



• el sonido de Sinatra

Sesiones de grabación
con *La Voz* (1939-1994)



En *El sonido de Sinatra*, Charles L. Granata combina sus extensos conocimientos acerca de la habilidad musical de Frank Sinatra y de todos los detalles del proceso de grabación para explicar la parte más importante del legado del cantante: su disciplina personal en el estudio. Sinatra se dedicó con ahínco al arte y la ciencia de la grabación, un mundo en rápida y continua evolución. A lo largo de su carrera utilizó la floreciente tecnología en provecho propio, ideando y dominando técnicas que le serían de gran utilidad para su progreso. Su presencia en los estudios durante casi medio siglo abarca todas las innovaciones técnicas en este campo. Los extractos *Anatomía de una sesión de grabación* y *Body and Soul: la evolución de una interpretación* se reproducen por gentileza de Alba Editorial.

Texto: **Charles L. Granata**



Charles L. Granata
El sonido de Sinatra

• *Sesiones de grabación con La Voz (1939-1994)*
Alba Editorial
2009

ANATOMÍA DE UNA SESIÓN DE GRABACIÓN

Es difícil para la gente ajena al medio hacerse una idea de lo que ocurre exactamente en una sesión de grabación. Rara vez pensamos en el esfuerzo que acompaña al proceso de creación de una canción concreta cuando la escuchamos por la radio o en un disco en nuestra casa. Buena parte del misterio se debe al hecho de que la mayoría de las sesiones de grabación están cerradas al público. A poca gente no relacionada directamente con el artista o con el proyecto discográfico se le permite la entrada.

La sesión de grabación es un acontecimiento estrictamente personal, en el cual el artista está en una posición totalmente vulnerable. A lo largo de la sesión, el músico ensaya los pasajes difíciles o comete errores en el texto o en la interpretación melódica. Quizá, en un momento, los cantantes sienten impotencia y dicen cosas poco halagadoras hacia sí mismos o dañinas para su imagen pública. Los artistas ponen todas sus energías al servicio del arte, y a un perfeccionista como Sinatra le preocupaba mucho el resultado final de la grabación.

Aunque no sería el caso de las grabaciones realizadas para Capitol diez años después, durante los años que trabajó para Columbia las grabaciones de Sinatra solían hacerse a puerta cerrada. Sin embargo, tenemos la posibilidad de estudiar y apreciar las grabaciones de Sinatra y Stordahl ya que los originales se archivaron con gran esmero por parte de Columbia Records. Son un reflejo de unas condiciones ideales de trabajo y dan cuenta de las impresionantes mejoras en los métodos

de grabación directos a disco de principios de los años cuarenta. En ellas vemos a Sinatra sentando las bases de sus sesiones de grabación para las siguientes cuatro décadas.

En los años cuarenta, cincuenta y sesenta, una sesión de grabación duraba normalmente tres horas, durante las cuales, por obligación contractual, se grababan y masterizaban tres o cuatro temas completos. Aproximadamente una hora antes del inicio de la sesión (generalmente a las ocho de la tarde en el caso de Sinatra, porque a esa hora tenía la voz relajada y, además, le permitía compaginar las grabaciones con el apretado horario de los rodajes cinematográficos), los músicos llegaban al estudio para calentar y leer detenidamente las partituras de esa noche.

Milt Bernhart, un extraordinario trombonista que llegó a los estudios de cine y música de Hollywood a principios de los años cincuenta, después de un periodo glorioso con la orquesta de Stan Kenton, era



un meticuloso observador de todo el entramado que regía el mundo de la música de estudio en sus buenos tiempos. Como músico asiduo de las sesiones de discos, cine y televisión durante más de veinticinco años, su punto de vista es muy valioso. “Nunca teníamos las partituras antes de la sesión”, explica.

Pero yo solía llegar un rato antes al estudio para ver lo que se avecinaba. A lo mejor es que quería ponerme nervioso. Mucha gente opina que no hay que mirar la partitura hasta que llega la hora de tocar, pero a mí me gustaba leerlas antes y empezar a pensar en cómo enfocarlas.

El trabajo de Sinatra en las sesiones empezaba mucho antes del día de la grabación. Como veremos más adelante, había desarrollado todo un ritual, en el que primero seleccionaba las canciones que grabaría y luego ayudaba cuidadosamente al arreglista a esbozar las ideas que inspirarían la orquestación.

También se preparaba físicamente.



“Cada día, cuando tengo un concierto o preparo un disco, trato de sentarme por lo menos una hora al piano a vocalizar. Mi frase estándar es “Let us wander by the bay” (“Caminemos por la bahía”), subo cada vez dos notas y vuelvo”, explicaba. Sinatra fumó durante toda su vida y uno se pregunta si este hábito le afectó la voz y en qué medida precipitó su declive. Aunque solía dejarlo de golpe cuando se acercaba una fecha de grabación, infravaloraba los efectos devastadores del tabaco en las cuerdas vocales. “Fumo demasiado y bebo demasiado, pero tengo entendido que no afecta a las cuerdas vocales porque están en una parte protegida del cuerpo. Lo que resulta perjudicial es su uso excesivo, gritar y no calentar adecuadamente antes de cantar”. (Ni que decir tiene que, aunque Sinatra no se diera cuenta, el tabaco tuvo un efecto nocivo en su voz, especialmente en los últimos años.)

Cuando llegaba Sinatra, los músicos tocaban durante un rato para que los ingenieros pudieran equilibrar el sonido. Hasta la aparición de la cinta estereofónica (1957), el método de grabación directa a disco o a las pri-

meras cintas requería una mezcla previa perfecta de todos los elementos orquestales (cuerdas, maderas, metales y percusión) y del cantante o el grupo vocal.

Una grabación que haya sido equilibrada con precisión permite al oyente escuchar con claridad cada uno de los instrumentos de la orquesta y el cantante solista. Mantiene un equilibrio entre los volúmenes orquestales y vocales. ¿Está la voz demasiado baja? ¿La orquesta la tapa? ¿Tiene la voz demasiada presencia? ¿Se oye la orquesta demasiado lejos? ¿Los instrumentos solistas están demasiado distantes en vez de oírse en primer plano, con claridad y presencia? El equilibrio adecuado es el resultado directo de la colocación de los micrófonos y de la distribución de la orquesta en el estudio. El ingeniero valora cada uno de estos aspectos, sitúa los micros estratégicamente para cada sección instrumental y ajusta los niveles de grabación, que irá retocando ligeramente hasta lograr la mezcla adecuada. Actualmente, años después de que la grabación multipista haya entrado en los estudios y de que el sonido estereofónico haya pasado a ser el estándar, algunas partes solistas, como la voz del



- cantante, tienen pistas individuales o espacios separados en la cinta, aislados de la orquesta. Este aislamiento facilita su edición o manipulación una vez terminada la sesión y los ingenieros pueden reequilibrar o mejorar fácilmente el sonido capturado durante la grabación en directo. Las grabaciones de los años cuarenta y principios de los cincuenta eran monofónicas (una sola pista, equilibrada o mezclada en directo, sin la posibilidad de repetir o enmendar los errores técnicos o interpretativos). Aun así, los ingenieros lograban un sonido notablemente bien equilibrado.

“En aquellos tiempos, CBS fabricaba sus propios equipos”, dice Frank Laico, un ingeniero jubilado de Columbia que empezó a trabajar en las sesiones a mediados de los cuarenta.

La mesa de mezclas sólo tenía seis entradas. Cuando la orquesta era grande, había que tener mucho cuidado

con el equilibrio. En las grabaciones de música ligera la sección rítmica tenía que resultar bien audible y se utilizaba un micrófono RCA44 (el antiguo micro bidireccional con forma de diamante), con el bajista a un lado y el guitarrista al otro. Para la batería se solía utilizar un único RCA77, porque no se podía sonorizar cada parte individualmente. Se utilizaban uno o dos micros para captar los metales y las maderas y uno para las cuerdas. Además,

por supuesto, el cantante tenía su propio micro. Si además había un grupo vocal, al no poderle adjudicar un micro específico, lo situábamos detrás de la sección de cuerda para captarlos juntos, desde arriba.

Los micrófonos utilizados para grabar la voz de Sinatra en el estudio se elegían siempre meticulosamente. El micro preferido durante el periodo Columbia era el RCA44 de cinta. Famoso por un sonido dulce y cálido y una excelente reproducción de las frecuencias en todo el registro vocal, esta herramienta era la elección lógica tanto para los instrumentos cercanos como para la voz. Con su aspecto “anticuado”, quedó asociado para siempre a Sinatra como cantante melódico de los años cuarenta. “El RCA44 era un micrófono con el que se podía trabajar de cerca, porque potenciaba el efecto de proximidad”, dice Jim Webb, experto en la materia.

En otras palabras, cuanto más cerca se estuviera del micrófono, mejor se captaban los bajos. Bing Crosby supo sacarle partido y aumentó la consistencia de la voz acercándose muchísimo al micro.

El micrófono RCA77, en forma de bala (como puede apreciarse en los programas presentados por David Letterman y Larry King) también fue un excelente micrófono de cinta creado en esta época. Su curva de frecuencias y sus características lo convertían en una herramienta de trabajo más adecuada para los instrumentos que para la voz, aunque respondían muy bien en ambos casos.

¿LEÍA MÚSICA FRANK SINATRA? SEGÚN ÉL MISMO ADMITÍA, LA RESPUESTA ES NO, AL MENOS NO EN EL SENTIDO TRADICIONAL

Cuando se alcanzaba el equilibrio satisfactorio, la orquesta tocaba la canción entera sin voz, para que el cantante y los músicos pudieran familiarizarse con la orquestación. En este punto se podían modificar aspectos del arreglo o detectar las notas erróneas transcritas por el copista. Los ingenieros solían grabar esta primera lectura para confirmar que el equilibrio era el adecuado.

En la sala de control, separada de la sala principal de grabación por un grueso panel de vidrio a prueba de ruidos, los ingenieros ajustaban el volumen de los diversos micrófonos situados entre la orquesta. Esta tarea se hacía con ayuda de una simple mesa de mezclas o consola. La sala de control, que a veces era una zona separada llamada “sala de montaje”, es donde el ingeniero de grabación accionaba unos enormes giradiscos. Con ellos se grababa el sonido proveniente de la mesa de mezclas, directamente a los surcos de los discos de “transcripción” de 16 pulgadas, recubiertos especialmente con un compuesto de laca plástica.

Mientras las antiguas grabaciones se imprimían sobre cera, los discos master de las grabaciones de Sinatra posteriores a 1943 eran discos de aluminio de 33^{1/3} rpm, alisados de forma óptica para ofrecer una superficie de grabación mucho más lisa y una reproducción más silenciosa. Durante la Segunda Guerra Mundial, debido a las restricciones de aluminio, se utilizó el vidrio como sustituto, aunque los ingenieros de la época opinaban que era de peor calidad (en cuanto al ruido) que los discos de aluminio. El vidrio también era mucho más frágil y era habitual la rotura de discos master originales. Los discos de 16 pulgadas recubiertos de laca, desarrollados originalmente para el proceso de grabación Vitaphone, utilizado en los primeros dibujos animados, revolucionó la calidad sonora de los estudios de grabación y de radio y fueron, en muchos aspectos, los predecesores de los modernos discos LP (*long playing* o “disco de larga duración”).

Aunque el resultado final de una sesión grabada en los nuevos discos master de 16 pulgadas era la copia comercial estampada en un disco de laca de 78 rpm, comparativamente mucho más ruidoso, la fidelidad de los discos originales se mantenía. Esto ha permitido el reciente alud de restauraciones a CD, que reflejan la notable calidad de las sesiones de grabación originales. (A principios de los años cincuenta, después de que la grabadora de cinta magnética se popularizara en los estudios, los discos de laca y los tornos de corte fueron sustituidos por las bobinas y las cintas magnéticas.)

En las sesiones, Sinatra utilizaba la primera lectura orquestal para escuchar el arreglo y planear cómo iba a interpretar la canción. Generalmente, se situaba al lado



de la tarima del arreglista-director, cantando o susurrando la melodía. Si pensaba que quería hacer algún cambio, se lo sugería al arreglista, que se ponía a trabajar los detalles con la orquesta. Cuando estaba totalmente conforme con el arreglo y se sentía preparado para una toma real, asentía con la cabeza y lanzaba una orden a la cabina: “Lo intentamos”. Sólo en ese momento empezaba la grabación.

¿Leía música Frank Sinatra? Según él mismo admitía, la respuesta es no, al menos no en el sentido tradicional. Sinatra no tocaba ningún instrumento y nunca aprendió a leer música per se. Sin embargo, su experiencia práctica le ayudaba a entender la música escrita y aprendió a “leer” una partitura siguiendo atentamente los ritmos y los grupos de notas distribuidos por la página.

En una partitura normal, los compases que contienen entradas importantes de instrumentos se indican con una letra o una cifra y esto le ayudaba enormemente. Sinatra hacía anotaciones directamente en la partitura mientras tocaba la orquesta, que después le servían para cantar encima. Su experiencia práctica y su fino oído también le ayudaban a reconocer e identificar sonidos concretos y distinguir los cambios en las notas, como, por ejemplo, de La a La bemol.

A diferencia de lo que se hace ahora, ►





► todo lo que se grababa en los años cuarenta era a tiempo real. Se trataba de interpretaciones en directo de estudio, que ofrecían una frescura y una espontaneidad que desaparecieron con la llegada de la grabación por pistas de los años posteriores. Básicamente, a los músicos se les exigía que tocaran esas partituras, que leían por primera vez, como si las hubieran estado tocando juntos durante años. Sinatra contaba con los mejores músicos de Hollywood y Nueva York, la mayoría provenientes de los estudios cinematográficos, de la Philharmonic Orchestra o, mejor aún, de las filas de las orquestas de Benny Goodman, Glenn Miller, Tommy Dorsey y, más adelante, de Stan Kenton. Si alguien cometía un error, ello implicaba que todo el mundo tenía que volver a tocar desde el principio.



La mayor parte del tiempo, las sesiones de Sinatra transcurrían sin incidentes, con todo el mundo metido en su papel. Los músicos y el resto del equipo se divertían y gozaban enormemente de su trabajo, dentro de un ambiente totalmente profesional. Lo que más risas provocaban eran las tomas falsas, especialmente cuando Sinatra hacía bromas sobre sí mismo.

En una sesión memorable para Columbia (el 27 de agosto de 1945), Sinatra estaba grabando *Silent Night* (*Noche de paz*). La introducción de la orquesta preparaba con calculada majestuosidad la entrada de Sinatra. El sonido de la orquesta, que estaba tocando maravillosamente, transmitía toda la alegría y el resplandor de la Navidad. De golpe, cuando habían transcurrido ya tres cuartas partes de una toma excelente, Sinatra se saltó una línea. En vez de “sleep in heavenly peace” (dormir en la paz celestial), dijo “sleep in heavenly sleep” (dormir en la paz del sueño). Se dio cuenta inmediatamente del error y, rompiendo la solemnidad del momento, espetó: “¡Hijo de p—! Me he equivocado de letra”. Los músicos respondieron con una gran carcajada espontánea. Después de unas cuantas bromas saludables, la sesión continuó con una toma perfecta y todo el mundo contento.

BODY AND SOUL: LA EVOLUCIÓN DE UNA INTERPRETACIÓN

Body and Soul es, sin duda, una de las grabaciones más extraordinarias de Sinatra. Considerada como el mejor estándar del pop y el jazz, esta canción podría muy bien representar (quizá junto a *I'm a Fool to Want You*) el momento culminante de sus años en Columbia. La grabación es especialmente valiosa porque llega en un momento de la carrera de Sinatra en que su voz adquiere un matiz más oscuro. Empezó a introducir un cierto dramatismo en la música, como si luchara por expresar todos los estados emocionales de su propia alma. Este enfoque introspectivo de *Body and Soul* pone de manifiesto la complejidad del texto y las sutilezas melódicas de la canción. Además, constituye un presagio del carácter afligido y melancólico que dominaría la última fase del periodo Columbia.

La grabación de la canción, realizada el 9 de noviembre de 1947, ofrece una valiosa información acerca de la evolución de las interpretaciones grabadas de Sinatra y constituye una prueba de su rechazo férreo frente a cualquier intromisión ejecutiva. Es sorprendente la destreza con que el cantante pule su interpretación inicial, bastante burda, hasta lograr una perfección casi divina. La reconstrucción de la sesión se ha hecho a través de una audición pormenorizada de las lacas originales de la sesión de Columbia y gracias al testimonio del arreglista George Siravo, que estaba presente en el estudio.

Body and Soul es la primera de las dos



canciones que se grabaron ese día. La segunda es *I'm Glad There Is You*, una balada encantadora e infravalorada de Paul Madeira y Jimmy Dorsey.

Tras su llegada al estudio de Manhattan, la orquesta hace una primera lectura del arreglo, lo cual le permite a Sinatra hacerse una idea del ritmo y formular un plan sobre cómo afrontarla vocalmente. Esta toma preliminar, que no se consideraba un intento oficial, la utilizaban los ingenieros para determinar la mezcla adecuada.

La prueba llega a su fin y suena, tal como era de esperar, un poco descuadrada. En los primeros compases, el trompetista Bobby Hackett parece como si tocara sin micrófono, porque a los ingenieros de la sala de control se les olvidó abrirlo. Rápidamente corrigen el error y el sonido cristalino de Hackett se une a la orquesta. Sinatra empieza a darle vueltas a la canción mientras Hackett desarrolla sus solos y *obbligati*. A lo largo de la pieza, ambos intérpretes se equivocan varias veces de nota.

Mientras canta, Sinatra experimenta con diferentes modos de pronunciar las palabras clave, especialmente en lo referente a los finales.

Por ejemplo, en el primer estribillo (1:41) canta:

My life a wreck you're makin' (g)...

[elimina la "g", más informal]

You know I'm yours for just the taking...

[pronuncia la "g"]

La toma continúa y, en el puente instrumental (2:00), Hackett se equivoca varias veces de nota. El solo de

trompeta es notablemente diferente del que terminará tocando en las tomas subsiguientes. Entonces, en el segundo estribillo (2:37), Sinatra se desvía del esquema del primero:

My life a wreck you're makin'...

You know I'm yours for just the takin'...

La canción llega a su fin y Hackett nuevamente toca un solo diferente al que plasmará en la toma master. La duración total de la canción es de tres minutos y dieciocho segundos. Los músicos descansan mientras en la sala de control preparan otro disco de laca para la próxima serie de tomas.

Empieza la primera toma real. Poco después del principio, Bobby Hackett falla una nota. Nueve segundos después, Sinatra deja de cantar y para la orquesta. En el segundo intento, es obvio que Sinatra ya ha entrado en calor y se siente más cómodo con la canción y con la orquestación. El tempo se ha ralentizado un poco y Frank empieza a alargar el texto, tomándose más tiempo para frasear cada línea. También se muestra más tranquilo con la dicción, articulando cuidadosamente los sufijos "-ing" del primer estribillo:

I spend my days in longing...

And wand'ring why it's me you're wronging...

**SINATRA CONTABA
CON LOS MEJORES
MÚSICOS DE
HOLLYWOOD
Y NUEVA YORK**





Hackett, celestiales; y Sinatra ha atacado nuevamente cada línea con una tranquilidad calculada. Al igual que en las primeras tomas, el *tempo* sigue siendo un poco lento. La canción termina con un poderoso crescendo y los intérpretes permanecen en silencio hasta que el timbre del estudio les da la señal. Cuando ya empezaban a relajarse, oyen la voz de Morty Palitz, el productor, que les habla desde la sala de control. Su voz retumba en la sala: “Demasiado largo. Muy bonito, Frank, pero hay que acelerarla un poco”. Sinatra, muy interesado en transmitir el impacto emocional de la canción, responde: “No, no podemos acelerarla, mataríamos el sentimiento”.

“Tendréis que hacer algo, porque no cabe en el disco”, informa el ingeniero Fred Plaut desde la cabina, refiriéndose a las estrictas restricciones impuestas por la limitación de surcos de un disco estándar de 10 pulgadas y 78 rpm. “Habrá que cortar, es lo único que se me ocurre”, dice Palitz. Esto molesta a Sinatra, que contraataca sarcásticamente lanzando una pregunta que suena a afirmación: “¿Me estás diciendo que una gran empresa como Columbia no

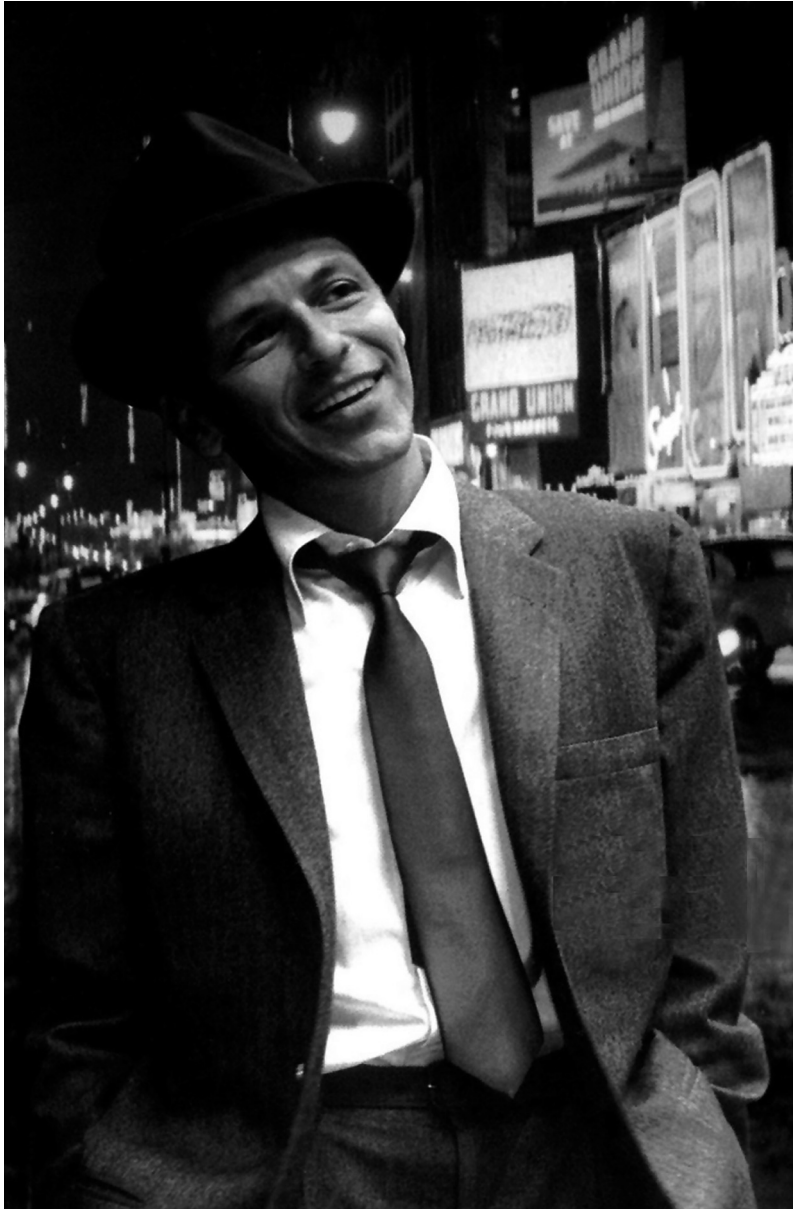
► De pronto llega la explosión. A media canción, en el puente, Hackett se equivoca en algunas notas cruciales de su solo, que toca con un carácter distinto al de las primeras tomas. Hackett y la orquesta siguen tocando, pero Sinatra se enfada. “¡Alto!”, grita malhumoradamente. Stordahl hace callar a la orquesta y le pide a Hackett (que estaba tan absorto en la interpretación que no se había dado cuenta) que deje de tocar. En la sala de grabación bajan rápidamente el volumen y detienen el torno de corte.

La primera toma completa dura tres minutos y veintitres segundos. El esfuerzo ha merecido la pena: la introducción orquestal es maravillosa; las piruetas de

puede meter esto en un disco? ¿Que es demasiado largo?”.

De golpe, desde la orquesta, escondida detrás de algún atril, suena una voz desafiante: “¡Pues la grabamos otra vez con Mercury!”. Sinatra, claramente ofendido, responde: “¿Quién ha dicho eso? Levántese, por favor”. En el estudio reina el silencio y todo el mundo se mira con cara de suspense. Impertérrito, el oboísta contratado para la sesión se levanta. Es Mitch Miller, que también trabaja como productor jefe de A&R en Mercury Records, una empresa comparativamente mucho más pequeña. “¿Lo dice en serio?”, pregunta Sinatra. “¡Totalmente! La podemos grabar en Mercury”, dice Miller. Sinatra se dirige a la orquesta. “Cinco minu-





tos, chicos”, dice, mientras abandona el estudio seguido de Stordahl, Plaut, Palitz y Siravo.

El grupo desaparece de la sala y se dirige a la oficina de Manie Sacks, vicepresidente de la compañía, que escucha atentamente las diatribas de Sinatra. “¿Me está usted diciendo que una empresa tan grande como Columbia no puede hacer lo mismo que Mercury, que es una pulga? ¡Vaya m—rda!”, exclama. Plaut, claramente incómodo con la discusión, interviene tímidamente: “Lo siento, Manie, no puedo decirte otra cosa. Yo sólo soy ingeniero. Pero te aseguro que lo que acabas de oír es cierto: Columbia no está capacitado para ello”. Cuando el grupo abandona la oficina, Sacks (según cuentan, un hombre tremendamente amable y diplomático) se dirige a Siravo y le susurra: “¡Ése ca—ón de Mitch Miller! Te doy mi palabra: ¡ese tío no volverá a pisar Columbia

Records mientras yo esté aquí!”.

Los participantes, claramente molestos, vuelven al estudio, donde se toma la decisión de acortar la grabación eliminando la introducción orquestal y moviendo hacia el principio el solo introductorio de Hackett, que añadiría una atmósfera dramática a las frases iniciales de la melodía. Por tanto, se mantiene el *tempo* más lento y emotivo que pedía Sinatra. El cantante nos ofrece una interpretación estelar. Las dos tomas master emanan una nostalgia sincera y son sencillamente bellas.

En la primera toma, la articulación de cada palabra es perfecta. Sinatra se aferra a la pronunciación formal de palabras como *longing* o *wronging*. En el primer estribillo enfatiza la palabra *you* del verso “You know I’m yours, for just the talking...” modulando la voz hacia el agudo.

La segunda (y última) toma master la afronta con un poco más de tranquilidad, con menos rigidez y pronunciando un *wrongin’* menos formal que el anterior *wronging*.

Luego, cuando llega a la línea apropiada del primer estribillo, varía la línea melódica quitándole importancia a la palabra *you*, que canta mucho más plana.

La versión master “aprobada” dura poco menos de tres minutos y dieciocho segundos, lo cual deja a

todos, técnicos e intérpretes, relativamente satisfechos.

“Mitch era un buen político”, opina George Siravo.

En ese momento estaba en la cresta de la ola. Era un buen oboísta clásico y, además, presidente de A&R en Mercury. Como artista merecía todo el respeto. Porque, en ese caso, aunque Mitch tuviera razón, Frank se dio cuenta de que no todo puede hacerse según tu criterio y, sin embargo, siempre hay una forma de cantar como quieres. De vez en cuando hay que escuchar a los demás. [Ese incidente] le dio a Mitch un cierto poder de negociación.

A pesar de que Sacks le prohibiera trabajar para Columbia, Miller encontró la manera de volver y convertirse en “un padre para todos”, según lo describe Siravo.

©Alba Editorial, 2009