pensante*, IX, nro 2, (2021): s/n cuestiona la utilización indiscriminada de expresiones diversas para nombrar los objetos de estudio a partir del cambio operado con la expansión de los *sound studies* en la década de 1990. El autor propone tres grandes conjuntos semánticos: el de los “fenómenos sonoros”, el de las “prácticas de percepción del objeto” y el del marco o las “condiciones de percepción del objeto”, donde se inscribe la expresión “cultura aural” aquí empleada.

³ Sterne, Jonathan, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (London: Duke University Press, 2006) desarrolla una historia de la posibilidad de la reproducción sonora. El autor examina las condiciones culturales y sociales que le dieron nacimiento a la reproducción del sonido y cómo aquellas tecnologías cristalizaron y combinaron corrientes culturales más amplias.

⁴ Veit Erlmann, *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality* (New York: Zone Books, 2010) construye una narrativa histórica de la auralidad que sitúa al oído y a la escucha como elementos centrales de la sociedad occidental. El autor argumenta que lo aural ha jugado un papel tan importante como lo visual en la construcción del sujeto en la modernidad occidental.

⁵ Georgina Born, *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2015) estudia la agencia de la música y el sonido en la construcción de subjetividades, políticas de sociabilidad y transformación del espacio público y privado, desde una perspectiva integradora de la musicología y los “estudios del sonido” (*sound studies*),

el Estudio del Arte de la Producción de Grabaciones (Association for the Study of The Art of Record Production - ASARP). En ambas instituciones se definieron proyectos comunes orientados a la sistematización de discografías, la organización de reuniones científicas, y el desarrollo de herramientas de análisis donde se destaca el *software* conocido como *Sonic Visualizer*. También se presentaron propuestas teóricas y metodológicas distintivas que aún se encuentran en debate como el carácter ontológico de las grabaciones y si éstas deben ser consideradas en su dimensión procesual u objetual.

Como resultado del trabajo sostenido durante más de veinte años se ha dado reconocimiento social a un área de investigación denominada “musicología de la producción de grabaciones” (*Musicology of Record Production*) abocada al estudio de la producción de grabaciones comerciales que no tiene correlato en el mundo de habla hispana.

La ASARP y el desarrollo de la *Musicología de la producción de grabaciones*

A comienzos de la década de 1980, coincidentemente con la consolidación de los estudios sobre músicas populares en el ámbito académico, Philip Tagg alertaba sobre la necesidad de considerar con mayor atención las grabaciones comerciales de música y su relación con los medios masivos, a partir de lo cual el tema comenzó a ocupar aisladamente a algunos investigadores.⁶ Luego de dos décadas, a mediados de 2004, gracias a una importante subvención del Arts and Humanities Research Council (AHRC) se crea en Londres el Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM) en la Royal Holloway University of London, el King’s College of London y la University of Sheffield, bajo la dirección de Nicholas Cook. El objetivo inicial del proyecto, que duró cuatro años, fue la promoción del estudio musicológico de la música grabada a partir de un amplio rango de enfoques con predominio del musicológico histórico. A partir de 2009, el CHARM es reemplazado por el The AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP), focalizado en el estudio musicológico de la ejecución musical en vivo. El grupo de investigadores nucleado en torno a este proyecto, integrado por Erik Clarke, Nicholas Cook, Daniel Leech-Wilkinson, entre otros, rechaza los enfoques textualistas tradicionales basados en el estudio de partituras. Ellos consideran a las grabaciones como la forma más importante de circulación musical y, a su vez, fuente documental esencial para el desarrollo de la musicología de la *performance*. Por lo tanto, tienden a considerar a las grabaciones no

⁶ Philip Tagg, “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice”, *Popular Music*, nro. 2 (1982): 37-67.

como un *constructo*, sino como una imagen fidedigna de la *performance* en vivo.

En septiembre de 2005, se realiza la primera Conferencia *Art of Record Production*, organizada por la Association for the Study of The Art of Record Production - ASARP). El evento, realizado en coincidencia con el segundo Simposio del CHARM, prefigura un cambio de orientación. Allí Allan F. Moore propone una manera alternativa de pensar las grabaciones y señala su autonomía respecto de la *performance*:

La pista que los fans descargan o que compramos como parte de una colección en CD es el registro de una *performance* o ejecución virtual ... el rastro de la obra que estos individuos han realizado está presente sólo en el sonido. Para abordar las relaciones en que se funda la grabación, tenemos que abordar las relaciones sonoras que constituyen el artefacto.⁷

El desplazamiento entre pensar las grabaciones como documento y considerarlas como “artefacto” es crucial, pues, diferentes conceptualizaciones del objeto conllevan diferentes métodos de análisis. Su llamado de atención acerca de la brecha existente entre el conocimiento de las tareas desarrolladas en el estudio de grabación y el resultado de las decisiones musicales realizadas en él preparó el terreno para la consolidación de un área de estudios e investigaciones denominada “Musicología de la producción de grabaciones” (*Musicology of Record Production*) asociada a las reuniones periódicas de la ASARP. La mayoría de los trabajos desarrollados en torno a la ASARP consideran al *master* de las grabaciones como obras autográficas. Esto quiere decir que la grabación es la obra y no una copia devaluada de la misma.

En 2008, Simon Zagorski-Thomas publica sus reflexiones —como miembro fundador de ASARP y Director de la Art of Record Production Conference— sobre lo que debería ser el objeto de la “musicología de la producción de grabaciones”.⁸ En este trabajo, que podría ser considerado fundacional, afirma la teoría compartida por la mayoría de los miembros de la ASARP acerca del carácter autográfico de las grabaciones y enfatiza que la atención debe estar focalizada en ellas, sin referencia a las ejecuciones virtuales de las cuales no constituyen registro documental alguno. También destaca que la producción fonográfica no puede ser estudiada de manera aislada de la

⁷ *The track that fans download, or that we buy as part of a collection on CD, is the record of a virtual performance. When we study a rock, or dance, or pop recording, we study the trace of the activities of individuals, working together, to produce a sonic artifact. En Allan F. Moore 2005a: “The sound of popular music: where are we?” CHARM Symposium 1 “Comparative perspectives in the study of recordings, Royal Holloway, University of London, Egham, (14-16 April). Disponible en: <http://www.charm.rhul.ac.uk/content/events/slMoore.pdf>. (Último acceso: 23 de marzo de 2007). [Traducción propia].*

⁸ Simon Zagorski-Thomas, “The Musicology of Record Production”, *20th Century Music*, IV, nro. 2 (2008): 189 – 207.

creación musical, debido a que la producción de sentido en el proceso de fijación sonora es solo una parte de la composición musical general.

Cuatro años más tarde, se edita *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*, cuyo título recupera un trabajo previo de Richard James Burgess, quien colabora en el volumen.⁹ El propósito es dar cuenta de una serie de problemas, enfoques y metodologías desarrolladas por los académicos miembros de la ASARP, relevantes para la creación de una nueva área de estudio en el ámbito de la educación superior. El libro se estructura en tres partes: la primera parte examina históricamente la producción de grabaciones para entender cómo y por qué se han producido cambios a lo largo del tiempo. La segunda examina teóricamente la práctica de grabación en la producción de “sentido musical” y el lugar asignado a la técnica y la física del sonido. La tercera reúne estudios de casos.

Una de las convicciones más fuertes de estas publicaciones es que “en el estudio, las decisiones técnicas son estéticas, las decisiones estéticas son técnicas y todas esas decisiones son musicales”.¹⁰ Para los miembros de ASARP el estudio de grabación es el lugar donde el “arte” se articula con la industria y donde la música se convierte en “mercancía”. Aquí es donde la relación entre músicos, productores y otros intermediarios es crucial.

La propuesta de esta nueva área de estudio exige la aceptación de algunas ideas que subvierten sentidos instalados desde hace mucho tiempo entre los musicólogos. El primero es que grabar no es una actividad disociada de la práctica y la composición, sino una “actividad musical” que se realiza en un momento y un lugar particular. Los autores señalan que los fabricantes de discos se ocupan de hacer algo que debe escucharse como un “evento musical” donde, por ejemplo, la ecualización se utiliza para resaltar el habla humana ante la ausencia de una referencia visual y afirman que “el disco es un nuevo tipo de obra musical”¹¹ que demanda y produce nuevas formas de escucha.

En 2014, Simon Zagorski-Thomas publica *The Musicology of Record Production*. Este libro lleva el mismo título que el artículo fundacional mencionado con la intención de subsanar algunas cuestiones que habían quedado pendientes.¹² Fundamentalmente, el autor propone un marco teórico más amplio en el cual se

⁹ Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas (Eds.), *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field* (London: Ashgate, 2012).

¹⁰ Frith y Zagorski-Thomas, “In the studio technical decisions are aesthetic, aesthetic decisions are technical, and all such decisions are musical”, en *The Art of Record Production*, 3.

¹¹ *The record is a new sort of musical work*. Ibid, 6-7.

¹² Simon Zagorski-Thomas, *The Musicology of Record Production* (UK: Cambridge University Press, 2014).

combinan ideas provenientes de la psicología (ecología de la percepción y cognición encarnada), la sociología (teoría cultural, sociología de la tecnología y sistemas de la creatividad) y la antropología (teoría del actor-red). El libro es definido como un “meta-texto” donde se reflexiona sobre un área de estudios académicos antes de proporcionar un método analítico en particular. Con el correr de los años, los académicos vinculados a ASARP han producido una copiosa cantidad de textos académicos sobre “musicología de la producción de grabaciones” según las ideas directrices del programa inicial. Los problemas que han guiado las reflexiones de estos investigadores hasta el presente se pueden resumir en los siguientes puntos: 1) la diferencia entre *performance* y grabación; 2) las ideas en torno a la “autenticidad” en diferentes escenas musicales; 3) la relación entre técnicas de producción y cambios tecnológicos; 4) las variaciones de las prácticas de grabación en diversos contextos socioculturales; 5) la definición del objeto de estudio y su relación con el concepto de “obra de arte”; 6) la contribución de la tecnología a la producción de sentido. Cada uno de estos temas, a su vez, plantea sus propios interrogantes aún vigentes entre estos investigadores.

Musicología de la producción fonográfica

En el último lustro, el trabajo sostenido por la ASARP ha inspirado la conformación de grupos de investigadores interesados sobre el proceso de producción de grabaciones en el ámbito académico iberoamericano. Tal es el caso del Grupo de Trabajo en Producción Musical en la Sociedad de Etnomusicología (SIBE), el Grupo de Estudios de la Musicología de la Producción Fonográfica (GEMPF) del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Ministerio de Cultura de la Nación y, el más reciente, Centro de Estudios de la Producción Fonográfica (CEPF) de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Este dossier incorporado a la *Revista Argentina de Musicología* da cuenta de ello.

Desde estos espacios institucionales, en coincidencia con Allan F. Moore, destacamos la importancia "estructural" de las decisiones de producción y la necesidad de pensar las grabaciones en su contexto histórico.¹³ Por lo general, todos los autores coincidimos en la necesidad de pensar la producción musical histórica y geográficamente situada. Por esa razón, perseguimos el desarrollo de enfoques teórico-metodológicos ajustados a las condiciones de producción, circulación y consumo

¹³ Allan F. Moore 2005b, “Beyond a Musicology of Production”. Conference of *Art of Record Production*, London College of Music, September 2005. <http://www.artofrecordproduction.com/content/view/26/52/> (Último acceso: 26 de octubre de 2007).

musical en los contextos iberoamericanos.

Sin la pretensión de abrir un nuevo campo de estudios desde el GEMPF reconocemos el aporte de los investigadores nucleados en torno a CHARM y ASARP, así como el de quienes reflexionaron sistemáticamente sobre la materialidad del sonido y la música acusmática durante la última mitad del siglo XX. Sin embargo, no puedo hablar en nombre de todos los colaboradores de este dossier debido a que, tal como fue señalado anteriormente, la mayoría de los enfoques teóricos y metodológicos para la investigación de la producción de grabaciones aún se encuentran en desarrollo.

En lo estrictamente personal, a la luz de los artículos integrantes de este dossier, destaco especialmente el aporte de Michel Chion quien considera al sonido un “objeto cultural” que debe ser construido a partir del desarrollo de técnicas de escucha y la necesidad esencialmente humana de nombrar aquello que se nos da a los sentidos. Según esta perspectiva, el sonido no es un fenómeno “naturalmente” ligado a su causa, no es “reflejo de la escucha” y tampoco es fruto “automático” de la tecnología que lo hace posible. En tanto “construcción cultural” debe ser abordado mediante la reflexión, la nominación y la escucha a partir del desarrollo de elementos descriptivos y conceptuales, para lo cual se debe crear un vocabulario específico.¹⁴ Este autor nos invita a colaborar en un inventario de neologismos y palabras existentes para hablar del sonido. Porque “el *sonido se convierte en objeto como objeto del discurso*, un objeto que no se trata de encontrar sino de *constituir* culturalmente, mediante un acto de atención y, a la vez, de nominación.”¹⁵

Por otra parte, debido a que la palabra “grabación” se emplea tanto para referir al proceso como al producto de capturar datos o convertir cualquier tipo de información a un formato compatible en un medio de almacenamiento, propongo la sustitución de “producción de grabaciones” por la de “producción de fonogramas”. La palabra “fonograma”, a diferencia de “grabación”, nombra el caso específico del trazo sonoro y permite discriminar entre el producto y el proceso denominado “fonofijación”. Cuando hablamos de “fonogramas” no cabe duda de se trata de grabaciones de sonido, mientras que cuando utilizamos la palabra “grabaciones” sin más detalle, podemos estar refiriéndonos a imágenes, datos numéricos o cualquier otro tipo de materialidad semiótica. Por otra parte, el proceso de “fonofijación” y el “fonograma” excede con creces el caso específico de las grabaciones de música sin por ello dejar de contenerlas, lo que permite su empleo para el estudio de cualquier tipo de grabación sonora más allá

¹⁴ Michel Chion, *El sonido. Música, cine, literatura...* (Buenos Aires: Paidós, 1999, 351-352).

¹⁵ Michel Chion, *El sonido*, 394.

del campo estrictamente musicológico.

Como coordinadora del Grupo de Estudios de la Musicología de la Producción Fonográfica (GEMPF) del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega propongo trazar como punto de partida cuatro líneas de investigación: 1) la historia de los *objetos técnicos* que intervienen en el proceso de conversión de la música en fonograma; 2) las *prácticas de uso* de cada uno de ellos en contextos históricos y geográficamente situados; 3) las prácticas de intercambios discursivos en torno a los *objetos técnicos* y sus *prácticas de uso*; 4) la participación de todas estas prácticas y objetos en la conformación de *escenas* y el reconocimiento de géneros y estilos musicales.

La historia de los *objetos técnicos* asociados al proceso de conversión de la música en fonograma tiene amplio desarrollo en el ámbito europeo y anglosajón, donde asistieron al desarrollo de la telefonía, la fonografía y la industria discográfica moderna de primera mano, mientras en Latinoamérica nos encontrábamos consolidando nuestra independencia política y económica. A la brecha existente entre desarrollos desiguales debemos sumar la dificultad de acceso a la información sobre patentes y registros de propiedad intelectual de equipamiento profesional de sonido en nuestra región. Por ese motivo, sumado a la necesidad de documentar las prácticas de uso de los objetos técnicos, creemos que resulta sumamente valioso el enfoque etnográfico y la construcción de una historia oral de los protagonistas dedicados a la producción de fonogramas que aún están en condiciones de compartir su memoria viva. El estudio de los intercambios discursivos sobre estas prácticas es algo más sencillo en la actualidad gracias a las posibilidades de acceso a publicaciones periódicas y archivos radiales o audiovisuales que nos ofrece el medio algorítmico de uso extendido. La cuarta línea de trabajo traza una continuidad entre la musicología de la producción fonográfica y la historia de la disciplina, donde las categorías de *escena*, *género* y *estilo* resultan centrales y cuentan con un vasto desarrollo teórico de amplia circulación entre los especialistas.

El dossier

Este dossier tiene el objetivo de remedar parcialmente el vacío de publicaciones sobre musicología de la producción fonográfica en español mediante la reunión y puesta en diálogo de un puñado de trabajos realizados por jóvenes investigadores hispanoparlantes. Carlos Andrés Caballero Parra propone un estudio reflexivo del desarrollo de la tecnología de audio, su uso en producciones discográficas y el rol creativo del productor para mostrar la incidencia de cada uno de estos factores para la consolidación de una estética particular en el auge de la industria de la música tropical

en Medellín en los años sesenta y setenta. Marco Antonio Juan de Dios Cuartas ofrece una categorización de los parámetros de análisis que intervienen en una producción fonográfica entendida como práctica creativa. El autor propone estudiar la producción como proceso y como objeto, a partir de lo cual evalúa los alcances de diversas propuestas metodológicas. Luis Pérez Valero pone a consideración algunas herramientas analíticas de la musicología de la producción fonográfica a partir del estudio del caso de Zapato 3, una reconocida banda de rock venezolana. Lautaro Díaz Geromet propone un cruce entre la musicología de la producción fonográfica y los estudios sobre cine y canción desde una mirada afín a coleccionistas, archivistas y restauradores, a partir del análisis comparativo de material de descarte perteneciente a dos documentales sobre importantes bandas de música *beat* en la Argentina. Cristian Villafañe describe y analiza diferentes modos de uso de la tecnología de corrección de afinación, más conocida como Autotune, en la canción “Goteo” del rapero argentino Duki. Julieta Soberón estudia la evolución de la importancia de las máquinas de ritmo y las interfaces digitales de última generación en la base estructural de la composición musical popular actual. Sebastián Muñoz-Tapia y Nelson Rodríguez Vega examinan el impacto del casete para la distribución musical y las prácticas de uso del soporte para la composición musical en el rap de las décadas de 1980 y 1990 en Santiago de Chile. Matías Pragana aborda el modo en el que la disponibilidad de medios de difusión digital de contenidos audiovisuales y de tecnologías semi-profesionales de producción musical hogareña han determinado distintos aspectos de los contenidos creados por los productores Bizarrap y Jacob Collier.

Bibliografía

- Born, Georgina. *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Chion, Michel. *El sonido. Música, cine, literatura...* Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Erlmann, Veit. *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. New York: Zone Books, 2010.
- Fabbri, Paolo. *El giro semiótico. Los conceptos del signo a lo largo de su historia*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Frith, Simon y Simon Zagorski-Thomas, eds. *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*. London: Ashgate, 2012.
- García, Miguel A. “Las palabras y los sonidos”. *El oído pensante*, IX, nro. 2, (2021): s/n <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/10640/9>

350 (Último acceso: 25/02/2022).

Moore, Allan F. "Beyond a Musicology of Production". *Conference of Art of Record Production*, London College of Music, September (2005b): s/n. disponible en <http://www.artofrecordproduction.com/content/view/26/52/> (Último acceso: 26/10/2007).

Moore, Allan F. "The sound of popular music: where are we?" *CHARM Symposium 1 "Comparative perspectives in the study of recordings"*, Royal Holloway, University of London, Egham, 14-16 April (2005a): s/n, disponible en <http://www.charm.rhul.ac.uk/content/events/s1Moore.pdf> (Último acceso: 23/03/2007).

Sterne, Jonathan. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. London: Duke University Press, 2006.

Tagg, Philip. "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice". *Popular Music*, nro. 2 (1982): 37-67. Cambridge University Press.

———. "Musicology and the Semiotics of Popular Music". *Semiotica*, nro. 66, 1/3 (1987): 279-298.

Zagorski-Thomas, Simon. "The Musicology of Record Production". *20th Century Music*, Vol IV, nro. 2 (2008): s/n. <https://doi.org/10.1017/S1478572208000509>. Disponible también en <http://www.zagorski-thomas.com> (Último acceso: 19/09/2011).

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