

Capítulo 9

Strawberry Fields *takes*

I / once had a girl / or should I say / that she had me

Norwegian Wood

Let me take you up 'cos I'm going down Straberrry Fields / Nothing is real...

Strawberry Fields forever

Lo mío con los Beatles se parece a lo de un ex-fumador. Nunca me sentí atraído por su música siendo joven; recuerdo que en la facultad aún me sorprendía cuando encontraba a algún verdadero aficionado; para mí, todo lo que no tuviera algo de experimental o electrónico carecía por entonces de valor.

Por ello, cuando hace apenas seis o siete años decidí sumergirme de hoz y coz en las canciones de The Fab Four, el flechazo fue completo y pasé al extremo opuesto; me acordé de Manolito, el de Mafalda, al que todos en la escuela miran como un bicho raro por que no le gustan los Beatles. Como la persona que deja de fumar y se convierte de pronto en el más firme enemigo del tabaco, yo me convertí (¡a mi edad!) en un auténtico fan del cuarteto de Liverpool.

Pero como la cabra tira siempre al monte, poco a poco me fuí interesando más y más en los trabajos experimentales del grupo. Fascinado por temas como *Revolution #9*, *A day in the Life*, *I am the Walrus*, o *Strawberry Fields Forever*, empecé a investigar un poco en los inventos sonoros de, por encima de todos, John Lennon.

Lennon fue, desde un principio, el más inquieto de los cuatro. Cuando los Beatles decidieron, en el 63*, dejar de actuar en directo para pasarse a las grabaciones en estudio, Lennon pudo comenzar a dar rienda suelta a su imaginación. Fueron los años de Abbey Road, los famosos estudios en los que los Beatles, complementados por el talento a la producción de George Martin, lograron crear algunos de los temas esenciales de la música popular. John probó entonces todo tipo de experimentos sonoros, fueran o no musicalmente válidos,

desde el tono ultrasónico que aparece al final de *A Day in the Life*²⁷¹, hasta la ensalada sonora de *Revolution #9*, antecedente de las actuales composiciones basadas en *samples*.

Entre ellas, la primera y más fascinante es la conocida *Strawberry Fields Forever*. Compuesta en septiembre de 1966, se trata de una canción soñadora sobre recuerdos de la infancia, con una letra vaga y misteriosa que refleja las dudas existenciales de Lennon, y que cuenta con una música también singular y a veces contradictoria, que parte de un sonido sencillo e infantil y termina convirtiéndose en un expertimento sonoro muy singular, incluyendo partes de melodía o sonido de fondo duplicadas, pistas hacia atrás, voces u orquesta.

Strawberry Fields Forever (o "SFF") es considerada como la mejor canción "pop" de todos los tiempos. Y como tal, está disponible en todos y cada uno de los recopilatorios del grupo que existen en el mercado. Tanto "oficiales" como "no oficiales". Entre estos últimos se encuentran los llamados "bootlegs", es decir, ediciones independientes que utilizan versiones no reconocidas o grabaciones de conciertos realizadas a menudo directamente por *fans*. Y para mi sorpresa, en dichos *bootlegs* aparecía la canción en multitud de versiones diferentes. Y no porque fueran alteraciones posteriores o versiones en directo; en su mayoría se trataba de "takes" o tomas de estudio anteriores a la que sería la grabación definitiva. Es decir, las grabaciones del trabajo de creación de la canción a medida que iba evolucionando en el estudio hasta la versión final grabada en *single*.

Me propuse entonces tratar de reconstruir, de alguna manera, el proceso de creación de SFF. Siempre me han atraído los procesos creativos (es decir, el "making off", que tan a menudo se ofrece hoy como extra en las películas en DVD); en este caso se trataba probablemente del ejemplo del que más información podía haber disponible, pero pronto me dí cuenta que no era un trabajo tan sencillo o inmediato como yo lo veía en un principio.

En este caso, lo que a continuación escribo no tiene sentido si no es acompañado de la escucha de los diferentes *takes* de la canción que he logrado ir recopilando, y que he incluido en los anexos. He añadido además una carpeta con *takes* de otras canciones, como la citada *A Day in The Life* o *Revolution #9*, normal y *reversed**.

²⁷¹Justo después del acorde de piano que aparentemente da fin a la canción, y que se va desvaneciendo suavemente, y justo antes de un barullo de voces entremezcladas al final de la grabación, Lennon incluyó unos segundos de un tono ultrasónico inaudible para el oído humano. Pedrito lo oía; era capaz de decirnos "ahora" al comienzo cuando nosotros eramos incapaces de oír nada. Al parecer, los niños, son capaces de oír en un rango de frecuencias mayor que los adultos.

Paul McCartney es un doble

Sí, "reversed" o al revés, es decir, toda la pista sonando desde el final al principio. Ya que ello nos conecta con la famosa leyenda urbana "Paul is Dead" ("Paul está muerto").

Efectivamente, ya a partir de las primeras producciones en estudio, de las que como se ha dicho SFF sería el primer experimento, el carácter misterioso y vago de algunos temas, a veces con letras de difícil interpretación, unido al precedente de *Lucy in the Sky with Diamonds* (tema de carácter psicodélico que fue considerado como referido al LSD que señalaban sus iniciales, a pesar de que Lennon lo justificaba como una referencia a un dibujo de su hijo Sean), hicieron que muchos fans comenzaran a analizar en profundidad cada una de las grabaciones en busca de códigos, pistas o misterios, yendo casi siempre mucho más allá de la intención de los creadores. El apogeo de la búsqueda de claves se alcanzó con la grabación del LP *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, a partir del cual, y uniendo supuestas pistas y claves incluidas en las grabaciones o fotografías de portada, se concluyó nada menos que Paul McCartney había muerto en un accidente de coche, habiendo sido sustituido por un doble a partir ya del LP *Yesterday and Today* (según indicaría la singular "Butcher cover").

La dimensión de la leyenda urbana fue creciendo, siendo simplemente ignorada por Los Beatles hasta que en un momento dado la paranoia se hizo de considerable dimensión. La grabación de *Revolution #9*, incluida en el álbum blanco, vino a terminar de dar forma definitiva a la leyenda. Se trata de una larga y extraña pieza instrumental de John, llena de experimentos sonoros que incluían voces, fragmentos de orquesta, radio, golpes, sirenas; muchos de ellos se grabaron en cintas que luego se reprodujeron hacia atrás. La pieza, una pura aventura sonora, no era de hecho del agrado del resto de los miembros del grupo. Nada más salir el tema, con tanta grabación hacia atrás y sonidos singulares, fue inmediatamente analizada con intensidad en busca de nuevas pistas y secretos. La conclusión fue que, supuestamente, al reproducir el tema entero hacia atrás se oían los sonidos de un accidente de tráfico y los gritos de Paul diciendo "Get me out!" ("sacadme de aquí"). También el recurrente "number nine" (mensaje que procedía de uno de los técnicos del estudio, y que indicaba el inicio de una *take*) fue considerado una clave: una vez invertido, se escucharía supuestamente la frase "Turn me on, dead man".

Finalmente John tuvo que renunciar a las grabaciones en las que incluía efectos con piezas reproducidas hacia atrás²⁷². Con la idea de dar final al asunto, en el EP *Magical Mystery Tour*, John incluyó el tema *I am the Walrus* ("Yo soy la morsa"), canción destinada precisamente a confundir a los fans en búsqueda de pistas, con una letra absolutamente indescifrable y sin sentido.

I am he as you are he as you are me and we are all together

See how they run like pigs from a gun, see how they fly

I'm crying

Sitting on a cornflake, waiting for the van to come

Corporation tee-shirt, stupid bloody Tuesday

Man, you been a naughty boy, you let your face grow long

I am the eggman

They are the eggmen

I am the walrus

(Yo soy él si vosotros sois él si vosotros sois yo y lo somos todos juntos)

Mira cómo escapan como cerdos de una pistola, mira cómo vuelan

Sentado en un copo de maíz, esperando que llegue la furgoneta

Camiseta corporativa, estúpido martes sangriento

Chico, has sido un muchacho travieso, has dejado que su cara se alargue

Yo soy el hombre huevo

Ellos son los hombres huevo

Yo soy la morsa)

Pero ni siquiera *I am the Walrus* detuvo a los buscadores de pistas. Aún John grabaría una pista más, *Glass Onion* ("Cebolla de

²⁷²Aún Pink Floyd grabaría una canción, "Empty Spaces", para el álbum *The Wall*, en la que incluye al comienzo un mensaje reproducido al revés, y que cuando es invertido viene a decir "Hello, hunter... Congratulations, you've just discovered the secret message - Please send your answer to Old Pink..." ("Hola, cazador... ¡Felicidades, has encontrado el mensaje secreto! Por favor, envía la respuesta al Viejo Pink...").

cristal"), de nuevo con letra sin sentido, y en la que entre las frases incluía:

Now I have a new clue for you all:

The walrus was Paul

Looking through a glass onion

(Tengo una nueva pista para todos ustedes:

La morsa era Paul

mirando a través de una cebolla de cristal)

Poco a poco la leyenda se fué diluyendo. Lejos de estar muerto, Paul va camino de convertirse, de hecho, en el último Beatle vivo. Aún es posible encontrar, de todos modos, cientos de sitios web dedicados a "Paul is Dead" sin más que teclearlo en Google; la lista de supuestas pistas es, en algunos de ellos, realmente extensa.

Campos de frambuesa

Como hemos dicho, Strawberry Fields Forever fue el primer experimento de la larga serie, incluyendo también, naturalmente, pistas hacia atrás, así como una de las primeras utilizaciones de un sintetizador en la historia de la música *pop*.

Musicalmente hablando, Strawberry Fields Forever es un tema de aire soñador y vago, que se inicia con una melodía de flauta de carácter infantil pero que se va haciendo más complejo con el tiempo.

(Chorus:)

Let me take you down, 'cause I'm going to Strawberry fields

Nothing is real and nothing to get hungabout

Strawberry fields forever

Living is easy with eyes closed, misunderstanding all you see

It's getting hard to be someone but it all works out, it doesn't matter much to me

(Chorus)

No one I think is in my tree, I mean it must be high or low

That is you can't you know tune in but it's all right, that is I think it's not too bad

(Chorus)

Always, no sometimes, think it's me, but you know I know when it's a dream

I think I know I mean a 'yes' but it's all wrong, that is I think I disagree

(Chorus)

Strawberry fields forever

(Estribillo:)

Déjame llevarte allá, porque voy a Strawberry Fields

Nada es real y no hay nada en lo que pasar el tiempo

Strawberry Fields para siempre

Vivir con los ojos cerrados es fácil, interpretando mal todo lo que ves

Se está poniendo difícil ser alguien, pero se puede uno arreglar, no me importa demasiado

(Estribillo)

Nadie, creo, está en mi árbol, me refiero a si debe ser alto o bajo

Es decir, no puedes, sabes, sintonizar conmigo, pero no pasa nada,

Vamos, que yo creo que no es tan malo

(Estribillo)

Siempre, no, a veces, pienso que soy yo, pero sabes, yo ya sé cuando se trata de un sueño

Creo que sé que quiero decir un "sí", pero está mal, es decir, creo que no estoy de acuerdo

(Estribillo)

Strawberry Fields para siempre

Pero además del carácter soñador de su letra, la canción contiene algunas singularidades musicales muy curiosas.

Por un lado, la pieza publicada en *single* es en realidad la unión de dos grabaciones diferentes. La unión de ambas partes sucede exactamente al minuto de comenzar el tema. A pesar de pasar inadvertida para la mayoría de los oyentes, las diferencias entre las dos partes no son pequeñas; ambas fueron grabadas en tempos y velocidades diferentes, en la primera hay un mellotron que en la segunda parte es sustituido por una pista de orquesta, etc. Una vez que se conocen, las variaciones entre ambas resultan muy obvias.

Por otro, el tema tiene un final singular, experimental, muy en la línea del carácter evocador de la pieza. Tras el *chorus* final, continúa la música en un *fade* en el que se oyen los instrumentos de orquesta en una especie de *jam session* libre. El *fade* termina en silencio, dando final aparente a la pieza. Pero entonces comienza a producirse un *fade* inverso, y el sonido vuelve a crecer; con el fondo de la *jam* de la orquesta, suena una pista demo de mellotron y *chaston* al revés, de carácter inquietante²⁷³, oyéndose de fondo la voz de John diciendo una frase que se suele identificar como "Cranberry Sauce"²⁷⁴, para terminar ya definitivamente en un nuevo *fade*.

¿Como fue gestada la singular *Strawberry Field Forever*? Amigos, bienvenidos a los estudios Abbey Road.

El "Making Off" de *Strawberry Fields Forever*

En 1967, Lennon fue invitado a participar en España en una película, "How I Won The War", de Richard Lester. Aburrido por las largas pausas del rodaje, y estando sólo en un país para él desconocido, John comenzó a componer a la guitarra lo que pronto sería *Strawberry Fields Forever* ("SFF"). El título de la canción hacía referencia a un reformatorio situado cerca de la casa de Lennon cuando era niño, llamado "Strawberry Field" (en singular, "campo de frambuesas"), y junto al que solía jugar con sus amigos.

A la vuelta a Londres, en noviembre del 67, Lennon graba en su casa de Weybridge, a la guitarra, lo que sería el borrador inicial del tema. Por entonces los cuatro Beatles tenían a su disposición grabadoras de *cassete* en las que registrar sus ideas para llevarlas posteriormente al

²⁷³También aparece el sonido de un tren*

²⁷⁴Aún los fans de "Paul is Dead" dirían que la frase era, en realidad, "I buried Paul" ("Yo enterré a Paul").

estudio. Una vez allí, si la idea era aceptada por el resto del grupo y los productores, se decidía el reparto de papeles y se comenzaba la grabación, en sucesivas sesiones o "takes", generalmente con todos los instrumentos al tiempo (no en pistas separadas), en los que iba elaborándose el tema. Una vez decidida la forma final, se grababan los instrumentos en pistas separadas que podían ser modificadas o sustituidas individualmente. Finalmente se hacía la mezcla definitiva en la que se podían añadir efectos, forzar el estéreo, etcétera.

Paul, por entonces, estaba experimentando con un sintetizador primitivo llamado Mellotron. Eran tiempos de experimentos; los Beach Boys habían probado con el *tannerin* (un "theremin" con teclado, sobre el que se deslizaba una aguja) en *Good Vibrations*²⁷⁵. Pocos grupos se podían permitir el coste de tales aparatos; los Beatles estaban por entonces, obviamente, entre ellos.

A continuación reproduzco una descripción del mellotron tomada directamente de la Wikipedia:

El melotrón (mellotron) es un instrumento musical electro-mecánico polifónico que apareció a mediados de los años 1960. Se trataba de un teclado capaz de reproducir en tres canales cintas pregrabadas accionadas con ambas manos: con la izquierda se podían seleccionar 18 ritmos diferentes y con la derecha otros tantos instrumentos. Exteriormente no se diferenciaba demasiado de un piano convencional, y al principio se fabricaron en una elegante caja de madera.

El melotrón fue uno de los primeros teclados y puede considerarse como el antecedente directo del sampler, pues utiliza loops de cinta para crear sonidos. Cada tecla está asociada a una cinta magnética de casi 1 cm de ancho que contiene una grabación de sonido de una duración aproximada de 8 segundos. El músico, al presionar una tecla, hace circular su cinta correspondiente, que recorre un ingenioso sistema en forma de "W", y reproduce el sonido pregrabado que contiene (instrumentos de cuerda y orquestales, aunque podían agregarse nuevos sonidos).

A pesar de las limitaciones de duración en las muestras, bucles o loops, el sonido del melotrón inconfundible, un tanto imperfecto y artificial, propició su uso extensivo en los conciertos y grabaciones de rock sinfónico en los años 1970, y ni siquiera el más versátil y compacto sintetizador logró hacerlo desaparecer en un principio.

El melotrón tenía, sin embargo, sus desventajas. Por un lado, no era posible grabar sonidos desde el aparato, por lo que las cintas debían ser encargadas al fabricante. Por otro, que cada vez que se lo transportaba de un lugar a otro había que calibrarlo de nuevo, para lo que se necesitaba de una persona con conocimientos técnicos suficientes. Debido a esta tendencia a desajustarse fácilmente no era raro que lo grupos que se lo podían permitir salieran de gira con varias unidades para disponer de al menos uno de reserva.

²⁷⁵Good Vibrations era un tema que iba a formar parte de Smile, experimento personal de Brian Wilson que finalmente no vería la luz hasta 2004, y que en su día fue calificado de "equivalente americano al Sgt. Pepper's". El disco fue rechazado por el resto de los integrantes del grupo, más partidarios de continuar la línea playera.

El melotrón es famoso por su aparición en el tema Strawberry Fields Forever de The Beatles, y fue usado por otras bandas como The Zombies, The Moody Blues y The Rolling Stones en los años 1960. En los años 1970 se hizo común su uso entre bandas de rock progresivo, como Genesis, King Crimson y Yes, también fue utilizado asiduamente por Led Zeppelin.

Con la aparición de los modernos sintetizadores polifónicos y los samplers, el melotrón fue desplazado poco a poco. En la actualidad, algunos músicos han vuelto a recurrir al melotrón para darles a sus composiciones un sonido evocador de los años 1960 y 70. Hoy en día es muy usado por agrupaciones como Red Hot Chili Peppers, Incubus, Radiohead, Fiona Apple, Oasis y The Smashing Pumpkins.

En la grabación inicial de Lennon la estructura de la canción ya está prácticamente completa, aunque tiene algunas variaciones sobre la versión final. En un principio, comenzaba en verso ("Living is easy...") y no en estribillo como hace la versión final ("Let me take you down..."). Además, en la versión inicial Lennon canta la frase del estribillo " 'cos I'm goin'to -" de una manera algo diferente a la versión final (" 'cos I'm go - ing to"). George Martin aún considera que ésa versión es la que debiera haberse grabado como *single*, pero John buscaba algo más complejo.

Hacia el día 23, John toca la canción en presencia de Martin (o quizás ante todo el grupo al completo). En la grabación que se conserva comete algunos errores, animándose a sí mismo después ("I can do it, I can do it"). Es también una grabación directa a la guitarra (**toma 0**).

Las tomas iniciales

El primer intento (**toma 1**) con la banda al completo se graba el 24 de noviembre. Con un arreglo simple, tiene una introducción con la voz de John y una línea de bajo con el mellotron tocada por Paul (no en flauta como iría al final, sino en *brass*); a continuación el mellotron deja paso a una guitarra *picked / strummed*, bajo y línea de batería muy simple. En el primer estribillo George añade unos *swoops* simples de guitarra (quizá recordando a los Beach Boys). Los coros están doblados por Paul, y en el segundo *verse* hay coros en forma de "Aah" realizados por Paul y George. La toma termina con guitarra arpegiada y un regreso del mellotron en *brass*. En esta toma la estructura de la canción es aún la inicial, empezando en *verse* y no en *chorus* ("Let me take you down...") como iría al final.

Esta primera grabación no convence, y el 28 y 29 se trabaja en una nueva versión, más "pesada" (tomas 2 a 7). La nueva propuesta comienza con una introducción de mellotron en flauta, y lleva dos

guitarras, una arpegiada y otra más en *staccato* ("the slide part from the first take"), mellotron de fondo en todo el resto, un bajo 'bubbling' y una línea de batería más compleja. En esta versión (a sugerencia de Paul) se comienza ya con *intro* y *chorus*, en lugar de *verse*.

La **toma 2** es una prueba con mellotron ya en flauta, bajo, guitarra de acompañamiento suave (John?) y batería, sin pista vocal. Desaparecen los *swoops* de George.

La **toma 3** probablemente fue sobrescrita por la 4 (se oye "three" al final de la 2), y no se conserva. La **toma 4** añade a la número 2 la voz de John, ya empezando con "Let me take you down...". La batería añade un "tx", "tx" (¿pandereta?). Se añaden de nuevo *swoops* de George muy suavizados.

La **toma 5**, ("a breakdown") de apenas 45 seg, aparece en el *bootleg* "Unsurpassed Masters". En la versión de este disco, la toma no lleva ninguna *overdub*²⁷⁶. Lleva el mellotron y la batería en el canal izquierdo y la *lead guitar* en la derecha, por lo que debieron grabarse ambas al tiempo.

La **toma 6**, grabada el 29 de noviembre, aparece también en Unsurpassed Masters vol. 3. La versión de ese disco es una mezcla de las siguientes pistas: en la izquierda, mellotron (Paul), batería (Ringo), guitarra ocasional (John?) y bajo (Paul); en el centro, voz (John); y en la derecha, *lead guitar* (George). De acuerdo con Lewishon²⁷⁷, se comenzó con una grabación sin *vocals* ("rhythm track"), a la que se añadieron *overdubs* instrumentales (Paul al bajo) y de voz (John).

La **toma 7**, grabada el 29 de noviembre, de sonido opresivo, se marca entonces como "toma final". Es una mezcla en dos pistas de la toma 6, y aparece también en Unsurpassed Masters. Partiendo de dicha toma 6, se añade una nueva línea de bajo en el canal derecho, y se graba la voz con ADT (*automatic double-tracking*), efecto que permite simular un cierto estéreo a partir de una sola línea vocal. Las pistas quedan repartidas como en la versión final, es decir, a la izquierda, mellotron, batería, bajo, guitarra; en el centro, *vocal*, *lead guitar*, a la derecha, bajo (nuevo).

Con la grabación de la pista 7 finaliza la sesión del 29 de noviembre. En principio, el hecho de marcar la toma como "final" suponía que el trabajo principal de grabación había concluido, iniciándose ahora la fase de "mezclas", en las que podían añadirse

²⁷⁶"Sobre - escritura", es decir, sonidos añadidos sobre las pistas iniciales

²⁷⁷Técnico de sonido de Abbey Road*

pistas nuevas o sonidos diversos. El grupo pasa algunos días sin volver a trabajar en el tema.

El 8 de diciembre se comienza a trabajar, en las piezas para edición ("edit pieces") a añadir en las mezclas, y poco a poco va cambiando el aire general de la pieza. La canción se hace densa, rápida, e incluye *riffs* de *swordmandel* (cítara o mandolina de arco) y, por primera vez, una grabación de címbalos hacia atrás. Al parecer en la sesión de ese día (tomas 11 a 24) no se grabaron más que pistas instrumentales, sin voz²⁷⁸. Se conserva sólo la **toma 11**, aunque es posible reconstruir la 15 y la 24 por referencias, como trataremos de hacer a continuación.

La versión publicada como toma 7 en el disco *Anthology 2* incluye un fragmento añadido al final ("edit piece") de *drumming* muy poderoso, en la que Ringo se lanza a un potente solo mientras John hace algún comentario jocoso (al final, se oye a John diciendo "Ok, calm down, Ringo"). Es en esta pista en la que, algo antes, John pronuncia por dos veces la famosa frase "Cranberry sauce". Grabada detrás de los tambores de Ringo la frase apenas se oye; suena más como "aa - eri - ooo" que otra cosa. La identificación como *Cranberry sauce* ("salsa de grosella"*) la propuso el mismo John años después; parece más coherente, sin embargo, la explicación de los técnicos del estudio. Según éstos, John habría dicho "I'm very bored" ("estoy muy aburrido") mientras Ringo tocaba y tocaba y él debía permanecer en silencio.

Es muy probable que la "edit piece" citada sea en realidad la **toma 24**, la final de la sesión del día 8 (lo que justificaría aún más el aburrimiento de John). Creo que la grabación de Anthology no es realmente la toma 7 en sí, sino una mezcla de la 7 con este trozo final que correspondería con la toma 24, es decir, la del *drumming* de Ringo y "Cranberry Sauce", con un *bridge* añadido para coserlas (realizado con pista de *drums* hacia atrás, ya no solo címbales). Probablemente la llamada 7 de Anthology sea en realidad una de las mezclas perdidas de los días siguientes. Debería ser posterior al 8 (la 24 fue la última toma de ese día), y al tiempo anterior al día 25 (ya que lleva mellotron)*²⁷⁹.

La toma 15 debía ser otra toma parcial, que no se conserva. Como se ha dicho, la toma 24 fue la última en grabarse el día 8. En la cinta grabada como **toma 25** se indica que la 15 es "3/4 of section" y la 24 "last 1/4 of section", por lo que parece confirmarse que

²⁷⁸Realmente sí hay una toma de voces incomprensibles de John.

²⁷⁹Es cierto: en Anthology se dice que la llamada "take 7" se graba el 29 de noviembre y el 9 de diciembre, luego es por tanto una mezcla realizada el 9, de lo que se deduce como más lógico que el *drumming* de Ringo sea la toma 24.

probablemente la 24 era una parte incompleta para edición (la "edit piece"), sólo el final, grabada únicamente para editar sobre las tomas anteriores del día. También podría deducirse entonces que la 15 sería una mezcla de las 3/4 partes iniciales de la 7, por lo que la toma 7 de Anthology sería en realidad, por tanto, la take 25, formada a partir de los 3/4 iniciales de la 7, mezclados en la 15 y el final de la 24. Sabemos por Dave Harries, encargado de la edición el día 8 (ese día George Martin llegó tarde), que la batería y percusión de lo grabado el día 8 es la que se mantuvo hasta la grabación final; de ahí se deduce que tanto la 15 como la 24 ya llevaban, por ejemplo, los címbalos hacia atrás.

La citada toma 25 se realizó en la siguiente sesión, el 9 de diciembre. Al tener en una pista la 15 y la 24, la unión de ambas dejaba tres pistas abiertas (los grabadores eran de cuatro), por lo que en la número 2 se añadió una pista de batería muy densa, así como la mandolina tocada por George. Lewishon dice que se añadieron más címbalos hacia atrás, en la pista 3; si es así, debieron ser eliminados antes de la siguiente sesión, en la que se usaron las pistas 3 y 4. No se grabó más ese día.

Aparece la orquesta

Entre el 10 y el 14 de diciembre no se producen sesiones, y es entonces cuando John, no satisfecho con las tomas realizadas hasta entonces, pide a George que añada una pista de orquesta. En esos días, George contrata a los músicos y prepara la partitura al piano (toma de piano*).

Probablemente sea entonces cuando tome forma también la idea de la edición final, es decir, utilizar el comienzo de una toma y la continuación de otra, quizá basándose en la mezcla de la toma 25 (15 + 24). Lewishon dice que John decidió la edición tras oír la toma 26; pero debe referirse a la 25; en la toma 26 (Unsurpassed Masters) faltan el *refrain* inicial y el primer verso; la voz y la orquesta comienzan después, por lo que se deduce que ya estaba prevista la edición antes de grabarla. De hecho, se oye a John durante ese minuto preparando la voz mientras dura la introducción instrumental, por lo que debía ser consciente de que aquella parte no valdría.

Una vez contratados los músicos, el trabajo se reanuda el 15 de diciembre. Trabajando sobre la toma 25, se graban sobre las pistas 3 y 4 libres (o casi, ver antes) las trompetas y los violoncellos. Dado que la pista 2 lleva la mandolina y la pista "densa" de batería, a la 1 sólo le resta la percusión y parte de la batería, procedentes de la 15 y la 24. Es

de suponer que sólo se copiaron algunas o una pista de éstas, que debían ser originalmente más completas.

En el disco *Unsurpassed Masters* viene una supuesta toma 25, pero de acuerdo con Brennan, es una toma falseada hecha a partir de una cinta de cuatro pistas de la toma 26. Se usaron dos pistas; la pista 1 descrita se coloca en la izquierda, mientras que la pista 2 (mandolina y batería densa) falta a excepción de unos pocos *drumbeats* grabados en centro cerca del final. La evidencia más notable es que la orquesta ha sido grabada en "estéreo simulado", puesta en ambos canales (izquierdo y derecho), excepto al final, en el que está totalmente al derecho. Cualquiera que hubiera partido de la auténtica toma 25 hubiera podido poner las pistas 3 y 4 por separado. Lo que es peor aún, la pista de orquesta es cortada abruptamente en el punto en el que la final tiene dos *overdubs* de mellotron (indicando que ha sido "cortada" para parecer anterior), además de un intento no muy hábil de quitar el *overdub* de guitarra solista (ver más adelante). Esta toma falseada tiene la virtud, eso sí, de establecer que es lo que iba en las dos pistas utilizadas para crearla.

Como se ha dicho, se puede establecer por tanto que la toma 26 está compuesta a partir de la 25, más nuevo material grabado el mismo día 15 y algunos *overdubs* añadidos el día 21 (y probablemente el doble final). Lewishon, erróneamente, comenta que en la 26 hay dos pistas vocales, con el "Cranberry sauce" en una de ellas, pero como hemos visto (y la falsa toma 25 confirma), el comentario de John no está en una pista vocal, sino en la pista 1 procedente de la toma 24, grabada al tiempo que la coda de Ringo a la batería

De acuerdo con Lewishon, la parte de batería de la toma 26 que se añadió el mismo día 15 tendría a Ringo a la batería, Paul y George con *timpani* y bongos, Mal Evans a la pandereta y una grabación de címbalos hacia atrás, también de Ringo.

La **toma 26** (1) es la única que se conserva de ese día de trabajo, y es aceptada como la mezcla final.

Notas para un estudio más detallado de la toma 26

La toma 26 de *Unsurpassed Masters* parece completa, aunque está grabada a la misma velocidad que la versión editada en single, cuando originalmente era más rápida (se aprecia en el "one, two, three" de George). Una medida comparada con la aparecida en un documental de 1983, muestra que la separación entre el *refrain* 2 y el *refrain* 4 es de 1:32 en la versión editada en single y 1:27 en la original.

En esta versión, la final, el canal izquierdo lleva la batería y percusión de la pista 1 de la 25, del 8 de diciembre, el central la batería densa y la mandolina de la pista 2 de la 25, más la pista vocal y el piano, y la derecha las trompetas y cellos de las pistas 3 y 4 de la 25, más algo de guitarra y mellotron al final.

Además, en la toma 26 hay 4 *pannings* (es decir, pasos de un sonido de un canal a otro); uno de trompeta y cello de izquierda a derecha justo después del *edit* a 1:00 (sólo en la *mix* 3), dos de la mandolina de la derecha a la izquierda al comienzo del *verse* 2, antes y durante "No one I think is in my tree", y al comienzo del 3 (sólo en la mezcla alemana); y otro de trompetas de derecha a izquierda cerca del final (en ambas)²⁸⁰.

De lo anterior se puede deducir como eran, probablemente, las cuatro pistas originales de la toma 26:

- Pista 1: Procedente de la pista 1 de la toma 25, mezclada el izquierda.
- Pista 2: Procedente de la pista 2 de la toma 25 (mandolina y batería), mezclada principalmente en centro (a excepción de los dos *panning* de mandolina).
- Pista 3: Procedente de las pistas 3 y 4 de la toma 25 (trompetas y cellos), mezclados a la derecha. Tras el último *refrain*, tiene guitarra, añadida mediante "sound-on-sound" en el momento de la creación de la 26. Lleva además las dos muestras de mellotron de la parte final (segundo *fade*), que eran sonidos de muestra que tenía el aparato, tocado hacia atrás, y que fueron grabados sobrescribiendo el material previo de la pista²⁸¹.
- Pista 4: Vocal de John y piano²⁸². Probablemente grabada después de la creación de la 26, o al tiempo. En la pista hay cuentas ("one, two, three, four") de John antes de ambos *verses*; esas cuentas se borraron en la *mix* 3, pero permanecen en la alemana, apenas perceptibles; la segunda es más fácil de oír.

²⁸⁰La grabación de la toma 26 no tiene dos finales. Una vez terminada la parte vocal, la pista de batería (1) procedente de la 24, la mandolina y la orquesta continúan, con el *drumming* de ringo, el "Cranberry" doble, el *doppler* y el "Calm down", cortándose sin más. Luego el doble final es cosa de la mezcla; por ello, la mezcla alemana tiene una longitud de *fade* algo mayor: se trató de reproducir manualmente el *fade* de la *mix* 3 original.

²⁸¹Parece que hay en el *fade* orquesta y mellotron al tiempo, lo que pondría lo anterior en duda.

²⁸²¿George Martin? ¿Procedente de la pista que sólo tiene piano?

Es evidente también que la pista vocal lleva un efecto, al ADT o "Automatic Double Tracking", que añade la sensación de dos voces ligeramente diferentes. Se nota especialmente en el comienzo del último *refrain*, en "let me take you down". Aunque Lewishon sugiere que no es un efecto, sino una pista grabada aparte, es con certeza una pista automática que probablemente fue mezclada con la original antes de su inclusión, como una pista única, en la toma 26. De ahí que las dos mezclas, 3 y alemana, tengan ambas la misma pista vocal con ADT.

Es difícil saber qué es lo que se pudo grabar el 21, ya que todas las pistas estaban por entonces completas. Lewishon dice que *vocal* y piano, pero al parecer ya estaban en la 26 del 15 diciembre. Lo más probable es que se haya añadido el mellotron del segundo *fade*, ya que en esos puntos no se oye otro sonido en la pista 3 (es decir, borrando lo anterior)²⁸³.

La edición final (7 + 26)

Como ya se ha dicho, la versión más aceptada del *making-off* cuenta que una vez terminada la toma 26 es cuando John decide que quiere una versión que tome el primer minuto de la toma 7 y el resto de la 26. A pesar de tratarse de piezas en diferente tono y pistas, John le confía la tarea a George ("I know you can fix it!"), que se pone a ello. Como se ha dicho, las dos partes estaban grabadas en diferente tonalidad (la B y si A), pero la diferencia en el tempo permitió que cambiando la velocidad de las pistas (acelerando la 7 y decelerando la 26) se igualaran prácticamente su tonalidad y tempo, por lo que la unión es prácticamente inapreciable y pasa inadvertida para muchos oyentes no avisados.

La versión final (**mezcla nº 3**), que fue la finalmente editada en *single*, está en *B-flat*²⁸⁴. Contiene una mezcla formada por tres partes: 0:00 a 0:55 (inicio de la Take 7), 0:55 a 1:00 (puente, otra sección de la Take 7) y 1:00 al final (Take 26).

En ella además se incluyó el "falso" final. Inicialmente la canción estaba pensada para un final en *fade*. Para la grabación final, Martin mezcló el fragmento de la *edit piece* que incluía el "Cranberry Sauce", e hizo un *fading* que iba a silencio justo antes del "Calm down, Ringo".

²⁸³Creo que el mellotron se graba en la pista 2, ya que en el fade final no hay mandolina ni doble druming. Además, el mellotron se superpone al crescendo de trompetas, luego no borra la pista 3.

²⁸⁴ (¿si bemol?)

Entre diciembre de 1971 o enero de 1972, la franquicia alemana de Apple sacó un LP del "Magical Mystery Tour" con una nueva remezcla estéreo de SFF realizada para la ocasión. Esta mezcla (la "**mezcla alemana**") es la que a partir de entonces se ha ido publicando el todo el mundo.

La "mezcla alemana", realizada el 26 de octubre de 1971, tiene algunas diferencias con la remezcla estéreo nº 3. Por encima de todo, es una copia mucho más limpia, con una separación estéreo mucho mayor. Aunque ello supone una gran mejora técnica, pierde algunos pequeños matices de la remezcla estéreo 3. Al mismo tiempo, y curiosamente, la nueva mezcla contiene un error en mandolina tras uno de los *swoop* que sí fue eliminado en la mezcla original.

En la toma 26 podíamos notar que la pista de orquesta hacía un rápido *pan* de izda a derecha, para disimular el *edit*. En la alemana, la orquesta siempre está a la derecha. En cambio, en la mezcla alemana, la mandolina hace *panning* de derecha a izquierda al comienzo de los *verses* 2 y 3, mientras que la remezcla 3 no lo hace. También se puede oír, en la alemana, bajo la mandolina y muy suave, una cuenta (*countdown*).

A modo de pequeño bonus, el fade del segundo final de la mezcla alemana es algo más largo, con lo que se pueden oír el primer "Cranberry sauce" y parte del segundo ("Cranberry...") antes de ir, finalmente, a silencio.