

## La producción musical: un reto para la musicología del s.XXI

MARCO ANTONIO JUAN DE DIOS CUARTAS

Y JORDI ROQUER GONZÁLEZ

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(2)

Cita recomendada:

Juan de Dios, Marco A. y Roquer, Jordi. 2020. “La producción musical: un reto para la musicología del siglo XXI”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## LA PRODUCCIÓN MUSICAL: UN RETO PARA LA MUSICOLOGÍA DEL SIGLO XXI

**Marco Antonio Juan de Dios Cuartas (Universidad Complutense de Madrid)**  
**Jordi Roquer González (Universitat Autònoma de Barcelona)**

Uno de los aspectos determinantes para definir la producción musical como objeto de estudio dentro de la musicología es entender el resultado final de la grabación como "obra" y el proceso como "práctica compositiva". Estudiar la producción musical desde la academia implica asumir un uso artístico de la tecnología de la grabación; en este sentido, las artes de la grabación representan todo el conjunto de decisiones técnicas cuyas consecuencias son estéticas (Frith y Zagorski-Thomas 2012). Pero la producción musical es un ámbito estrechamente relacionado con la industria discográfica y adquiere su significado dentro de un modelo de producción capitalista. La creación de un "producto" conlleva la consecución de unas fases que incluyen una inversión económica inicial en el estudio de grabación (aportando recursos técnicos y humanos que repercuten en el proceso de creación), su fabricación en cadena (las plantas de fabricación de los diferentes soportes de grabación) y sus vías de distribución y promoción, buscando siempre un retorno económico. Es precisamente en su "reproductibilidad" donde reside la capacidad comercial de la grabación como producto y, más allá de la revisión "benjaminiana", estudiar la "grabación-creación" de un producto musical conlleva necesariamente la revisión de los vínculos indisolubles que existen entre el artista-ingeniero-productor y la compañía discográfica que normalmente lo financia, y que finalmente lo comercializa. La producción musical engloba un complejo campo profesional donde intervienen decisiones económicas y artísticas. ¿Debemos por tanto entender la "musicología de la producción musical" como un campo de estudio exclusivamente relacionado con aquellas músicas condicionadas por las métricas comerciales de las compañías discográficas? Evidentemente no. La manera en la que el artista se relaciona con la grabación sonora va mucho más allá de los preceptos mercantiles y conlleva una nueva concepción de la obra, donde los procesos tecnológicos relacionados con la grabación sonora juegan un papel determinante en la creación.

La "musicología de la producción musical" tampoco tiene por qué fijar el foco del análisis de forma exclusiva en la música popular urbana. La industria discográfica, y dentro de ella la figura del productor musical -entendiendo este como el máximo responsable de las decisiones relacionadas con el proceso de grabación-, también han jugado un papel determinante en la música clásica a partir del siglo XX. Productores musicales como John Culshaw demostraron cómo el proceso de mediación tecnológica en la grabación podía constituir también en el repertorio clásico un acto creativo en sí mismo, más allá de la inmortalización de la interpretación de la obra dentro de un soporte sonoro específico. De este modo, la producción en cadena del disco se contrapone a la concepción de la actividad del ingeniero de sonido y del productor musical como artesano, donde el tratamiento personalizado en cada producto humaniza el uso de las máquinas vinculándolo a un concepto de autenticidad inherente al propio desarrollo de géneros musicales como el rock. El concepto de producción musical termina por abrazar cualquier música vinculada a la industria discográfica, adaptando diferentes repertorios a nuevos modos de escucha sobre los que se construyen nuevos significados de la obra musical. Pero en el caso concreto de la música popular, esta no puede entenderse sin tener en cuenta el papel determinante de la grabación: "la historia del rock está escrita principalmente como una historia de las grabaciones" (Frith 2012: 207). Dentro de la música popular la evolución musical de un artista se analiza por lo general en función de sus trabajos discográficos, los cambios que se detectan en su nueva propuesta respecto a trabajos anteriores y la "transferencia interpretativa" de esa nueva obra en las giras y conciertos posteriores. Todo forma parte, en definitiva, de las interconexiones de una industria musical que se construye lentamente a lo largo de la primera mitad del siglo XX y que se consolida a partir de la década de los cincuenta con la eclosión del rock y la cultura juvenil.

La influencia de la tecnología de la grabación en la música popular ha sido estudiada por diferentes autores, principalmente a partir de la década de los ochenta del siglo XX. El trabajo de Antoine Hennion (1983, 1989) supone un acercamiento pionero al estudio de la producción musical desde la academia, afrontando el análisis de la figura del productor musical como un agente

imprescindible para entender el proceso de creación del fonograma como sinónimo de obra. El equipo de trabajo que conforma el ecosistema del estudio de grabación lleva a Hennion a considerar la composición como resultado de una colectividad, en contraposición a una idea tan asentada dentro de la musicología como la del genio creativo individual. Aunque los *popular music studies* han abordado tangencialmente la influencia de la tecnología de la grabación en el resultado sonoro y en la definición de géneros y escenas (Tagg 1982; Goodwin 1988; Frith 1988, 1998; Bracket 1995; Theberge 1997) no será hasta la aparición de los primeros textos de Zagorski-Thomas (2007, 2010) cuando se afronte directamente la producción musical como objeto de estudio dentro de la musicología. La publicación de "The Musicology of Record Production" (Zagorski-Thomas 2014), un trabajo que acota las diferentes áreas de estudio de la producción musical a la vez que plantea sus principales retos metodológicos, representa un verdadero manifiesto de intenciones reivindicando la necesidad de incorporar este campo de trabajo a la disciplina musicológica. Este cambio de perspectiva se aleja del análisis de los medios de difusión o de la recepción de la obra musical grabada por parte de las audiencias, para centrarse en los diferentes agentes y procesos tecnológicos que la hacen posible.

Pero la grabación sonora se convierte también en una fuente fundamental para el desarrollo de la "musicología de la *performance*". Los *performance studies* encuentran de este modo en la grabación la herramienta idónea para el estudio de las prácticas interpretativas de diferentes épocas. La creación en 2004 del AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM) supone un impulso definitivo en el estudio científico de las grabaciones desde la musicología. La creación de un *software* especializado como Sonic Visualiser ha permitido además realizar estudios comparativos entre las características de una determinada interpretación, analizando los rubatos, los *tempi*, el uso de las dinámicas, etc. La aplicación práctica de estas nuevas metodologías podemos encontrarla en el proyecto *Style, performance, and meaning in Chopin's Mazurkas*, donde se aplican análisis computacionales en el estudio de la caracterización estilística de las interpretaciones de una selección de Mazurkas de Chopin. El Mazurka Project representa sin lugar a

dudas un hito en el desarrollo metodológico del análisis de la grabación musical con diferentes fines, pero plantea de igual modo numerosas incógnitas relacionadas con la propia naturaleza de la grabación. La grabación distorsiona la "realidad performativa", algo que debemos relacionar necesariamente con el plano tecnológico (grabación multipista, grabación de la interpretación no lineal y asíncrona, edición), pero también con el plano actitudinal y aptitudinal (obsesión del intérprete por la perfección frente al maquillaje sonoro). El desarrollo tecnológico de la grabación se convierte de este modo en el gran aliado del virtuoso, pero también enmascara el error cuestionando la validez del intérprete y alimentando el debate sobre la autenticidad. A diferencia de los estudios centrados en la interpretación, la "musicología de la producción musical" debe incluir necesariamente la mediación tecnológica como parte integrante del análisis, un hecho que vehicula necesariamente la investigación hacia una incursión etnográfica que permita la identificación de los recursos técnicos y humanos que intervienen.

Uno de los principales desafíos de la "musicología de la producción musical" reside en el hecho de estudiar procedimientos no notacionales, algo que dificulta aún más su inclusión en los enfoques académicos tradicionales. En este sentido, se mantiene aún en la actualidad un debate metodológico que incluye la búsqueda de herramientas de análisis adecuadas para afrontar el estudio de la producción musical desde la musicología -en este dossier se incluyen investigaciones en las que se han utilizado algunas de ellas- y el análisis sistemático de los numerosos datos que podemos obtener cuando se trata de programas informáticos. La metodología correcta para afrontar el estudio de la grabación como texto debe centrarse en el análisis del archivo sonoro y puede en este sentido emplear análisis cuantitativos que nos permitan, por ejemplo, definir los efectos de la compresión dinámica en una grabación o la influencia en la estructura de un tema de los cambios del espectro frecuencial como consecuencia de la aplicación de un filtro. Propuestas ya consolidadas como las de Philip Tagg alertaron hace décadas sobre la necesidad de atender al sonido desde la perspectiva de su producción técnica. Tagg ha sido siempre muy crítico con la tendencia del mundo académico a conceptualizar los parámetros de la expresión musical

jerárquicamente a partir de categorías relacionales discretas basadas en la sintaxis. Dada la orientación desde la semiótica musical de las tesis de Tagg, su crítica a esta separación jerárquica de parámetros tiene mucho que ver con la omisión de toda la paleta de significaciones que nos brinda el artefacto sonoro de la mano de la producción musical. En el modelo analítico planteado por Tagg en 1982, ya podemos deducir una división entre los objetos de análisis tradicionales (aspectos tonales, temporales, melódicos, texturales y de dinámica) y aquellos que han sido muy poco atendidos por la academia, a los que él denomina “aspectos acústicos, electro musicales y mecánicos” (1982: 37), parámetros que el autor ha ido reformulando hasta llegar a su última propuesta, recogida en su celebrado *Music's Meanings* (Tagg 2013).

Para la musicología de la producción musical, todo ese aparato teórico –que en los últimos años apunta hacia un cierto estado de consolidación– nos brinda ciertas perspectivas metodológicas que vale la pena comentar. Tal y como ya se ha señalado, algunas de estas nuevas estrategias conectan con metodologías propias de la etnomusicología como la etnografía y el trabajo de campo, aplicados ahora al estudio de grabación en todas sus vertientes (Meintjes 2009; Bates 2016). En otros casos, la necesidad de aproximarse al sonido grabado implica el uso de herramientas para el análisis gráfico, tales como el sonograma o el espectrograma. Estudiar la actividad que acontece en un estudio de grabación nos permite ahondar en un viejo conflicto que parece encajar a la perfección en ese "nuevo" campo de estudio: atender a los procesos y los contextos sin que eso implique alejarse de la obra, del texto y/o de los autores. Es precisamente en esa atención hacia los procesos, donde la producción musical como objeto de estudio presenta una magnífica oportunidad para reflexionar acerca de la dicotomía entre "texto" y "contexto". Para el investigador interesado en la producción musical, las relaciones entre "autor", "contexto" y "texto" pueden resultar reveladoras en el momento en que desencadenan una serie de reflexiones necesarias: ¿hasta qué punto el productor musical es o debe ser considerado autor / creador?, ¿hasta qué punto el material sonoro que escapa de los parámetros tradicionales como la melodía, la armonía, el ritmo, entre algunos pocos más, no debe ser también considerado como un "texto"? o ¿es posible un acercamiento a las nociones de

estilo, género musical o estética de las músicas populares urbanas sin un trabajo sobre algo tan idiosincrático para ellas como es su discurso sonoro? Se trata de preguntas imprescindibles que nos empujan a trabajar desde la multidisciplina que demanda el simple hecho de aproximarse desde las ciencias sociales y las humanidades a ciertos procesos tecnológicos. De esa manera, resulta más que razonable contemplar, por ejemplo, aproximaciones al sonido desde la antropología o la sociología al mismo tiempo que atendemos a cuestiones estrictamente técnicas. Fusionar de manera natural esas intenciones y perspectivas metodológicas no sólo resulta un enorme desafío, es casi una necesidad. Por supuesto, podemos acercarnos a la producción musical desde cualquiera de las infinitas estrategias particulares que nos brindan distintos campos disciplinares pero, finalmente, la naturaleza necesariamente tecnológica de nuestro objeto de estudio siempre nos va a proponer un cierto grado de flexibilidad multidisciplinar. En ese esfuerzo hacia una más que deseable multidisciplinariedad –que, de hecho, ya es ineludible para cualquier disciplina– la musicología tiene mucho que ganar y la producción musical, como campo de estudio, es un terreno altamente fructífero para tal cometido.

Todas las aportaciones de los autores en este dossier responden, en mayor o menor grado, a ese afán y voluntad de trabajar desde una orientación multidisciplinar y, a su vez, de reivindicar la producción musical como objeto de estudio dentro de la musicología actual. Se trata de entender la producción musical como obra de arte plena, tal y como reflexiona Héctor Cavallaro en su artículo “De la escrita musical a la grabación: ontologías y material”. Los “artefactos sonoros” que se representan en las músicas grabadas no solamente están relacionados con nuevas técnicas, también con un nuevo modo de representación artística. Es la “actitud artística” en las decisiones que se deben adoptar durante los procesos de grabación lo que debe elevar el trabajo del ingeniero de sonido o del productor musical a la categoría de arte. Apoyándose en las ideas de Gayraud, Cavallaro argumenta cómo en la producción musical la mediación tecnológica es más que una alteración, representa su condición de posibilidad. Nos ubicamos de este modo en la antítesis de lo que Fred Gaisberg denominaba “fotografías sonoras” de las

interpretaciones musicales, unas fotografías borrosas condicionadas por las características del estudio, por la necesaria adaptación en la interpretación de los músicos y por las propias limitaciones de los soportes de grabación y reproducción. El cambio de paradigma surge con la concepción del estudio de grabación como el espacio creativo donde se origina la obra musical, y la interpretación sobre un escenario como consecuencia final de esa grabación: “El estudio de la música grabada en relación a la sala de conciertos se vuelve, por tanto, análogo al estudio del cine en relación al teatro: un producto construido en un proceso no lineal en contraposición a un proceso lineal de interpretación” (Zagorski-Thomas 2014: 26). La aparición de la grabación multipista en la década de los cincuenta del siglo XX transforma la interpretación musical en un acto asincrónico y, de este modo, el estudio se convierte en un espacio de experimentación donde la obra musical se construye a partir de numerosos fragmentos que se transforman en un todo tras el proceso de mezcla: un puzzle sonoro a partir del cual obtenemos finalmente el *master*.

La "musicología de la producción musical" debe afrontar los objetos de análisis no solo en su contexto socio-histórico, también en su contexto tecnológico. El desarrollo de la tecnología de la grabación juega un papel determinante tanto en el estudio de los procesos de producción como en su resultado sonoro final. La evolución tecnológica hacia medios digitales aporta a la interpretación musical una perfección matemática que convive con el acercamiento de los nuevos músicos-programadores a la estética del error, mediante un uso personal de unos dispositivos creados precisamente para evitarlo. La tecnología afecta directamente a la interpretación y puede ser analizada en términos de *groove*, *feel* o *swing*, tal y como ha sido demostrado por Manuel Lagullón en su aportación al dossier. El uso de secuenciadores y *samplers* acercan el concepto de interpretación al de composición: el productor compone una interpretación (Kvifte 2010). Esta interacción entre intérprete y máquina, el uso personalizado de estos dispositivos relacionados con la grabación sonora o la programación MIDI, genera interesantes influencias en la práctica performativa (y, por ende, en la compositiva) que constituyen caminos de ida y vuelta, como ya ha sido demostrado en otros trabajos previos (Zagorski-

Thomas 2010; Katz 2010). El resultado de esta interacción se manifiesta tanto en la "mecanización" de la interpretación humana como en la "humanización" de la interpretación a través de las máquinas, planteando interesantes debates en torno a sus consecuencias estéticas.

El estudio de las técnicas de producción y la tecnología empleada en su contexto histórico adquiere el mismo interés cuando hablamos de visitar sonoridades pasadas. La emulación de sonoridades y tecnologías del pasado juega un papel determinante en el concepto de tecnostalgia (Pinch y Reineke 2009; Van de Heijden 2015) al que acude Lagullón para analizar algunas de las características de la estética del lofi hip hop. También Ugo Fellone aborda el estudio de las texturas sonoras y los procesos para extrapolar interesantes reflexiones acerca de las estéticas del denominado "post-rock", término que en su propia naturaleza nos recuerda el carácter circular de las tendencias musicales a lo largo de la historia. Una circularidad que en las músicas del s.XX queda especialmente ligada a cómo nuestra memoria –individual y colectiva– categoriza los sonidos y procedimientos del pasado. Usamos esta "memoria sonora" para construir nuestra propia historia de la grabación o para buscar una resignificación en otros géneros empleando unos indicadores sonoros determinados. Las cualidades tímbricas de los sonidos sirven, tal y como apunta Silvia Segura, para construir un *zeitgeist* sonoro, es decir, una conciencia del sonido de la época. De este modo, adquiere el mismo interés dentro de la musicología el impacto de una nueva tecnología en su contexto histórico original, teniendo en cuenta el "efecto inicial de *shock*" al que hace referencia Askerøi (2013: 2) como la forma en la que revisitamos esas sonoridades o las comparamos con sonoridades posteriores. La transformación del impacto inicial de una nueva tecnología, la intencionalidad presupuesta en sus desarrolladores y la resignificación que sufre en algunos casos en su aplicación artística explican algunos de los procesos más relevantes de la producción musical, como el uso del Auto-tune, efecto inherente a las sonoridades del reggaetón que analiza Marina Arias en su artículo. Otro aspecto fundamental a la hora de afrontar metodológicamente el análisis de la producción musical es el estudio del timbre. El "diseño sonoro" ocupa para el ingeniero-productor un lugar prioritario en el proceso de creación. En este

sentido, el uso de herramientas de análisis como Sonic Visualiser juega un papel determinante tal y como queda demostrado en el trabajo de Iyán Ploquin, donde los *plugins* Spectral centroid e Inharmonicity permiten al investigador extraer los datos para el estudio de la evolución tímbrica en el corpus de una banda a través de sus grabaciones. Por su parte, Oriol De Haro se acerca al sonido de las guitarras de Queen con un estudio cuantitativo sobre los procesos de sobregrabación de las guitarras de Brian May. Para entender que, a menudo, estilo y procedimiento técnico van de la mano, el caso de May puede resultar paradigmático como un claro ejemplo de lo que Zagorski-Thomas (2014: 66) denomina "marca sonora" o *signature sound*.

También en nuestro país existen, por supuesto, interesantes casos de estudio que definen el sonido de nuestro pasado y presente musical y que deberán ser abordados en el futuro. De alguna forma, los artículos de Francisco Bethencourt y Pablo Espiga vienen a cubrir ese espacio con un trabajo de campo alrededor de la figura del productor Ale Acosta, en el primer caso, y una reflexión sobre los estudios de grabación como espacios de trabajo en el segundo. Bethencourt aporta la visión emic del propio productor acerca de su filosofía de producción, técnicas y planteamientos estéticos. Espiga, por otro lado, nos acerca a los importantes cambios que sufrieron los estudios en el paso del formato vinculado a las grandes multinacionales discográficas al de *home studio*, un cambio complejo, pero sin duda imprescindible para entender la música en la actualidad. El autor también recalca en el caso estatal y en la necesidad imperante de documentar la historia de nuestros estudios de grabación, espacios de altísimo valor musicológico e historiográfico, como Sonoland, RCA, Kirios, Audiofilm, Cinearte o EMI, sobre los cuales, desgraciadamente, no existe aún un trabajo que haga justicia a su enorme contribución cultural. Finalmente, resulta interesante advertir que en el presente dossier encontraremos una serie de conceptos a los que vale la pena prestar atención; conceptos como "hiperrealidad sonora", "colectivo creativo", "tecnostalgia" o "marcador sonoro" parecen estar sedimentando en los esquemas conceptuales de la "musicología de la producción musical". Prueba de ello es que, de manera natural, aparecen en distintos artículos, aterrizando desde planteamientos dispares, pero con la virtud de no solo augurar nuevas

perspectivas, sino también insinuar que la producción musical representa ya una fuente de nuevos objetos de estudio y paradigmas teóricos para la musicología. Algunos de ellos, como por ejemplo el concepto de "marcador sonoro", han sido acuñados recientemente, pero ya son compartidos aquí por Segura y De Haro, quienes coinciden también en abordar el concepto de "hiperrealidad sonora", al cual también Cavallaro hace alusión en su artículo.

Parece razonable, por lo tanto, afirmar que el interés académico hacia el campo de la producción musical se ha expandido más allá del ámbito anglosajón que hasta hace pocos años aglutinaba buena parte de las contribuciones. La edición de este dossier es una buena prueba de ello, ofreciendo una selección de textos que beben directamente de esas fuentes fundamentales para mostrar que la disciplina ya dispone de una generación de musicólogos armados con nuevas herramientas y dispuestos a abordar el sonido de la música popular urbana desde nuevas orientaciones. Uno de los objetivos de un trabajo como éste es, precisamente, el de fortalecer la comunidad de investigadores que comparten el interés por la producción musical, investigadores que puedan unir sus perspectivas para, por ejemplo, ahondar en las dificultades sobre el análisis de los procesos de producción, algo que quizás sea una de las empresas más problemáticas, pero sin embargo prioritarias de la disciplina. En la vertiente historiográfica, la deuda con los estudios e ingenieros históricos en Madrid y en Barcelona es, sin duda, otra de estas prioridades. Más allá de los casos que atañen a la capital (Sonoland, RCA, Kirios, Audiofilm o Cinearte, ya mencionados en el capítulo de Espiga), también urge documentar la historia de estudios ubicados en Barcelona como Belter, Gema o los estudios de EMI-Odeon (posteriormente Estudis Perpinyà). Por supuesto, también resulta imperativo abordar otros casos que encontramos fuera de esos dos principales focos empresariales del país. Lo que no debería dar ningún lugar a dudas es que documentar la historia de la grabación en nuestro país resulta algo más que una asignatura pendiente: debería ser un deber en términos de preservación de un patrimonio cultural que atañe a lo material y, sobre todo, a lo inmaterial. No olvidemos que, si nuestras vidas tienen esa banda sonora vital a la que a menudo rendimos nuestras

sensaciones más íntimas es porque esas músicas se gestaron en esos espacios dedicados a la alquimia sonora que son los estudios de grabación.

Para finalizar, es preciso mirar hacia el futuro, un futuro para el cual parece más que razonable pensar que el interés hacia este campo no puede más que crecer. La omnipresencia de la tecnología en los procesos de creación y recepción musical nos invita, cada vez más, a tener en cuenta la producción musical como objeto de estudio para la musicología. Sin embargo, no deberíamos obviar que la creación artística y la tecnología siempre han ido de la mano y que tal binomio no es, para nada, exclusivo de ninguna música o época en particular. Son quizás las distintas aproximaciones a la actividad musical que han venido dándose en las musicologías del siglo XX lo que nos puede sugerir que el artefacto tecnológico se aleja del interés del musicólogo. Nada más lejos de la realidad. Si la necesaria atención al proceso técnico que nos advierte la musicología de la producción musical contribuye a recordarnos que tal binomio es y ha sido una constante en la historia de la creación artística, bienvenido sea ese recordatorio. Como bienvenida será también la perspectiva –tan propia del paradigma de la etnomusicología– que nos recuerda la necesidad de atender al contexto y a los procesos. ¿Cómo pretender explicar las músicas del último siglo sin atender a los espacios y a los procesos de producción que los determinan? Si la musicología de la producción musical ha venido para quedarse, que sea este trabajo un buen punto de partida. ¡Esperamos que lo disfrutéis!

### Referencias bibliográficas

Askerøi, Eirik. 2013. *Reading Pop Production. Sonic Markers and Musical Identity* (Tesis doctoral). Universidad de Adger, Kristiansand.

Bates, Eliot. 2016. *Digital Tradition: Arrangement and Labor in Istanbul's Recording Studio Culture*. New York: Oxford University Press.

Bracket, David. 1995. *Interpreting Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

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

\_\_\_\_\_ 1988. "El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular". *Papers: revista de sociología* Vol. 29; pp. 178-196. Disponible online: <http://papers.uab.cat/article/view/v29-frith/pdf-es> [Consultado: 10/12/2020]

\_\_\_\_\_ 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

\_\_\_\_\_ (2012). "The Place of the Producer in the Discourse of Rock". En S. Zagorski-Thomas y S. Frith, eds., *The Art of Record Production: an Introductory Reader to a New Academic Field*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, pp. 207–222.

Goodwin, Andrew. 1988. "Sample and hold: pop music in the digital age of reproduction". En: *Critical Quarterly*, vol. 30, nº 3; pp. 34-49.

Hennion, Antoine. 1983. "The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song". *Popular Music*, Vol. 3, pp. 159-193.

\_\_\_\_\_ 1989. "An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music". En: *Science, Technology and Human Values*, vol. 14, nº 4; pp. 400-424.

Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press.

Kvifte, Tellef. 2010. "Composing a performance: The analogue experience in the age of digital (re) production". En *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, pp. 213–230. Londres: Routledge.

Meintjes, Louise. 2009. "The politics of the recording studio: A case study from South Africa," en Cook, N., Clarke, E., Leech-Wilkinson, D., and Rink, J. (eds) *The Cambridge Companion to Recorded Music*, pp. 84–97. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Companions to Music).

Pinch, Trevor; Reinecke, David. 2009. "Technostalgia: How old gear lives on in new music". *Sound souvenirs: Audio technologies, memory and cultural practices 2*: p. 152.

Tagg, Philip. 1982. "Analysing Popular Music". En *Popular Music*, 2, pp. 37–67. Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_ 2013. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York: The Mass Media Music Scholars Press.

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

Van der Heijden, Tim. 2015. "Technostalgia of the present: From technologies of memory to a memory of technologies". *NECSUS. European Journal of Media Studies* 4, n.º 2: pp. 103–121.

Zagorski-Thomas, Simon. 2007. "The Musicology of Record Production". En: *Twentieth-Century Music*, 4 (2), pp.189-207. Cambridge University Press. Disponible en: <http://journals.cambridge.org/action/displayIssue?jid=TCM&volumeld=4&seriesId=0&issuelid=02>. [Consultado: 16/12/20]

\_\_\_\_\_ 2010. "Real and Unreal Performances: The Interaction of Recording Technology and Rock Drum Kit Performance". En A. Danielsen, ed., *Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, pp. 195–212.

\_\_\_\_\_ 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.