

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**



**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**ORIGEN Y DESTINO**

**Una producción discográfica como medio de comunicación**

**TESIS**

**que para obtener el título de  
Licenciado en Ciencias de la Comunicación**

**PRESENTA**

**Javier Ulises López Gómez**

**Asesor:**

**Dr. Ricardo Magaña Figueroa**

**CD.MX., 2017**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

A SIXH, quien guía mi horizonte. Me elegiste para anunciar al mundo aquello que puede ver, y sin embargo no ha visto. Que este trabajo sea muestra de lo que a mi mente has enseñado desde nuestro primer encuentro. Que estos sonidos den fe de aquello que deseas decir a través de mí.

A Karen, quien acompaña mis pasos y permite que yo acompañe los suyos; quien brinda apoyo a mis ideas en todo momento y se asegura de verlas crecer desde su concepción y más allá de su materialización. Por mantener y ayudarme a controlar las tormentas que suelen aparecer alrededor de mí; por llenar de esperanza mi alma y de convicción mi razón. Por ser mi inspiración para lograr aquello que me he dispuesto. Por incitarme a seguir construyendo el origen de mi destino.

A Rox, quien vigila mis acciones para evitar un desencadenamiento de tragedias a través de la mala elección que podría yo hacer de ellas. Por ser mi aliado en las locuras que me he planteado a realizar; por saber cuándo hacerme desistir y cuándo incitarme a no detenerme ante nada. Por dar su mente, cuerpo y voz al llamado de SIXH. Por revelar el camino a través del laberinto de las almas ilusionadas.

A Maricela, mi mecenas, quien ha creído en mí cada vez que planteo inmiscuirme en alguna nueva locura. Quien con su sabiduría me ha mostrado cada aspecto por mí desconocido para asegurarse de que mis pies caminen seguros por tierras desconocidas. Por alimentar mi insaciable hambre de triunfo; por educarme para ser perfecto ante todo y para todo; por darme la capacidad de dominar cielos e infiernos. Que las páginas consecutivas sean el reflejo de tus enseñanzas.

A Doc, quien con su soñadora mente ha sabido dar alas a mis posibilidades de pensar un futuro. Por enseñarme a no detenerme ni sentirme intimidado ante nada ni nadie que desee arrebatarme mi libertad de decidir; por no abandonarme en el engañoso paraíso sin luna. *AMAT VICTORIA CURAM.*

A César y Arturo, quienes han brindado a mi persona su confianza para ser yo quien guíe un viaje que recorreremos juntos. Por cerrar los ojos y saber que mis decisiones serán las adecuadas para alcanzar nuestro punto de encuentro. Por dar su mente, cuerpo y voz para sumarlas a las palabras de SIXH. Por enfrentar conmigo cada batalla hasta el filo de la victoria.

A Alex Abara, quien ha sabido mostrar con sus palabras el camino a través de lo desconocido. Por dar en su consejo vestigios de un mapa imposible de descifrar e improbable de construir; por ayudarme a descifrar el camino para salir de la utopía contraria.

A Edmundo Díaz del Campo, Jorge Pérez Delgado, David Dominguez Cobo, Gerardo Peralta, Luis Manuel Sánchez, Jaime Suberza Espinal y Jaime Suberza Osnaya, quienes han sembrado y cuidado en mí los sonidos que hoy soy capaz de crear a partir de la cosecha de su trabajo. Por mostrarme la forma de dominar mis emociones para permitir a la música habitar y hablar a través de ellas. Por ser la precuela de un fría mañana que vivirá hasta que calle el canto de la voz de la que me han dotado.

A Ricardo Magaña, Leonardo Figueiras, Felipe López Veneroni, Juan Nadal, Reyna Díaz, Pablo Pichardo, Valeriano Ramírez, Patricia Martínez Torreblanca, Salvador Navarrete, Otilio Flores, Pablo Marentes, Velia Sandra, Adjani Tovar, Abel Cervantes, Rafael Reséndiz, Yolanda Rendón, Eréndira García, Rosario Guerra, y Arturo Fuentes, quienes mostraron a mi mente las capacidades y esencias de la comunicación. Por alimentar mi mente de filosofía, metodología y técnica indispensables para entender mi realidad actual. Por darme esperanza de insistir sobre la misma herida hasta lograr sanarla.

A Salvador Navarrete, Leonardo Figueiras, Felipe López Veneroni, Ricardo Magaña, y Patricia Martínez Torreblanca, quienes me brindaron la oportunidad de conocer la vida de la docencia al dar su permiso para que mi mente colaborara en los grupos a su cargo. Por regalarme una última sonrisa antes de cada final.

A Christopher Guevara, quien me mostró la capacidad de mi mente para vislumbrar la complejidad de diversas realidades y las posibles contingencias vinculantes en ellas. Por dar su consejo para saber cómo hallar los caminos a través de las promesas.

A Alejandro Rodríguez, quien debatió cada idea mía con el afán de intercambiar concepciones de realidad para construir una posible explicación de diversos sucesos. Por advertirme de los inconvenientes de los cálidos refugios.

A los alumnos de los nueve grupos donde colaboré como profesor adjunto, quienes escucharon todos los aprendizajes obtenidos de aquellos a quienes he agradecido antes. Por ser mi apuesta al futuro para hacer de éste un mundo iluminado por el fuego.

*Hoy la belleza y el sentimiento son para él (el oyente) los únicos elementos a los que se reduce la experiencia y la comprensión de la música. [...] Si no conseguimos volver a interesarnos por aquello que no conocemos-sea viejo o nuevo-, volver a encontrar el sentido del efecto que ejerce la música-un efecto sobre nuestro espíritu y sobre nuestro cuerpo-, entonces hacer música carecerá por completo de sentido; entonces habrá sido también un esfuerzo vano el de los grandes compositores al llenar sus obras con mensajes que hoy no nos llegan, que no comprendemos en absoluto.*

*Si en sus obras (los compositores) sólo hubieran querido expresar la belleza, que hoy es lo único que significa algo para nosotros, bien se podrían haber ahorrado mucho tiempo, esfuerzo y penalidades.*

*Nikolaus Harnoncourt  
La música como discurso sonoro*

*Los empeños estéticos relativos al arte siempre se han separado del discurso histórico orientado hacia los hechos. Éste fue el caso en la discusión poesía/historia del siglo xvi con su énfasis sobre la "bella apariencia"; también vale para la hermenéutica del siglo xx, con su distinción sobre la documentación que puede usar la ciencia frente a la comprensión de expresiones y significados de las obras de arte individuales.*

*Desde un punto de vista sociológico, esta separación es insostenible y rompe con el supuesto de que el arte se orienta a sí mismo de manera histórica. Éste fue el caso del arte del Renacimiento, por ejemplo.*

*El arte no permite las simples repeticiones -excepto como perpetua repetición de su propia historia. Aun para una teoría de la sociedad, no existe últimamente una historia independiente de la continua reactualización de su propia historia.*

*Niklas Luhmann  
El arte de la sociedad*

*He concluido después de tantos años que ningún hombre  
es tan valiente para romper paradigmas. El hombre que  
causa bestialidad no se atreve a llamarse artista porque  
perdería el respeto de todos.*

*Si el arte es para humanizar, en este tiempo los artistas  
deberían de ser metidos en una cámara de gas por su  
absoluta ineficiencia.*

*Tú como un simple esclavo no puedes exigir un asiento en  
el autobús, ni suplicar que dejen de quitarte lo poco que  
tienes oportunidad de ver hacia atrás y adelante al mismo  
tiempo cuando caminas sin rumbo. La mayoría de las  
personas te contestarían que estás perdiendo parte de la  
vida. Creen que contar estrellas en el cielo mientras  
esperan el transporte público los hará sentir más la vida,  
pero no se dan cuenta de que su cuerpo  
se oxida segundo tras segundo.*

*Ishtarporten  
Todos los asientos están ocupados*



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>vii</b>
<b>1. Disco: obra y medio .....</b>	<b>1</b>
1.1. Hacia una construcción operativa de su definición .....	3
1.2. Una propuesta de clasificación .....	5
1.3. La codificación de mensajes en la canción: el esqueleto del disco .....	11
1.4. Audio: la representación del sonido como forma posible de escucharlo .....	14
1.4.1. Codificación: antecedentes de la grabación sonora .....	16
1.4.2. Escribir con sonido. Audio analógico: origen y evolución .....	19
1.4.3. Digitalización: la permanencia del disco como producto y medio .....	26
<b>2. Proceso de producción</b>	
<b>del disco ORIGEN Y DESTINO .....</b>	<b>30</b>
2.1. Origen y destino: título de la producción .....	32
2.2. Historia de la idea: tema de la producción y sinopsis de la narración .....	34
2.3. Tiempo audible: duración de la producción .....	36
2.4. Receptor deseado del mensaje: segmento meta .....	38
2.5. Razón instrumental: objetivo de la producción .....	38
2.6. La partitura: guion musical de la producción .....	39

<b>Reflexión final .....</b>	<b>82</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>86</b>
1. Creadores del mensaje: recursos humanos utilizados en la producción .....	87
2. Medios del medio: recursos técnicos empleados para la producción .....	89
3. El capital: presupuesto necesario para la realización de la producción .....	91
4. Tiempo de la producción: calendario de trabajo .....	93
5. Detalles de producción: <i>input list</i> .....	94
<b>Fuentes .....</b>	<b>97</b>

## INTRODUCCIÓN

La cotidiana acción del habla se desarrolla durante nuestros días como infantes mientras adquirimos la primera lengua: se nos corrige si enunciamos mal alguna expresión y conforme crecemos se pone a nuestro alcance una gama de vocabulario posible para su uso. Hablamos y escuchamos cómo hablan los demás; y también podemos percibir *algo más que no dice nada*, pero a la vez expresa mucho.

El sonido es una sensación captada por uno de los sentidos humanos. Al percibirlo de manera conjunta con su contraparte (el silencio) e intervenido por otros factores que lo modifican (ritmo, armonía y melodía), nos enfrentamos a una experiencia extraña: nos hallamos envueltos en una categoría particular de esas resonancias: la música. *Alguien/algo nos habla* y no está usando palabras. Podemos *entenderlo* y no sabemos por qué.

En tanto obra artística, la música es un medio de expresión y goce estético. Catalogada como una de las Bellas Artes, se sirve de la dicotomía sonido-silencio para generar construcciones tonales. Los intentos por definirla han sido muchos: un conjunto organizado de ondas de presión propagadas en el aire, para la física; una manifestación sonora de la belleza y el equilibrio, para la estética; un producto cultural inmerso en un mundo de vida, para la antropología; una construcción relacional originada por la interacción entre actores sociales, para la sociología; una percepción emocional con efectos cognitivos, para la psicología; entre otros.

En todos los casos existe una premisa común: una vibración es captada por el oído humano y a partir de ello se produce una sensación: alguien o algo emite un sonido y alguien más lo percibe.

El carácter relacional de la música implica una serie de propiedades que hacen también de ella, además de lo dicho con anterioridad, un medio de comunicación: 1) un vínculo emocional — como conector de sensaciones entre quien produce los sonidos y quien los recibe—, y 2) un vínculo simbólico —posible cuando el sonido está complementado con recursos lingüísticos— resultan de la construcción social del proceso sonoro como parte de un universo posible de sentido.

De principio, la música se vive de manera presencial. En sus orígenes, y durante mucho tiempo, era esta su única forma posible; ya fuera en un ritual sacro de carácter mítico o en un concierto para mostrar la habilidad o el virtuosismo en la capacidad de composición o ejecución instrumental.

Quien percibía la música sólo podía apropiarse de ella si la memorizaba. La grabación del sonido permitió al hombre conservar los sonidos de su agrado; posibilitó a las clases, cuya capacidad económica les restringía el acceso a las salas de concierto, escuchar y conocer las obras musicales presentadas en ellas. A su vez, las expresiones populares se socializaron a partir de su almacenamiento físico y su difusión a través de este medio.

A partir del uso del disco como medio de almacenaje sonoro, la música se convirtió en un objeto capaz de ser comercializado y apropiado de una manera distinta a la tradicional: ya no sólo se podía —en términos económicos— *adquirir* música a través de la compra de una entrada a un foro donde esta fuera ejecutada en vivo, sino que además se contaba con la capacidad de su adquisición para ser llevada hasta el hogar, o donde así lo deseara, de aquel que pagara por ella a través de la compra de un disco.

Derivado de lo anterior, el disco se convirtió durante el siglo XX en el soporte más popular para la grabación de música. Como obra artística, trascendió también como un referente de creación: así como se componían sinfonías, óperas, conciertos con varios movimientos, se comenzaron a realizar también discos con determinado número de canciones.

La creación y producción de un disco conlleva una serie de elementos y decisiones no sólo musicales. Para su construcción se utilizan diversos recursos metadiscursivos —logotipos, imagotipos, tipografías, ilustraciones— como refuerzo del discurso sonoro sustentado en el concepto estructural del producto.

El presente trabajo está dedicado a la creación de una producción discográfica sobre la base del entendimiento de esta última como un medio de comunicación: como una forma de extender las posibles relaciones de sentido entre actores sociales. El objetivo es realizar una producción discográfica con la finalidad de demostrar la capacidad de crear mensajes a partir de la música.

La racionalización del proceso de creación musical aquí presentada está basada en una sistematización teórico-conceptual sustentada por un aparato crítico y una propuesta de interpretación del fenómeno derivada de las reflexiones del autor.

Para su exposición, el trabajo se divide en dos capítulos. En el primero se describen las pertinencias y características comunicacionales de un disco. A través de sus divisiones se busca entenderlo y distinguirlo tanto como soporte para la vehiculización de mensajes, como un conjunto de mensajes en sí mismo en tanto creación para ofrecer una reflexión que señale las variables competentes para las Ciencias de la Comunicación.

El segundo capítulo está dedicado a mostrar los elementos fundacionales y la lógica procedimental seguida para la realización del disco ORIGEN Y DESTINO, a partir de las categorías conceptuales establecidas en el primer apartado. Durante su desarrollo se presentan explicaciones acerca de las decisiones tomadas en cada rubro; así como la partitura (el guion) del proyecto.

Se presenta también un anexo con la presentación física del producto finalizado. En él estará plasmado todo el contenido simbólico generado a partir de las premisas planteadas y descritas en los dos capítulos previos.

La participación del autor durante la realización del proyecto fue ocupar los cargos de productor ejecutivo y musical, así como de director de arte y diseño de manera simultánea. Así mismo, fue el compositor de música y letra, principal arreglista, e intérprete de voz y guitarra rítmica del álbum aquí presentado.

Para efectos de la reflexión y realización de este trabajo, se entenderá el disco no como una obra artística sino un producto comunicacional; el cual puede o no contar con características de índole artística, pero cuyo valor no recaerá en ello. Al ser un trabajo que involucra en todo momento la creación y transmisión de mensajes, la guía principal del mismo es el entendimiento del proceso de creación musical como fenómeno comunicativo; en referencia a un mensaje sonoro creado por alguien, en relación con aquellos quienes lo van a escuchar.

**CAPÍTULO 1**  
**DISCO: OBRA Y MEDIO**

*El origen del canto humano puede buscarse en la  
combinación del sentido del ritmo con las inflexiones del  
lenguaje hablado.*

*Percy Scholes*

Un disco o álbum musical se debe como obra artística a sí mismo. En él están inscritos una serie de elementos de significación en distintos niveles: musicales, líricos, visuales. Para su realización es necesario estructurar en una idea homogénea todos los aspectos relacionados al proyecto en cuestión.

Al racionalizar el proceso de creación de un disco musical como fenómeno comunicativo, no es suficiente la explicación que el arte hace de su propia actividad; pues sus condiciones comunicacionales se dan por hecho ante la circunstancia que un disco —por el simple hecho de estar creado— es potencialmente comunicativo.

El objetivo de este capítulo es describir las pertinencias y características comunicacionales de un disco: entenderlo y distinguirlo tanto como soporte de contenido y transmisión de mensajes, como un conjunto de mensajes en sí mismo en tanto creación. Ubicar dichas variables permite señalar aquellas cuya competencia le acontece a las Ciencias de la Comunicación, en relación y diferencia con aquellas pertinentes de otras disciplinas.

Para la exposición de lo anterior, este apartado se divide en cuatro subcapítulos. En el primero se realiza una aproximación al disco a partir de sus implicaciones en términos informáticos, físicos, mercadotécnicos, artísticos y estéticos, para realizar el planteamiento de una definición comunicacional de él.

La producción de un disco conlleva una gran variedad de posibilidades; de las cuales debe elegirse la mejor para responder a las necesidades del proyecto. Por ello el segundo subcapítulo es una propuesta de clasificación de álbumes musicales según tres criterios para su realización: por su duración o la cantidad de su contenido; por su objetivo; por cualidades artísticas.

El tercer apartado está dedicado a la enunciación del carácter relacional del contenido de la producción discográfica: la canción como forma musical. El entendimiento de sus recursos extralingüísticos, primero, y lingüísticos, después, permiten el desarrollo de su estructura para la comprensión de los mensajes inscritos en ellas.

En el cuarto y último subcapítulo se detallan las características del audio, como tecnología de la transformación, almacenamiento y transmisión de información sonora, a partir de una

narración histórica de su origen y evolución. Ello permite dimensionar la forma mediante la cual el disco pudo desarrollarse y posicionarse como medio y obra.

### 1.1. Hacia una construcción operativa de su definición

*El significado de los álbumes debe ser estudiado en contraposición al single: los singles son caros, pasajeros y comerciales; los álbumes, en cambio, son artísticos, tienen una vida más larga y un valor cultural.*

*Roy Shuker*

Un disco es un dispositivo de almacenamiento de información. En él se guarda —de forma analógica o digital, según el material del cual esté hecho y el proceso llevado a cabo— todo tipo de contenido para su preservación.

Durante muchos años, fue el soporte más utilizado para el transporte de contenidos\*, pues “su popularidad creció exponencialmente a través de los años al punto de poder encontrar millones de unidades (para su reproducción) en sistemas de entretenimiento casero, carros, equipos de sonido y sistemas de computadora”.<sup>1\*\*</sup> El auge de esta distribución de máquinas para su lectura daba fe del aumento en el uso del artefacto.

Si bien en la actualidad es posible resguardar cualquier contenido (imagen, video, datos, etc.) en un disco, éste surgió de manera formal con la aparición del gramófono; es decir, su origen se remonta a un interés particular por el registro del sonido. De ahí que la industria musical haya sentido una atracción natural hacia el desarrollo de esta tecnología.

---

\* En los años ochenta, los discos fueron integrados como medio de almacenaje en el mundo de la informática con gran popularidad. En ellos los distribuidores de software comercializaban sus programas; los usuarios de ordenadores, guardaban sus archivos digitales. Estos sustituyeron de forma paulatina a los disquetes; y así mismo, el disco fue desplazado por la aparición de la memoria USB (*Universal Serial Bus*) en el siglo XXI.

<sup>1</sup> Marina Bosi y Richard Goldberg, *Introduction to digital audio coding and standards*, p. 6

\*\* “[...] *its popularity exponentially eased over the years to the point where we now find millions of units in home entertainment systems, cars, “boom boxes”, and computer systems*”.



El éxito del gramófono sobre el fonógrafo<sup>\*</sup> fue de hecho la presencia del disco como soporte de grabación. “La llegada de la tecnología eléctrica había permitido la conversión de una onda de presión en una lectura de voltaje capaz de ser transferida en una gran variedad de medios de almacenaje”<sup>2\*\*</sup>; y el disco poseía una cualidad decisiva: tenía la capacidad de ser multiplicado a partir de un *master*<sup>\*\*\*</sup>; mientras el fonógrafo, con su cilindro, sólo podía realizar y reproducir una grabación a la vez.

Los discos usados en el gramófono eran guardados dentro de unos contenedores en forma de libro; cuyo gran parecido a los álbumes de fotografía los llevó a ser nombrados “álbumes musicales”. Años después, inspirarían las cubiertas tipo *gatefold* de los discos de vinilo y las pequeñas cajas *jewel case* del *Compact Disc* (CD).

Debido a lo anterior, de inicio el álbum musical era una colección de obras grabadas: un conjunto de discos diferentes guardados en una misma carpeta física. Tiempo después, se concibió como “un trabajo musical de duración extensa, una colección de grabaciones (individuales) de una duración habitual de treinta minutos”<sup>\*\*\*\*3</sup>; es decir, adquirió un sentido más personal para los artistas.

Como referente de creación artística, el disco continúa siendo el principal formato para la producción musical. Aunque en términos de ventas la presentación física esté en decadencia

---

\* Con frecuencia el gramófono y el fonógrafo son confundidos como si fuesen el mismo aparato. Esto se debe a las diversas generaciones de ambas máquinas en su línea de desarrollo; sobre todo del fonógrafo que, en sus versiones finales, llegó a imitar muchas características del gramófono. La diferencia se establece en el subcapítulo 1.4 de este apartado. Por lo pronto, basta con lo descrito en los párrafos siguientes.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 3

\*\* “*The advent of electronic technology has allowed us to convert the pressure wave into a voltage Reading that can be transferred onto a variety of storage media*”.

\*\*\* El *master* es la versión final, resultante de todo el proceso de preproducción, producción y posproducción, a partir de la cual se realizarán todas las copias.

\*\*\*\* La duración varía según la obra. Esta definición es sólo una aproximación para entender la concepción del disco en tanto creación artística; a diferencia del mismo en tanto soporte de contenido, donde la capacidad de almacenar tiempo de música dependía del tamaño de éste en sus inicios. (Esto se desarrolla con mayor precisión en el subcapítulo 1.4).

<sup>3</sup> Roy Shuker, *Rock total: todo lo que hay que saber*, p. 26

como soporte de distribución frente a su forma digital, esta última conserva la lógica de su antecesora.

Apropiado por la industria musical, el disco adoptó varias implicaciones que aún conserva: es un producto comercial para quienes lucran con él; un medio de expresión estética para los músicos cuyas creaciones son registradas; y un medio para el goce estético de quienes lo escuchan. Inmerso en esas relaciones, el disco es también un medio de comunicación:

Al ser el disco un depósito de información, contiene distinta variedad de mensajes; en primera instancia, aquellos inmersos en las obras musicales contenidas en él. Pero además —resultado de un problema en el proceso de mercantilización del disco, ya que su contenido sólo puede ser percibido hasta ser escuchado; esto es, hasta ubicar el soporte en un dispositivo de decodificación— fue preciso dotarlo de más información: un contenedor con colores, palabras, e ilustraciones en él para explicarse a sí mismo antes de su reproducción.

Producir un disco implica la creación de mensajes en distintos niveles. Además, se sirve de ellos para construir su mensaje propio: a lo que los productores llaman “el concepto” de la producción. Un disco es un medio de comunicación porque vehiculiza los mensajes inscritos en él; por lo tanto, supone un intercambio simbólico a partir de su contenido. Tanto su creación, como su asimilación, se realizan a partir de relaciones dentro de un universo posible de sentido.

## **1.2 Una propuesta de clasificación**

*Los álbumes destacan las intenciones de autoría de los intérpretes, además de contribuir a su legitimación como artistas serios.*

*K. Keightley*

Durante la planeación de la producción de un disco, cada aspecto del producto final se establece de forma clara. Definir el tipo de álbum a realizar determina las características de su contenido; o viceversa, los elementos de la producción se derivan de las canciones que la conformarán.

No existe una clasificación formal de tipos de disco; sin embargo, cada uno de ellos tiene propiedades muy particulares a partir de las cuales es posible reconocer al menos tres categorías para su distinción: por su duración o la cantidad de su contenido; por su objetivo; por cualidades artísticas.

La clasificación propuesta está construida sobre criterios de distinta índole. Por lo tanto, es difícil (quizá hasta imposible) encontrar alguna de las categorías de manera “pura”, ya que la combinación de factores se da manera *cuasi* obligada: un disco tiene cierto objetivo, pero también una duración y determinadas cualidades artísticas.

- **Por la duración o la cantidad de su contenido**

### **Sencillo**

En sentido estricto, el sencillo no es un álbum. El *single* es “una canción con la que se planea entrar a ‘competir’ en los mercados musicales; tanto en tiendas y espacios radiales, como en plataformas de *streaming*”.<sup>4</sup> Sin embargo, a pesar de ser sólo una canción, se estila catalogar el sencillo como álbum por dos razones: (1) porque para su distribución en medios se graba el tema en un disco; y (2) porque existen casos de artistas en los cuales sólo se graban sencillos y, por distintas razones, no se produce algún material de mayor duración.

La denominación del sencillo como disco se remonta a los años ochenta; cuando con la introducción del vinilo se realizaron los discos de tamaño reducido para almacenar un máximo de cinco minutos de música en cada cara: los *singles*.

### ***Extended Play*\*\* (E.P.)**

---

\* Transmisión continua. El servicio de *streaming* permite acceder a un archivo sin necesidad de descargarlo. Este se visualiza al mismo tiempo de su descarga sin almacenar información en el dispositivo de lectura.

<sup>4</sup> THUMP Colombia, *¿cuáles son las diferencias entre un single, un EP y un álbum?*, p. 1

\*\* Reproducción extendida.

El disco E. P. se propone ser un acercamiento de una producción hacia su público: contiene desde tres, hasta cinco canciones. Los productores apuestan a su realización ya sea para reducir costos de producción, o porque el material artístico existente del proyecto es poco.

### ***Long Play*\* (L.P.)**

Un L.P. contiene más de seis pistas de sonido. Por lo regular, contiene doce canciones, ello derivado de una tradición discográfica cuyo origen está en los discos de vinilo, pues estos permitían una grabación de 30 minutos por cada lado aproximadamente. El L.P. debía cubrir cuando menos cuarenta minutos de música debido al amplio costo de producción que llevaba realizarlos.

### **Dobles y triples**

Por objetivos de marketing, o por la racionalidad artística de la obra, las productoras toman la decisión de grabar y distribuir dos o incluso tres producciones de un mismo artista al mismo tiempo. Un disco doble o triple se compone por todas las combinaciones posibles entre *E.P.* y *L.P.* Se unifican los álbumes en uno solo, y se nombra la producción bajo un concepto uniforme.

- **Por su objetivo**

### **Inédito**

El álbum inédito consiste en una colección de música nunca antes reproducida públicamente. Una vez que un álbum ha sido comercializado —a partir de lo establecido en los contratos firmados— los involucrados en la producción obtienen ganancias por regalías según el éxito mercantil del material. Cuando el porcentaje por regalías empieza a reducir, los productores evalúan la necesidad de grabar nuevo material que nunca haya sido distribuido con la finalidad de generar más recursos a través de las regalías por reproducción.

---

\* Reproducción larga.

## **Demo**

Una de las partes importantes del procedimiento de producción musical es la obtención de recursos para el desarrollo del proyecto. Con la finalidad de conseguirlos, se realiza un demo: una grabación, por lo general de calidad intermedia o baja, que muestre el sonido y concepto para convencer a los inversores de otorgar capital para una realización de mayor calidad.

## **Debut**

El debut o lanzamiento es un objetivo de *marketing* cuya finalidad es internalizar un concepto musical al mercado para su consolidación y venta permanente. Puede darse el caso en que exista material artístico para realizar varias producciones con distintos conceptos; por lo tanto, en consideración a la dinámica de mercado, se elige para álbum debut aquel cuya producción resulte más asequible en términos de industria.

## **Remezclas**

La calidad de grabación del sonido se mantiene en constante crecimiento. Cada vez se posibilita aún más la capacidad de registrar audio con mayor fidelidad. Si bien la grabación no siempre puede volver a realizarse por la falta de timbres específicos (un vocalista o músico del proyecto original), los productores deciden someter las pistas a un proceso de mezcla y masterización con preamplificadores y efectos para mejorar el sonido original, y relanzar un álbum.

## **De edición especial**

La edición especial es un disco del cual se fabrican un número limitado de copias con la idea de no fabricar más en otra maquila. Incluye material no conseguible sino sólo comprando el álbum: música, fotografías, escritos, o algún objeto particular ubicado en él. Por lo general, se realizan ediciones especiales para homenajear una obra de culto o para explotar aún más el éxito de una producción vigente.

## **Split\***

Los proyectos con poco presupuesto recurren a este tipo de álbum. Su realización exige dos proyectos para conformar el contenido del disco. La distribución y uso de espacio se determina por los productores de cada artista o por el productor musical del proyecto. Por su naturaleza, supone un choque de conceptos entre quienes lo graban, a excepción de los discos *split* planeados así de origen.

## **Compilado**

Un compilado es una colección de grabaciones (1) de varios artistas, cuando se desea que todos hablen de un tema en general, o para utilizarlo como estrategia de difusión de varios proyectos a la vez; (2) de grandes éxitos, para mantener vigente un artista sin música inédita para grabar —y por lo tanto con ingresos irregulares—; o (3) recopilatorios, con la finalidad de conjuntar pistas de sonido con características similares sin importar su procedencia.

- **Por cualidades artísticas**

## **Conceptual**

La búsqueda por complejizar el trabajo artístico musical dio origen a los álbumes conceptuales. En ellos, “el álbum pasó de ser una colección de canciones heterogéneas a una obra narrativa con un tema singular al cual se relacionan las canciones individuales”.<sup>5</sup> Así, la visión de componer canciones para agruparlas en un disco fue sustituida por la concepción de hacer del

---

\* Dividido

<sup>5</sup> Roy Shuker, *op. cit.*, p. 27

disco una obra misma: vincular por cualquier medio (motivo musical, palabras referenciales) toda la producción.

### **En directo**

Si una producción es estable en el mercado y la concurrencia a los espectáculos en vivo es alta, se evalúa la posibilidad de producir un álbum en directo. La grabación se realiza durante alguna presentación y se edita en estudio según se desee la duración del mismo. Un disco en directo puede distribuirse sólo en formato sonoro o acompañado de video también.

Como producto comercial el álbum en directo posee diversas ventajas. Sin embargo, conlleva también ciertos riesgos: al estar grabado en vivo, no hay posibilidad de repetir tomas para elegir la más acertada; todo queda registrado, la ejecución, las reacciones del público y toda falla técnica que ocurra durante el concierto.

### **Instrumentales**

La producción de música académica y proyectos sin línea vocal precisan de un tratamiento equilibrado en grabación y mezcla de canales. Al carecer de letra, la música es más abstracta para el público y por lo tanto menos cercana a él\*. Los elementos visuales juegan un papel clave para su venta y distribución, pues acercan la producción a segmentos potenciales de consumo.

### **Tributo**

El disco tributo se produce para homenajear algún artista. El contenido puede ser interpretado por distintos artistas o uno mismo. El arreglo de las canciones puede ser similar al original o compuesto al estilo de quien lo interpretará. No hace énfasis en los artistas participantes, sino en el artista al que pretende halagar.

---

\* El sustento de esta afirmación (la diferencia entre una melodía instrumental y una canción) será abordada en el siguiente apartado.

## **Bandas sonoras**

Las pistas musicales de una obra cinematográfica, teatral, televisiva son grabadas y comercializadas como extensión de la producción principal.

En el caso de entender una producción discográfica como medio de comunicación, las características de cada álbum descrito en la clasificación anterior deben ser consideradas a partir de una visión estratégica para vehicular el mensaje deseado. La realización del producto es guiada con base en una racionalidad dirigida hacia la acepción y comprensión del contenido.

Cada decisión tomada en este aspecto, durante la etapa de preproducción, recae de forma directa sobre la manera procedimental para la materialización del disco: el equipo de captación del sonido en el estudio varía según el tipo de álbum a producir; el arte ilustrativo posee gran variedad de distribución posible en cada uno de ellos.

La elección del tipo de álbum debe ser congruente con el concepto de la producción, pues es en función de este mismo como se estructura y ordena su contenido principal: las canciones.

### **1.3 La codificación de mensajes en la canción: el esqueleto del disco**

*“Si se analiza el placer que siente el que oye la canción, se verá que consiste en la satisfacción de las siguientes condiciones: 1) la belleza del sonido; 2) la belleza de la forma, 3) la fuerza y variedad del ritmo, 4) el significado de la expresión emocional, 5) la fuerza, significación y belleza de las armonías del acompañamiento y las voces entrelazadas.*

*Percy Scholes*

El disco es un gran *corpus*, una obra concluida. El nombre de una producción discográfica engloba el significado último de ésta. Al escuchar la obra, es posible percibir una serie de mensajes distintos al principal, pero que inevitablemente conducen hacia él; pues, similar a un



libro cuya lectura se conduce a través de capítulos, la acepción de un álbum musical es guiada a través de sus canciones\*.

Como forma musical, una canción se compone de sonido y palabra. En dicho sentido, “es necesariamente un arte entre dos artes”<sup>6</sup>; pero también es en sí misma un complejo producto comunicacional. Por ello, es necesario comprender dichas dimensiones para concebir el papel de la canción como parte de un álbum musical.

Durante el proceso de creación musical, los compositores tratan de codificar en sonidos la idea o emoción en mente (o cuerpo). El instrumento musical se vuelve una extensión de la capacidad sonora y percutiva de voz, manos y pies (o cualquier otra parte del cuerpo humano) para traducir la sensación deseada.

Al operar los sonidos compuestos en un sistema de relación, el vínculo entre quien hace música y quien la percibe es entonces de carácter emocional. Esta particularidad es, como Bourdieu afirma, la que lleva a Roland Barthes (inspirado en Marcel Proust y su idea de la música como comunicación de las almas) a definir el goce estético como una comunicación de los cuerpos.<sup>7</sup>

Al tratarse de emociones, la reacción a la música puede presentarse de diversas maneras; desde la experimentación de sentimientos similares a los plasmados en las obras hasta la manifestación de una conducta como respuesta (aplausos, por admiración; baile, como expresión de lo percibido). Como un proceso de relación,

[...] en el caso de “comunicar” uno sus experiencias a los otros por medio de la música hay un “contagio” emocional: los que transmiten el comunicado y los que lo reciben experimentan estados emocionales definidos. No puede averiguarse la analogía que haya entre esos estados; la reacción perceptiva a lo que es comunicado dependen en gran medida del contexto emocional en que la persona que lo reciba coloque dicho comunicado.<sup>8</sup>

---

\* La palabra *canciones* se utiliza de forma genérica para hacer referencia a las pistas de sonido o *tracks* (pistas de audio); pues si bien una canción conjunta música y letra, un disco también puede carecer de esta última: ser instrumental.

<sup>6</sup> Percy Scholes, *Diccionario Oxford de la música*, p. 235

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, p. 177

<sup>8</sup> Adam Schaff, *Introducción a la semántica*, p.p. 131, 132

En este sentido, en términos comunicativos, la música se enfrenta a cierto grado de ambigüedad, pues sus mismas propiedades polisémicas no permiten otro tipo de operación en un amplio universo posible de sentido.

Un mensaje únicamente sonoro contiene ya este carácter relacional. La comprensión de dicho mensaje es tan insegura como arbitraria su reacción. Si, como Niklas Luhmann afirma, la comunicación es improbable<sup>9</sup>, la canción posee un elemento capaz de reducir dicha gama de incertidumbre en la relación de sentido: la letra.

Marshall Urban y Adam Schaff reconocen dos categorías de los actos de comunicación: 1) la comunicación conductista (mencionada y ejemplificada en los párrafos anteriores) y 2) la comunicación inteligible.<sup>10</sup> Esta última, a diferencia de la primera (que se realiza con base en estados emocionales), está destinada a la transmisión de estados mentales; por lo que sin la comprensión, sin un entendimiento análogo del mensaje, no es aceptable hablar de comunicación.

Agregar letra a una melodía puede aumentar el nivel de probabilidad de la transacción de sentido, pues el mensaje estará sustentado inicialmente en el nivel emocional y anclará posteriormente en el nivel inteligible. Este proceso no otorga a la música un carácter intelectual, ni la despoja de su carácter emocional; sino que la sitúa en un punto intermedio, pues se utilizan recursos extralingüísticos, primero, y lingüísticos, después, para la conformación de un mensaje.

Cada canción posee un mensaje propio. Éste debe ser capaz de percibirse sin necesidad de conocer el resto del álbum. Pero si bien poseen relativa independencia, también deben ser congruentes entre sí como parte de una obra homogénea; pues en ellas recae el sustento del mensaje principal de la producción.

---

<sup>9</sup> Niklas Luhmann, *Introducción a la teoría general de sistemas*, p.p. 217 - 232

<sup>10</sup> Adam Schaff, *op. cit.*, p.p. 128 - 129

## 1.4 Audio: la representación del sonido como forma posible de escucharlo

*El hecho de que el mundo del sonido sea esencialmente un campo unificado de relaciones instantáneas le otorga un gran parecido con el mundo de las ondas electromagnéticas.*

*Marshall McLuhan*

Un disco es un soporte a partir del cual se vehiculizan los mensajes inscritos en la música. ¿Cómo atrapar esta última en un objeto capaz de volver a producirla ilimitadamente? Se precisa de diversa maquinaria técnica para transformar el sonido y poder trabajarlo: se requiere de sistemas de audio.

El desarrollo tecnológico resulta de la aplicación del conocimiento (obtenido de manera empírica o científica) de un fenómeno particular a sí mismo para intervenirlo de determinada manera. La comprensión de los procesos inmersos en él permite ralentizar, acelerar e incluso imitar su sistema de operación.

El audio es una emulación del modo mediante el cual el hombre es capaz de escuchar; para su desarrollo fue preciso partir de los principios del sonido y estudiar la capacidad del hombre para percibirlo.

El sonido —“una clasificación física de la energía cinética llamada energía acústica”<sup>11\*</sup>— es una vibración emitida por un cuerpo material. Dicho movimiento del objeto provoca ondas variables de presión que comienzan a propagarse a través de algún medio natural (aire, agua, fierro, madera, vidrio, entre otros); su presencia es indispensable, pues “el sonido no se propaga en el vacío (a diferencia de la luz): una persona no percibirá sonido alguno si no existe un medio material entre un cuerpo de vibración y su oído”.<sup>12</sup>

Cuando el oído humano intercepta el sonido, se lleva a cabo una transformación de las ondas de energía acústica. Las vibraciones entran por el pabellón auricular (la oreja); viajan a través

---

<sup>11</sup> Gary Davis y Ralph Jones, *Sound reinforcement handbook*, p. 1

\* “*What we hear as sound is a class of physical kinetic energy called acoustical energy*”.

<sup>12</sup> Antonio Ribeiro y Beatriz Alvarenga, *Física general*, p. 745

del canal auditivo y hacen vibrar el tímpano, el cual está conectado a tres huesecillos —el martillo, el yunque y el estribo— cuya labor es transmitir el sonido, ahora convertido en energía mecánica\*, hacia el oído interno\*\*.

El estribo conecta con la ventana oval. Ésta transfiere la fuerza mecánica (el sonido) hacia el vestíbulo; de donde pasa a los canales semicirculares, y posteriormente a la cóclea o caracol. Dentro de él, el movimiento provocado estimula las células ciliares del órgano de Corti, donde la energía mecánica se transforma en impulsos eléctricos que viajarán a través de los nervios acústicos hacia el cerebro.<sup>13</sup>

Como parte del sistema nervioso, las neuronas sólo pueden recibir e interpretar pulsos eléctricos. Así, la tecnología del audio realiza labores análogas a este conjunto de órganos participantes del denominado sistema auditivo.

El punto de atención en el descrito proceso de audición se encuentra en su alusión la ley de la conservación de la energía: *la energía no se crea ni se destruye, sólo se transforma*. La labor del sistema auditivo es convertir el sonido de una onda de presión a un pulso eléctrico. El trabajo de los sistemas mecánicos de audio es llevar a cabo el mismo proceso. De esta manera,

Los sistemas sonoros amplifican el sonido convirtiéndolo en energía eléctrica; incrementan el poder de dicha energía mediante medios electrónicos; y luego convierten esa aumentada energía eléctrica en sonido otra vez. [...] El transductor (por ejemplo, un micrófono, o una bobina) convierte el sonido en voltaje o corriente eléctrica variable que es una

---

\* La transformación se llevó a cabo en el tímpano; donde el sonido se transforma de una onda de presión a energía mecánica presente en la vibración de dicho órgano. No todo el sonido es transformado en este proceso, sólo el necesario para crear una representación de energía mecánica de él.

\*\* La oreja y el canal auditivo forman parte del oído externo; mientras que el tímpano y los huesecillos, del oído medio.

<sup>13</sup> Daniel Maggiolo, *Apuntes de acústica musical*, p. 6

precisa representación del sonido. El voltaje o corriente eléctrica variable es llamado señal de audio.<sup>14\*</sup>

Principios de electromagnética permiten esta conversión de sonido a electricidad. Con frecuencia, “sonido” y “audio” son empleados como sinónimos. Sin embargo, existe diferencia entre ambos términos, aun cuando la estricta divergencia sea el estado físico en el cual se encuentran: un sonido es una onda de presión que emana de la vibración de un cuerpo material; audio es un sonido convertido en pulso eléctrico: una representación eléctrica de él.

En forma de señal eléctrica, es posible modificar las cualidades de un sonido, trabajarlo mediante un ordenador, o grabarlo en un soporte. Debido a estas razones, la industria musical impulsó el desarrollo de tecnologías de registro del sonido aunque de principio sus creadores no pensaron en darles una aplicación comercial\*\*.

La inserción del sonido en soportes era una realidad mucho tiempo antes de la conversión del sonido a electricidad. De hecho, el disco nace bajo un sistema que no operaba a partir de audio: la grabación mecánica\*\*\*. Sin embargo, la tecnología eléctrica elevó la calidad de los registros sonoros en él e impulsó el crecimiento del sector comercial a partir de dicho producto: la industria discográfica.

#### **1.4.1 Codificación: antecedentes de la grabación sonora**

La conversión del sonido en audio permitió su registro en distintos soportes. A partir del intercambio de estos se dio un incremento en la posibilidad de conocer las expresiones musicales de distintas localidades.

---

<sup>14</sup> Gary Davis y Ralph Jones, *op. cit.*, p. 4

\* *Sound systems amplify sound by converting it into electrical energy, increasing the power of the electrical energy by electronic means, and then converting the more powerful electrical energy back into sound. [...] The input transducer (i.e., mic or pickup) converts sound into a fluctuating electrical current or voltage which is a precise representation of the sound. The fluctuating current or voltage is referred to as an audio signal.*

\*\* El tercer componente de este subcapítulo detalla esta afirmación.

\*\*\* Este sistema de grabación es detallado también en el tercer componente de este subcapítulo.

Previo a la manipulación eléctrica de las ondas sonoras, existieron medios para *almacenar*\* sonidos. Si bien en ellos no es posible hablar de audio en ningún momento —además de sólo funcionar para *reservar* música, y no cualquier sonido— son un importante antecedente resultado de la necesidad de *guardar* las expresiones sonoras.

La grabación es una representación del sonido plasmada en un medio físico o digital\*\*. Para ello, se lleva a cabo una codificación con la finalidad de que alguien, o algo, la lea y reproduzca lo plasmado. Con base en lo anterior, es factible reconocer al menos tres momentos donde dicho proceso se lleva a cabo:

1. La notación musical en sus distintas etapas responde a una necesidad de conservar y transmitir la música a través de las generaciones. Es también la forma mediante la cual un compositor puede crear un vínculo con los intérpretes de su obra; sin embargo, este modo de registro resulta siempre ambiguo, ya que

Cualquiera que haya intentado alguna vez representar en notas una idea musical o una estructura rítmica sabe que eso es algo relativamente fácil. Pero cuando a continuación se le pide a un músico que toque lo escrito, entonces uno se da cuenta de que no está tocando en absoluto lo que uno había pensado<sup>15</sup>.

El sistema de escritura musical es un esfuerzo por simbolizar una abstracción sonora. Las ideas melódicas son plasmadas para su ejecución, pero al no ser posible realizar lo mismo con la

---

\* Las cursivas de este párrafo son utilizadas en un sentido retórico: los modos anteriores a la grabación del sonido no podían de modo literal guardar el sonido. Sin embargo, referirse a ello de esta forma ayuda a comprender su importancia en tanto antecedentes de dicha posibilidad.

\*\* La grabación digital es abordada en el cuarto componente de este apartado.

<sup>15</sup> Nikolaus Harnoncourt, *La música como discurso sonoro*, p 37

interpretación, se escriben indicaciones de la mayor cantidad de recursos expresivos posibles: *tempo*<sup>\*</sup>, dinámica, articulación, etc.

2. La caja de música, creada en Suiza en 1796, continuó un camino ya iniciado a partir de la invención del carrillón mecánico en el siglo XIV para disentir de la necesidad del hombre en una ejecución sonora. Antoine Favre transmitió la sincronía del reloj a esta máquina capaz de hacer música en cualquier momento sin la necesidad de un instrumentista.

Las melodías se encuentran plasmadas en unos pinchos insertos en un giratorio cilindro de metal. Al activarse el mecanismo, estos golpean un peine metálico —cuyas púas están afinadas en diferente tono cada una— y la música programada al momento de fabricar el cilindro se reproduce<sup>16</sup>.

3. La pianola —popular en las primeras décadas del siglo XX— permitió a la gente no adentrada en una disciplina musical poder de la nada ser intérpretes de ella: el llamado *piano repetidor*<sup>\*\*</sup> “era capaz de reproducir el rubato, dinámicas y pedaleo —en breve, la ejecución completa— de los pianistas que lo habían grabado”.<sup>17\*\*\*</sup> Una serie de palancas y mecanismos controlaban el *tempo* y otros aspectos del fraseo<sup>\*\*\*\*</sup>. De esta manera, al estar la ejecución resuelta por medios mecánicos, cualquiera podía controlar los aspectos referentes a la interpretación.

El modo de operación de la pianola es un tanto similar al de la caja de música: funciona con rollos de papel perforado para cuya creación un músico ejecutaba la pieza en un piano conectado a través de sus teclas a las válvulas neumáticas de una máquina. Mientras el instrumentista

---

\* tiempo. El *tempo* es la velocidad en la cual se ejecuta una obra. Como recurso expresivo, es posible interpretar una melodía en una métrica constante o variable.

<sup>16</sup> Musikawa, *Primera etapa: Reproducción automática del sonido (2/6)* | Musikawa, [Archivo de video]

<sup>\*\*</sup> *The reproducing piano*

<sup>17</sup> The Pianola Institute, *History of the pianola – an overview*, p. 1

<sup>\*\*\*</sup> *Reproducing pianos are so called because they are able to reproduce the rubato, dynamics and pedalling - in short, the complete performance - of the pianists who recorded for them.*

<sup>\*\*\*\*</sup> El fraseo es la forma de interpretar un conjunto de notas o “frases” musicales. El ejecutante puede alargar, acortar, puntuar o modificar las dinámicas de volumen de éstas para dar cualidades expresivas a su interpretación.

tocaba, unas barras dejaban marcas de ello en el papel; sobre ellas, se hacían las perforaciones de forma manual<sup>18</sup> <sup>19</sup>. Así, la música quedaba *grabada*. El rollo era depositado en una cámara dentro de la pianola; y su lectura mecánica se accionaba a través de unos pedales ubicados en la parte inferior del instrumento.

Tanto en la notación musical, como en los instrumentos mecánicos de música programada, existe un registro: las melodías están *grabadas*, no como audio, pero sí plasmadas de alguna manera en un soporte; que será referente para la evolución de los sistemas y soportes de grabación. La caja de música, por ejemplo, antes del cilindro, usó un disco metálico perforado (el sobrante de donde se hacía el orificio se doblaba hacia la parte inferior para que golpeará el peine tonal y el sonido se produjera).

#### **1.4.2. Escribir con sonido. Audio analógico: origen y evolución**

*Atrapar* la música suponía ser el paso lógico consecuente una vez lograda su representación. Durante la segunda mitad del siglo XIX se desarrollaron artefactos capaces de registrar las ondas sonoras en un soporte a partir de su propio impulso: se creó un sistema mecánico de grabación.

Édouard-Léon Scott de Martinville, en Francia, logró construir la primera máquina capaz de plasmar el sonido, aún sin ser convertido en electricidad (en audio), en un soporte visible: un cilindro de vidrio, primero, y después de papel, cubierto de tizne negro. En 1857 patentó su invento nombrado según las pretensiones sobre él: “sonido que se escribe a sí mismo”: fonógrafo.

En este artefacto el sonido entraba a través de la apertura de un barril pequeño en uno de sus extremos hasta llegar y provocar la vibración de una membrana ubicada en el borde contrario; está transmitía el movimiento a una cerda. Mientras se hacía girar el cilindro de vidrio, la cerda

---

<sup>18</sup> Biblioteca Nacional de España, *La música de los rollos de pianola inunda la BDH*, [Archivo de video]

<sup>19</sup> TemasInteresantes, *Rollos para Pianolas, Como se Hacen*, [Archivo de video]



limpiaba el tizne. Finalizado el proceso de grabación los soportes mostraban en ellos una línea donde se encontraba el sonido de forma gráfica.<sup>20</sup>

El fonógrafo fue el primer artefacto en lograr capturar el sonido en un soporte: su gran mérito fue poder hacerlo visible. Sin embargo, las grabaciones hechas en él no eran capaces de ser reproducidas. Fue hasta el año 2008 cuando, a través de la digitalización, se pudieron escuchar los registros hechos por Scott de Martinville; el más reconocible —considerado la primera grabación de la historia— fue una voz femenina interpretando la canción popular francesa *Au Clair de la Lune*.<sup>21 22</sup>

A partir de este invento, se realizaron diversos estudios acerca de las propiedades del sonido. Alexander Graham Bell, en 1874, lo utilizó en Reino Unido para entender el funcionamiento del oído humano: elaboró un fonógrafo biomecánico con órganos del sistema auditivo conectados a la aguja de grabación; no obstante, fue incapaz de resolver el problema de la reproducción de los soportes.

Tres años más tarde, en 1877, Charles Cros registraba ante la Academia de Ciencias de París la patente de una máquina capaz de emitir “voces del pasado”: el paleófono\*. El invento no se construyó nunca; sin embargo presumía en sus planos de resolver el problema del fonógrafo respecto a la reproducción: en lugar de sólo limpiar el tizne del papel ahumado, el punzón del paleófono realizaría un surco en los soportes; y al volver a recorrer dicha marca, el sonido reaparecería.<sup>23</sup>

Fue en Estados Unidos de América donde la primera reproducción de una grabación pudo materializarse. El fonógrafo, inventado en 1877 por Thomas Alva Edison, era capaz de realizar la captura de un sonido para después leerlo y volver a “pronunciarlo”. Esta característica le

---

<sup>20</sup> David Morton, *History of the technologies for recording Music and Sound –An Overview*

<sup>21</sup> Arqueosapiens, *1857 fonógrafo 1860 au clair de la lune*, [Archivo de video]

<sup>22</sup> Empty, *Recording from 1860. Sound restoration*, [Archivo de video]

\* El nombre de la máquina se compone de dos expresiones griegas: el sufijo *paleo* (antiguo) y la palabra *foné* (voz). Charles Cros, francés, le llamaba la *voix du passé* (voz del pasado).

<sup>23</sup> Alicia Rodríguez, *et al*, *Música 4º ESO*, p. 11

atribuyó la denominación de *talking machine*\*; nombre bajo el cual su creador pretendía venderla.

*Mary had a little lamb* fue la primera grabación hecha por Edison en su artefacto; no de manera cantada, sino más bien recitada. El inventor vio en su máquina potencial para la palabra hablada: enseñanza de idiomas, libros para invidentes, taquigrafía.<sup>24</sup> No estaba considerada alguna aplicación para la industria del entretenimiento o la música.

El fonógrafo grababa en cilindros cubiertos por una hoja de estaño que no duraban más de cinco o seis reproducciones antes de quedar desgastados. Además el sonido era muy tenue, pues se emitía, después de ser leída por la aguja y de pasar por la membrana, través de un cono de metal —el medio para la propagación de las vibraciones— sin más fuerza de amplificación que la energía mecánica del dispositivo.<sup>25</sup>

Con la grabación y reproducción como hechos posibles, los esfuerzos siguientes radicarían en mejorar su calidad. Chichester Bell (sobrino de Alexander Graham Bell) y Charles S. Tainter presentaron en 1880 el grafófono. El diseño era bastante similar al fonógrafo, pero —aunque el nombre utilizó las mismas raíces etimológicas de forma invertida— sus creadores insistieron en registrarlo como un artefacto diferente. La patente les fue concedida en 1886.

La diferencia del grafófono respecto al fonógrafo recaía en dos aspectos: 1) un aumento en el tamaño de la bocina metálica para mayor volumen; y 2) la sustitución del soporte por un cilindro de cera capaz de permitir surcos más profundos durante el proceso de registro. Desde el fonógrafo, las honduras variaban según el timbre y el volumen de la interpretación ejecutada; por lo que aumentar esta capacidad a partir de la cera supuso elevar la calidad en las grabaciones, además de ampliar el número de reproducciones debido a la resistencia del material.<sup>26</sup>

---

\* Máquina parlante.

<sup>24</sup> Colección F. B., *Primeros registros*, p. 1

<sup>25</sup> Chris Woodford, *Record players and phonographs: How can you store sound without magnetism or electricity?*, p. 1

<sup>26</sup> David Morton, *The history of sound recording, The phonograph first rival*

A lucha entre el fonógrafo y el grafófono para consolidarse como tecnologías del sonido se unió en 1887 el gramófono. Inventado por Emile Berliner —inmigrante alemán en los EE. UU.— el nuevo artefacto introdujo un nuevo soporte de grabación: un disco de zinc cubierto de cera.

Los avances respecto a calidad de sonido no fueron muchos en realidad: “[...] algunos oyentes contemporáneos pensaban que el disco sonaba peor que los cilindros”.<sup>27\*</sup> Pero, a pesar de ello, el “escritor de sonidos” (*gramma* [escrito], *foné* [voz]) ofrecía una cualidad inequívoca: la posibilidad de ser producido de manera industrial. Ya inscrita la grabación en la cera,

[...] el disco era sumergido en una solución ácida que eliminaba el zinc debajo de las ranuras y surcaba una hendidura dentro de la superficie de metal. Después, a través de un proceso de galvanoplastia\*, el disco de zinc era convertido en un estampador usado para producir las grabaciones finales en grandes cantidades presionándolo en una bola semi-sólida de “vulcanita” (una especie de goma) que luego se endurecía.<sup>28\*\*</sup>

Este proceso permitía producir varios discos a partir de una única grabación; mientras el fonógrafo y el grafófono debían realizar tantas grabaciones como copias de ellas se quisieran.

A partir del gramófono, la industria musical vio la luz de su origen. Aun cuando ni el fonógrafo, ni el grafófono fueron concebidos para registrar y comercializar música, quienes los adquirían lo usaban para grabar cantantes e instrumentistas, y escucharlos en casa. En cambio, los discos ofrecieron a los consumidores entretenimiento ya producido; y estos eligieron adquirirlo para dejar de realizar sus grabaciones caseras.

El disco había logrado sobresalir como soporte dentro de la industria. Edison comenzó una línea de fonógrafos especiales con disco en lugar de cilindro; el grafófono también tuvo una adaptación similar. La competencia industrial entre las tres compañías —*United States*

---

<sup>27</sup> David Morton, *The history of sound recording, First Phonographs and Graphophones, and then Gramophones*

\* “[...] some contemporary listeners thought his disks sounded worse than cylinders”.

<sup>28</sup> *Idem.*

\*\* *the disk was dipped in an acid solution, which ate away the zinc under the groove and etched a groove into the metal surface. Then, using an electroplating process, the zinc disk was turned into a stamper that could be used to produce the final recordings in large numbers by pressing the stamper into a ball of semi-solid “Vulcanite,” (a type of rubber) which then hardened.*

*Gramophone Company*, de Berlinder; *Columbia Graphophone Company*, de Graham Bell y Charles Sumner Tainter; y *Phonograph Record Company*, de Edison— ahora se abocaría a mejorar la calidad de la grabación y la reproducción.

Mientras crecían las posibilidades de grabar el sonido, otras tecnologías se desarrollaban de manera paralela; en particular la maquinaria eléctrica. Durante finales del siglo XIX se investigaron los fenómenos relativos a las señales eléctricas y las ondas electromagnéticas; su resultado fue la invención de artefactos como el teléfono, el micrófono y la radio, que eran capaces de transformar el sonido en un pulso eléctrico: en audio.

Las implementaciones eléctricas se fueron adaptando a cada una de las máquinas y se dio origen al sistema de grabación electromecánica. Se integraron micrófonos, amplificadores y altavoces a los dispositivos; ello permitió elevar tanto la calidad como el volumen de las grabaciones.

Los dispositivos de reproducción eléctrica también comenzaron a comercializarse. En 1925 el gramófono se transformó en una victrola ortofónica<sup>\*</sup>; e inspirado en ella surgió la radiola en 1926. Ambas máquinas, adaptadas para lucir como mueblería, incluían bocinas para amplificar el sonido de manera eléctrica. y ya no de forma mecánica.<sup>29</sup>

El disco se volvió el soporte definitivo, pero la mejora del mismo fue necesaria para preservar los aumentos de calidad logrados por la conversión eléctrica del sonido. Durante el proceso de mejora los discos de vulcanita fueron sustituidos por discos de goma loca, y en 1948 se creó el primer disco de resina de polivinilo; conocidos de manera popular como *vinyl*.

Los vinilos mostraban grandes ventajas sobre los materiales anteriores: permitían mayor duración y calidad en las grabaciones debido a la posibilidad de generar microsurcos.

---

\* La implementación de dispositivos eléctricos en el sonido condujo hacia una búsqueda por la ortofonía: el sonido correcto (*orthós*, correcto / *foné*, voz). La fidelidad que la grabación y reproducción eléctrica podían lograr sentó las bases para la competencia en la producción industrial de máquinas de sonido.

<sup>29</sup> Fundación Joaquín Díaz, *Museo del gramófono, Cronología*, p. 4

Mantuvieron la técnica— surgida en 1923 e implementada por la distribuidora de gramófonos y disquera *Victor Talking Machine*— de ser usados por ambos lados.<sup>30</sup>

La cantidad de tiempo posible en cada cara del vinilo era de treinta minutos. Debido a ello, se dio origen a las obras discográficas de larga duración: los *Long Play* (LP). Así mismo, se fabricaron discos de tamaño reducido con sólo cinco minutos de música por lado para difundir una o dos canciones populares: los *singles*.<sup>31</sup>

El vinil no fue el único soporte de grabación sobresaliente resultado de la evolución de máquinas y soportes. En 1878, Oberlin Smith en EE. UU. experimentó con el fonógrafo buscando una manera de registrar el sonido sin provocar deformaciones en el soporte, como ocurría con los cilindros. Mediante principios electromagnéticos logró convertir el sonido en electricidad (audio), a través de hilo de acero e imanes, y grabar los pulsos eléctricos en forma de un patrón magnético sobre un alambre.

En 1888, el inventor realizó una publicación en la revista *The Electrical World*\* titulado *Some possible forms of the phonograph*\*\*; en ella Smith exponía el funcionamiento de su “fonógrafo eléctrico”. El artículo fue leído en Dinamarca por Valdemar Poulsen; quien en 1898 desarrolló y perfeccionó el sistema ideado por el americano. Creó la primera máquina capaz de grabar el sonido de forma electromagnética: el telegráfico.<sup>32</sup>

El gramófono lideraba el mercado de la grabación de sonido. La grabación electromagnética no resultó tan atractiva para la industria musical de finales del siglo XIX debido al débil volumen de reproducción por falta de amplificación y la constante torcedura de los alambres del telegráfico.

---

<sup>30</sup> El proceso de elaboración fue realizado con base en el seguido para los soportes del gramófono. sonarbien, *Como se hace el vinilo o disco gramofónico también llamado long*, [Archivo de video]

<sup>31</sup> Alicia Rodríguez, *et al*, op. cit., p. 14

\* El mundo eléctrico.

\*\* “Algunas posibilidades de forma del fonógrafo”. En su publicación, Oberlin Smith mostraba sus estudios hechos con el fonógrafo de Edison y las implicaciones pretendidas a partir de implementarle partes eléctricas

<sup>32</sup> Frierich Karl Engel, *Oberlin Smith and the invention of Magnetic Sound Recording*

Los investigadores de fenómenos electromagnéticos derivaron sus proyectos a la radiodifusión. Sin embargo, en Alemania, Fritz Pfleumer retomó sus principios y desarrolló dicha técnica de grabación con unas tiras de papel magnetizado en 1928<sup>33</sup>; y en conjunto con la *Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*\* creó la cinta magnética y el magnetófono en 1933.<sup>34</sup>

La cinta magnética como soporte ofrecía mayor duración para la grabación de música continua; contrario a los discos de vulcanita, limitados en espacio por el tamaño de su diámetro. Además, en 1957 se le añadiría una cualidad distintiva: el sonido estereofónico, capaz de dividir la grabación en dos canales y por lo tanto asegurar mayor fidelidad de ella.

El *vinyl* surgiría mucho tiempo después de la cinta magnética y no lograría el sonido *stereo* sino hasta 1959. Sin embargo, los mecanismos de reproducción en posesión de los consumidores de música eran de tipo gramofónico: para discos. Debido a esta razón, la cinta se reservó para realizar los *masters*; y el vinilo para la comercialización de música.

La distribución de música con la cinta como soporte fue creciendo desde la invención del casete de la empresa neerlandesa Phillips en 1963, hasta su comercialización en conjunto con sus reproductores durante toda esa década.<sup>35</sup> Ray Dolby, en EE. UU., introdujo en 1975 un sistema de reducción de ruido al casete<sup>36</sup>; lo cual terminaría por colocarlo a un nivel competitivo frente al disco.

Dos factores hicieron del casete el soporte principal durante los años ochenta: 1) la comercialización de cinta virgen; y 2) la invención de reproductores portátiles, o *walkman*, por la compañía japonesa Sony. Con estas dos características, fue posible grabar de forma casera la música de elección personal, transportarla de forma accesible y reproducirla para el goce individual mediante auriculares.<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> Javier Bilbao, *1, 2, 3... ¡Grabando!: tras la huella del sonido*, p. 1

\* Compañía Eléctrica General (*General Electric Company*)

<sup>34</sup> Alicia Rodríguez, *et al*, *op. cit.*, p 15

<sup>35</sup> Javier Bilbao, *op. cit.*

<sup>36</sup> Alicia Rodríguez, *et al*, *op. cit.*

<sup>37</sup> David Morton, *The History of the recording sound, Portable Music*

El disco cayó en desventaja por su tamaño frente a estos reproductores portátiles; sin embargo, su fabricación continuó con normalidad y adquirió un valor como objeto de colección. Además, la producción musical seguía pensándose en términos de disco como álbum musical, sin importar si el soporte final eran discos de vinilo o casetes; aunque por lo general se realizaban ambas versiones.

Todos estos artefactos conforman el sistema de grabación analógica: trabajan con un sonido y lo transforman para trabajar con él. Es siempre el mismo sonido, pero en una forma física diferente; análoga a la anterior y a la que le prosiga: una vibración, un surco de energía mecánica, un pulso eléctrico, o un campo electromagnético.

### **1.2.3 Digitalización: la permanencia del disco como producto y medio**

A mediados de los años setenta la evolución de la computadora había logrado cierta estabilidad respecto a la captura y transferencia de información gracias a la implementación del microprocesador. Para su operación se utilizaba un sistema de representación a base de dos dígitos: el código binario.

El audio se desarrolló como una imitación del sistema auditivo; los ordenadores como una emulación del sistema nervioso central: el cerebro interpreta los pulsos eléctricos llevados a él; el ordenador descifra la información introducida en él a manera de señales eléctricas codificadas de forma digital.

La grabación analógica mantenía siempre la vibración original en estados físicos distintos. Con la introducción de los sistemas informáticos en la industria musical, el sonido ahora sería representado como dígitos: ya no habría de ser capturado en su totalidad, sino que sólo sería resguardada y codificada la información necesaria para hacerlo audible.

El principio de grabación fue retomado de un soporte de video creado en 1958 por David Paul Gregg: el *Laserdisc*. Phillips mostró interés en el desarrollo de este dispositivo y en 1979 inició con Sony un proyecto para crear un disco óptico de grabación digital capaz de aumentar la

calidad del sonido y no desgastarse con el tiempo como el *vinyl* o la cinta magnética: el disco compacto\*.<sup>38</sup>

La grabación del sonido se realiza por medio de micrófonos que transforman las vibraciones en señal de audio. Estas son digitalizadas a través de un conversor y almacenadas en la computadora. Después de realizar los ajustes necesarios en mezcla y *master* la producción es grabada con rayo láser en un disco compacto. Como en el vinilo, el proceso crea alteraciones físicas en el soporte, pero en el caso del CD —además de ser puntos y no surcos lineales— son microscópicas.<sup>39</sup>

Para 1983 Phillips, en Europa, había grabado y comercializado la Sinfonía Alpina de Richard Strauss bajo la dirección de Herbert von Karajan y diecinueve valsos de Frédéric Chopin, interpretados por Claudio Arrau en el piano. En ese mismo año se produjo el primer disco a manera de álbum musical: *The Visitors* de ABBA. En Estados Unidos, la disquera *Columbia Broadcasting System* realizó en 1982 su primera producción con un CD como soporte: una reedición del álbum *52nd Street* de Billy Joel.<sup>40</sup>

Sony continuó con el desarrollo de la grabación digital, y en 1987 comercializó una variante del casete analógico: la cinta de audio digital\*. Sin embargo, este soporte tuvo un importante inconveniente para la industria musical: su contenido era capaz de ser transferido en cualquier grabadora casera a un cassette de cinta virgen. Esto, además de los bajos costos para su adquisición, colocó al CD como principal medio de almacenamiento y reproducción musical.

Los sistemas de computadora continuaron su crecimiento. El disco compacto fue llevado al área de la informática y se le dotó de la capacidad de almacenar no sólo música, sino cualquier tipo de información. La necesidad de reducir el tamaño de los archivos para almacenar mayor cantidad de ellos se hizo inminente.

---

\* CD por sus siglas en inglés (*Compact Disc*).

<sup>38</sup> David Morton, *The History of the recording sound, The Digital Era*

<sup>39</sup> Nucleotecnico1, *El CD/DVD como funciona – NUCL3O TECNICO*, [Archivo de video]

<sup>40</sup> Association of Plastics Manufactures in Europe, *The Compact Disc celebrates its 20th birthday*, p. 1



En 1987, Karlheinz Brandenburg —del Instituto para Circuitos Integrados\*, parte del Instituto *Fraunhofer* en Alemania— patenta un formato de compresión de audio: el mp3.<sup>41</sup> La investigación buscó ajustar los sonidos digitales a los parámetros de frecuencias audibles por el ser humano\*\*.

El formato fue aprobado en 1992 bajo la dirección de Leonardo Chiarglione por la *Moving Picture Experts Group* (MPEG), encargada por la Organización Internacional de Normalización para dictaminar un estándar en la configuración digital del audio y el video.<sup>42</sup> A partir de ello, su popularidad se vería incrementada hasta hacerlo de manera exponencial con el uso del internet.

El mp3 permitió un gran intercambio de archivos de audio a través de sitios web. No obstante, su baja calidad debido al corte de frecuencias llevó a otras compañías a diseñar sus propios formatos de audio<sup>43</sup>: WAV y RIFF, de Microsoft; AIFF y ALAC, de Macintosh; FLAC, de la Fundación Xiph.org; entre otros.<sup>44 45</sup>

El flujo de música a través de plataformas virtuales se incrementó durante los primeros años del siglo XXI. Con el auge de los formatos de compresión de audio, surgieron programas dedicados a la interconexión de computadoras para facilitar el flujo de audios y video: las redes *peer to peer* (P2P)<sup>\*\*\*</sup>: Napster, LimeWire, Ares Galaxy, Morpheus, Emule, Gnutella, etc.<sup>46 47</sup>

La actividad de dichos *softwares* fue declarada ilegal. Sin embargo, estos sentaron las bases para el desarrollo del servicio de distribución musical por retransmisión continua (*streaming*) —como el operado por Spotify, Apple music, Google play, Deezer, Rdio, entre otros— donde

---

\* *Institut Integrierte Schaltungen (IIS)*

<sup>41</sup> Fraunhofer ISS, *The mp3 History, Development*

\*\* El sonido debe encontrarse entre los 20 y 20 000 Hz de frecuencia para ser audible al oído humano.

<sup>42</sup> Stephen Richard, *How music got free*, p. 282

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 129

<sup>44</sup> Alberto López, *Ingeniería de ondas: formatos de audio digital*

<sup>45</sup> J. Román Fernández, *Formatos de audio: Todo lo que deberías saber*

<sup>\*\*\*</sup> De par a par

<sup>46</sup> Stephen Witt, *The man who broke the music business*, p. 1

<sup>47</sup> Enrique González, *La web 2,0 y 3,0 en su relación con el Eees*, p. 271

no es necesario descargar en su totalidad los archivos en ningún dispositivo, sino que son usados de manera simultánea a ella.<sup>48</sup>

El disco comenzó a perder popularidad conforme las tecnologías digitales se desarrollaron, pues el intercambio de canciones por internet y el servicio de *streaming* desplazaron la necesidad de adquirir el soporte físico de la producción para tener acceso a la misma. No obstante, continúa siendo el principal modelo de creación artística y producción comercial en la industria musical, pues la composición de obras musicales sigue concibiéndose en términos de disco como álbum musical.

Con base en lo anterior, el siguiente capítulo muestra el proceso de producción del disco ORIGEN Y DESTINO a partir del entendimiento del mismo como un producto comunicacional que implica la creación de mensajes y en relación directa con lo escrito a lo largo de este primer capítulo.

Esta producción discográfica combina una serie de inquietudes artísticas, intelectuales, y económicas que desembocan en la racionalización del proceso de creación y producción musical como fenómeno comunicativo: desde la concepción de la idea primigenia hasta su estructuración narrativa en planos simbólicos dedicados a delimitar la oferta de sentido contenida en ellos para su trasmisión y entendimiento.

---

<sup>48</sup> David A. Martín, *Marketing musical: música, industria y promoción en la era digital*, p. 67 - 79

**Capítulo 2**  
**PROCESO DE PRODUCCIÓN DEL DISCO**  
**ORIGEN Y DESTINO**

*Tenemos un deber para con la música, concretamente inventarla... La invención implica imaginación, pero no debe confundirse con ésta. Y es que el acto de inventar presupone la necesidad de un hallazgo afortunado y el conseguir la total comprensión de dicho hallazgo.*

*Igor Stravinski*

En la estructura de la sociedad la creación de obras artísticas y culturales se da en el componente en estricto sentido social (sus implicaciones en términos políticos y económicos no son objeto de esta reflexión). Los creadores se desenvuelven en la vida privada mediante el desarrollo de habilidades y, en primer lugar, la reproducción de obras y, en segundo lugar, la producción de obras de autor.

Cuando se ha dejado atrás la etapa de reproducción y se procede a la creación, las obras son dotadas de una apropiación subjetiva de la realidad de su creador. La obra de arte refleja una necesaria relación entre la percepción de su autor (consecuencia de su formación empírico intelectual) y las cualidades técnicas del mismo (resultado del constante entrenamiento de aptitudes).

El objetivo del capítulo es describir los elementos fundacionales y mostrar la lógica procedimental seguida para la realización del disco ORIGEN Y DESTINO, según lo establecido en el capítulo anterior. Para ello, el apartado se divide en seis subcapítulos; de los cuales los primeros dos están dedicados a explicar el título de la producción y el tema que aborda en términos en generales, así como la manera en la cual lo hará.

Los siguientes tres subcapítulos detallan la duración del álbum, el público contemplado a quien irá dirigido, el objetivo del proyecto, y los recursos necesarios para la elaboración del disco. El último capítulo presenta la partitura que contiene los elementos discursivos y la propuesta narrativa necesaria para la dirección, realización y reproducción del disco.

Este capítulo es esencial para contrastar lo dicho en el capítulo anterior. Todo lo escrito fue considerado para realizar y estructurar los fundamentos de la producción de ORIGEN Y DESTINO y acercarse a la racionalización del proceso de creación musical y producción discográfica para concebirlos como fenómenos de la comunicación donde se hacen partícipes diversas relaciones de sentido.

## 2.1 Origen y destino: título de la producción

*La música nunca expresa el fenómeno, sino la  
naturaleza interna, el ser interior de todos  
los fenómenos: la voluntad misma*

*Arthur Schopenhauer*

### ORIGEN Y DESTINO

La producción está compuesta por doce canciones unidas entre sí en términos narrativos. El disco cuenta una historia *ab ovo*\* desarrollada a lo largo de cada melodía. Al nombrar la producción, se buscó expresar en el título la idea principal del discurso: el inicio de una época, etapa, o ciclo, y la incierta, pero inevitable, continuidad de ello a partir de las acciones derivadas del mismo.

Un origen es un principio fundacional para explicar determinada categoría de sentido. A partir de su conocimiento es posible entender las relaciones lógicas de un objeto o circunstancia respecto a su entorno: así, “no significa solamente nacimiento en el tiempo, sino también fuente y fundamento del objeto cuyo origen se buscaba”<sup>49</sup>. De esta manera, el concepto recae en

El carácter del elemento al cual se reducen todos los demás; tal elemento sería, en cuanto realidad fundamental, "el principio de todas las cosas". Pero en vez de mostrar una realidad y decir de ella que es el principio de todas las cosas, se puede proponer una razón por la cual todas las cosas son lo que son. Entonces el principio no es el nombre de ninguna realidad, sino que describe el carácter de una cierta proposición: la proposición que "da razón de".<sup>50</sup>

Rastrear el origen de una idea, de una palabra, de un suceso, permite comprender las variables que le intervienen de forma directa o indirecta, y el modo en el cuál lo hacen.

---

\* Desde el inicio.

<sup>49</sup> Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, p. 735

<sup>50</sup> José Ferrater, *Diccionario de filosofía*, p. 480

La idea de destino ha sido una creencia cultural con distintas acepciones según la comunidad en cuestión. La duda sobre el futuro implicó una necesidad para conocerlo y a partir de ello modificarlo. Diversas tomas de decisiones han sido realizadas con base en las predicciones otorgadas a quien consulta su fortuna. Esta pretensión de alterar la eventual línea temporal resulta razonable si se considera que

El destino implica la presencia de tres elementos distintivos fundamentales: en primer lugar se encuentra lo inevitable [...] El segundo elemento se refiere a que el destino es consecuencia de un conjunto de causas y efectos. [...] La interminable fuerza creadora es el tercer elemento del destino. Es decir, las causas provocan un efecto determinado y este efecto se convertirá en una causa para otro efecto, y así en adelante. Por lo que las causas son la suma de todos los efectos (y causas) anteriores a ellas. Esta sumatoria lleva, entonces, a la realización ineludible del destino.<sup>51</sup>

Origen y destino conforman así un vínculo de subsecuentes derivados de una acción creadora y sus resultados contingentes. Establecer un inicio y racionalizar los hechos posteriores a él supone poder controlar y dirigir el camino elegido.

La historia inscrita en la producción refiere a las vivencias y los momentos que ocasionan un cambio en la concepción cosmogónica de su protagonista. Dicha modificación supone el surgimiento de una manera diferente de entender el mundo —un origen—; y en consecuencia de ello, una alteración en el futuro de la línea temporal —el destino.

Al ser un proyecto de titulación, ORIGEN Y DESTINO es el comienzo de una carrera académica orientada hacia el estudio de la música —y los procesos que le rodean— como fenómeno comunicativo: como un suceso en el cual intervienen diversas relaciones de producción de sentido\*. Al ser una primera producción profesional, es también el posible comienzo de una carrera artística guiada por la racionalización comunicacional en todos sus

---

<sup>51</sup> Ricardo Magaña, *Entre la historia, la fortuna y los fines: reflexiones críticas sobre el concepto de estrategia. Destino y Fortuna*, p. 63

procesos. La historia inscrita en términos narrativos es también el mito originario de un concepto artístico.

Sobre la base de lo anterior, en diversos sentidos, la producción —en alusión a su nombre— representa un origen y un destino.

## 2.2 Historia de la idea: tema de la producción y sinopsis de la narración

*Sólo son canciones. Canciones que son transparentes  
de manera que puedas verlo todo a través de ellas.*

*Bob Dylan*

ORIGEN Y DESTINO presenta una transición en la madurez de la noción de libertad a través de un personaje que experimentará distintas emociones en diversos escenarios. Momentos de decisión, duda, frustración, distracción, convicción guiarán la historia de un ser convencido de que el mundo no es sólo lo que ve —no esa cosa tan simple—; deseoso de aprender a ver lo invisible a través del *ojo del alma*.

Para el desarrollo del tema, será necesario un total de doce canciones nombradas de la siguiente manera: 1) Cielos e infiernos, 2) A través de las promesas, 3) Al filo de la victoria, 4) El laberinto de las almas ilusionadas, 5) Paraíso sin luna, 6) La utopía contraria, 7) Cálido refugio, 8) Una última sonrisa, 9) Sobre la misma herida, 10) Precuela de una fría mañana, 11) Origen no es destino, 12) Un mundo iluminado por el fuego.

ORIGEN Y DESTINO es la historia de SIXH. La realidad cotidiana, existente dentro de un convulsionante mundo contemporáneo, genera en él un deseo por cambiar sus condiciones de vida (**Cielos e infiernos**). Al hacer un recuento de los recursos necesarios para lograr su encomienda, cae en cuenta de una sola posesión: declara su identidad como único elemento de distinción para lograr abrir su camino (**A través de las promesas**).

Al recorrer y observar fragmentos del mundo, la problemática individual se muestra como una pesadilla colectiva, resultado de una estéril lucha sin posible término aparente (**Al filo**

**de la victoria**). Esta nueva percepción genera duda en SIXH. Él comienza a conversar consigo mismo, para considerar los posibles rumbos de sus decisiones, hasta caer dormido (**El laberinto de las almas ilusionadas**).

En sueños, el dilema persiste. Persuadido por las voces en su interior, SIXH se alegra de sentirse seguro y decide quedarse ahí (**Paraíso sin luna**). Sin embargo, al estar dicha acción fuera de su control natural, despierta bruscamente para encontrar nuevamente el mundo de caos del cual había pretendido huir (**La utopía contraria**).

Asustado, y sintiéndose indefenso, SIXH recuerda la posibilidad de alterar la realidad con “dosis de alegría” (**Cálido refugio**). Después de haber ingerido distintas sustancias, y una vez terminados los efectos de éstas, SIXH cuestiona la posibilidad de generar cualquier cambio y culpa a la humanidad de su propia desgracia (**Una última sonrisa**).

La desilusión genera en SIXH un desprecio por el mundo, sintiéndose atrapado en él (**Sobre la misma herida**). Rendido, decide caminar sin rumbo para dejar pasar el tiempo. El continuo recuerdo de su vivencia lo hace sentirse cada vez más débil y no poder perdonarse a sí mismo. (**Precuela de una fría mañana**).

Una última reflexión advierte en SIXH cada detalle de lo vivido. Aunque tarde para él por la debilidad de su cuerpo, cree posible el cambio de cualquier hombre a través del dominio de sí mismo (**Origen no es destino**); por lo cual decide escribir su aprendizaje, su deseo final y una encomienda a todo aquel que escuche su historia (**Un mundo iluminado por el fuego**).



### 2.3 Tiempo audible: duración de la producción

*Así, la música debe convertir en sonoras fuerzas insonoras, y la pintura debe convertir en visibles fuerzas invisibles. A veces son las mismas: el tiempo, que es insonoro e invisible, ¿cómo pintar o hacer entender el tiempo?*

*Gilles Deleuze*

54 minutos.

La duración promedio (como se expuso en la propuesta de clasificación de discos por su duración, en el capítulo 1) de todo disco LP es de 60 minutos, pues su propósito es exponer una obra musical unificada por un concepto único.

Producir un disco implica una primera meta antes de cualquier otra posible: que sea escuchado. En apariencia, y es una realidad en la industria musical actual, 54 minutos de música grabada continua no serían escuchados como única actividad, sino siempre un acompañamiento secundario a una actividad principal (manejar en ciudad o carretera, como música de fondo al ingerir alimentos, etc.).

Lo anterior ha llevado a las grandes productoras a preferir la realización de obras cortas (EP) y dejar de lado la producción de discos de larga duración. Sin embargo, una producción discográfica cuenta con particularidades de gran ventaja y desventaja al mismo tiempo: no se consume un disco de la misma manera como se hace una película, por ejemplo. De hecho, por lo general el proceso es completamente a la inversa.

Por lo general, una película se ve primero en la sala de cine y después se adquiere para su goce personal en cualquier dispositivo de reproducción. Un disco se escucha primero de forma parcial; la obra se fragmenta y se conoce de tal manera: uno, dos o hasta tres sencillos presentan la producción antes del estreno oficial de ésta. Luego, el disco sale a la venta en forma física; y es hasta este punto cuando la producción completa puede conocerse. No es sino hasta que la obra ha sido apropiada, que tiene posibilidades de ser presentada en vivo de forma exitosa en términos de mercado.

Debido a lo anterior, es preciso equilibrar en tiempo cada fragmento que compone el total de la producción. La duración del disco está repartida en 12 canciones, cuya longitud se muestra en la *Tabla 1*. Esto permite difundir el disco a partir de temas de tiempo corto y ofrecer contenido más complejo y extenso a quien adquiere el producto.

*Tabla 1*

<i>Track</i>	Duración (minutos: segundos)
1	3:14
2	3:20
3	4:44
4	6:38
5	3:44
6	4:49
7	4:12
8	3:44
9	3:38
10	6:13
11	4:56
12	5:13

## 2.4 Receptor deseado del mensaje: segmento meta

*Cuando escribe para el público, uno escribe sin duda  
con mayor perfección, y más rápido.*

*Ludwig van Beethoven*

El disco se dirige a un público joven: hombres y mujeres de 15 a 25 años, de nivel socioeconómico C, C+.<sup>52</sup> Radican en las principales ciudades del país; son en esencia estudiantes de nivel preparatoria y licenciatura con intereses en arte y cultura.

Muestran tendencia a cuestionar el mundo y sus circunstancias; encuentran en la música un escape de la cotidianidad: buscan diferenciarse de lo común. Se identifican con melodías y letras que les transmitan energía, coraje, motivación para realizar sus actividades. Con regularidad son llamados “rebeldes” por su forma de pensar, hablar, vestir. Rechazan lo superficial, plástico, o imitado.

Buscar música nueva e ir a conciertos son unas de sus pasiones primordiales. Los jóvenes hacia quienes esta producción se dirige tienden a cuestionar el mundo y sus circunstancias; encuentran en la música un escape de las truculentas circunstancias de la cotidianidad.

## 2.5 Razón instrumental: objetivo de la producción

*La falta de expresión tal vez sea la mayor enormidad  
de todas. Preferiría que la música dijera cosas que no  
debe antes de que no dijera nada en absoluto.*

*Jean-Jacques Rousseau*

Realizar un disco conceptual que a través de doce temas aborde el proceso de madurez humana en sus percepciones de libertad. Para lograr lo anterior, cada canción de la producción debe estar conectada entre sí de forma narrativa y musical para lograr transmitir la idea de continuidad en la evolución de la perspectiva del concepto.

---

<sup>52</sup> AMAI, *Niveles socioeconómicos*, p.p. 2, 3

ORIGEN Y DESTINO busca trascender la categoría de obra para el entretenimiento; por lo cual, en él se plasman experiencias y contenido de alta influencia filosófica para procurar en quienes escuchen los mensajes inscritos en él un impulso hacia su auto realización.

La producción tiene un objetivo principal en tanto trabajo académico: durante el primer capítulo, y en la primera parte de este segundo, se ha mencionado la necesidad de entender ORIGEN Y DESTINO no como una obra artística, sino como un producto comunicacional. Es necesario recordar que

Ver a toda la cultura *sub specie communicationis* no quiere decir que la cultura sea solamente comunicación, sino que ésta puede comprenderse mejor si se le examina desde este punto de vista. Y que los objetos, los comportamientos, las relaciones de producción y los valores funcionan como tales desde la óptica social, precisamente porque obedecen a ciertas leyes semióticas.<sup>53</sup>

De esta manera, el mérito intelectual de la producción está inscrito en la creación de mensajes— sustentados en un universo posible de sentido— a partir de la música.

## 2.6 La partitura: guion musical de la producción

*Sin organización, la música sería una masa amorfa,  
tan inteligible como un ensayo sin signos de  
puntuación, o tan inconexa como una conversación  
que salta sin propósito alguno de un tema a otro.*

*La palabra forma quiere decir que una pieza está  
“organizada”, es decir, que consta de elementos que  
funcionan como los de un “organismo” vivo.*

*Arnold Schoenberg*

---

<sup>53</sup> Umberto Eco, *La estructura ausente*, p. 37

# CIELOS E INFIERNOS

SIXH

ORIGEN Y DESTINO

JAVIER SIXH

**PRESTO** ♩=195

TENOR

Guit. rit.

5

9

17

21

25

30

33

37

41

46

E ra bay co re gí a mis pa— sio— nes—  
Ad mi toy sé quan to ten go— de— cul— pa—

Es cla vo de mi pro pia vo lun— tad—  
No pu de re sis tir mea tu trai— ción—

I ré tras miu ni ver so de— pa— sio— nes—  
Tra cé ca da frag men to de— mi— ni— na—

Mi vi daes lo que tra to— de sal— var  
La sen da ha cia mi pro pia— mal di— ción

Yo no soy par te dees te mun do tan va cí o dei de— as—  
Sal dra en coñ irar meal gún lu gar en don de ar da la no— che—

De seo en el cie lo ver bri llar mis es tre— llas      Mi li ber tad li bre de tus ca de— nas—  
Ex xi lia ré ca dao pi nión de re pro— che      He de ven gar los a ños de de ro— che—

de seo vo lar ten go quees ca— par—      Do mi— nar— cie los ein— fier  
y guiar mis pa sos aun des per— tar—

— nos      Ju gar me laes pe ran za en ca daes pa— cio que hay a qui

—      No ten go de am bi ción cam biar el— mun— do

2

CIELOS E INFIERNOS

2 3 2 Guit. Solo 12

51 8 Me bas ta con lo gar cam biar mea mí

Bajo

71

75 8 Do mi nar cie los ein fier nos

79 8 Ju gar me laes pe ran zaen ca daes pa cio que haya qui

83 8 No ten go de cam bi ción sal var al mun do Guitarras y bajo Me bas ta con lo

88 8 gar sal var mea mí

97

## Cielos e infiernos

Erraba y corregía mis pasiones: esclavo de mi propia voluntad.  
Iré tras mi universo de ilusiones. Mi vida es lo que trato de salvar.

Yo no soy parte de este mundo tan vacío de ideas. Deseo en los cielos ver brillar mis estrellas.  
Mi libertad libre de tus cadenas. Deseo volar; tengo que escapar.

Dominar cielos e infiernos: jugarme la esperanza en cada espacio que hay aquí.  
No tengo de ambición cambiar el mundo: me basta con lograr cambiarme a mí.

Admito y sé cuánto tengo de culpa. No pude resistirme a tu traición.  
Tracé cada fragmento de mi ruina: la senda hacia mi propia maldición.

Saldré a encontrarme algún lugar en donde arda la noche. Exiliaré cada opinión de reproche.  
He de vengar los años de derroche y guiar mis pasos a un despertar.

Dominar cielos e infiernos: jugarme la esperanza en cada espacio que hay aquí.  
No tengo de ambición cambiar el mundo: me basta con lograr cambiarme a mí.

Dominar cielos e infiernos: jugarme la esperanza en cada espacio que hay aquí.  
No tengo de ambición salvar el mundo: me basta con lograr salvarme a mí.

# A TRAVÉS DE LAS PROMESAS

SIXH

ORIGEN Y DESTINO

JAVIER SIXH

**PRESTO** ♩ = 197

TENOR

Guit. rit.

5

9 8

Tan tas mi ra das nin gu na pa la bra u na ri sa dei lu sión  
A grios ro man ces da ñi nas fi ne sas so ni dos de ob cu ñi dad

12 8

Ha blan las lá gri mas gri tan su bli man  
Soy un lu ná ti coo cul toen pro me sas

15 8

e vo can tiem pos de luz es pe ran zae ins pi ra ción pa ra en fren  
un mer ce na rio am bi cio so ga lan teu na pre dí ción gri tos de

19 8

tar a quie nes creen que soy só lou na dis trac ción un es tra te ga sin mi sión  
gue ma a nun cian do me con gran ad mi ra ción re zos dein ten sa des truc ción

25 8

Ví vo del llan to go zo la so le dad dis fru toel

28 8

vien toy mien to siem pre al ha blar Cor to las vo ces de ca da rea li dad bur lan doel  
siem pre as cen

32 8

Bajo  
tiem po due ño de mi li ber tad  
den tey due ño de n

37 8

Guit. rit.

50

No ches de llu vía



54 *8* las ci ca tri ces que nun ca se ol vi dan Dul ces re cuer dos de ma

57 *8* — gíay poc sí a co lec cio nes dis trac cio nes pre ten sio nes di men sio nes tra di

60 *8* cio nes in su fri bles que man tie nen vi vo siem pre mi ho *Guit. Solo*  
Bajo Bajo gar

63 *8* 12

79 4

86 *8* Soy la gran per di ción ne ga ción crez coen si len cioy suc ñoen lo gar u na re vo lu

90 *8* ción la gran sal va ción mi in ten ción es res ca tar las al mas de hue so de la ten ta

94 *8* ción de ol vi dar Vi vo del

100 *8* llan to go zo la so le dad dis fru toel vien toy mien to siem pre al ha blar cor to las

102 *8* vo ces de ca da rea li dad bur lan doel tiem po due ño de mi

106 *8* li ber tad

110 *8* *Guit. rit.*

## A través de las promesas

Tantas miradas, ninguna palabra... una risa de ilusión. Hablan las lágrimas, gritan, subliman:  
Evocan tiempos de luz, esperanza, e inspiración para enfrentar a quienes creen que soy sólo una  
distracción... un estratega sin misión.

Vivo del llanto, gozo la soledad. Disfruto el viento y miento siempre al hablar.  
Corto las voces de cada realidad, burlando el tiempo: dueño de mi libertad.

Agrios romances, dañinas finesas, sonidos de obscuridad.  
Soy un lunático oculto en promesas; un mercenario ambicioso, galante, una predicción:  
Gritos de guerra anunciándome con gran admiración... rezos de intensa destrucción.

Lemas ardientes, secretos de honor. Actos hirientes, prestigios de valor.  
Grandes creaciones, magna imaginación. Siempre ascendente y dueño de mi libertad.

Noches de lluvia. Las cicatrices que nunca se olvidan. Dulces recuerdos de magia y poesía.  
Colecciones, distracciones, pretensiones, dimensiones:  
Tradiciones insufribles que mantienen siempre vivo mi hogar.

Soy la gran perdición, negación; crezco en silencio y sueño en lograr una revolución:  
La gran salvación.

Mi intención es rescatar las almas de hueso de la tentación de olvidar.

Vivo del llanto, gozo la soledad. Disfruto el viento y miento siempre al hablar.  
Corto las voces de cada realidad, burlando el tiempo: dueño de mi libertad.

# AL FILO DE LA VICTORIA

SIXH

ORIGEN Y DESTINO

JAVIER SIXH

**PRESTO** ♩=190 4

TENOR

Guit. rit.

T  
11 Guit. ppal.

T  
15

T  
20 Guit. rit.

Re cuer dos deu na — son ri sa  
Vi sio nes deu na — con quis ta

T  
25 mil me tas yas pi — ra cio nes meen fren toa las de — ci sio nes deu na  
al fi lo de la vic to na mo men toes de re ve lar gran des se

T  
29 no che de lo cu rai re al — Vi veen mí la ben di ción del a diós  
cre tos de la fe li ci dad — Con ver sar con laim po si bi lo dad

T  
32 — u na voz in sis teel mun do no co no ce dea mor — sihay do lor re sis te  
de sa fiar ex ce der li mi tes de cu rio si dad — cues tio nar de bi li

T  
35 gran des re tos has deen con trar — sin pie dad ig no ra ca da ten ta ción de sua mar  
tar ras gos de me dío cñi dad — ra zo nar nun ca ce der a las pro me sas deun sol

T  
38 — ga bon dad — noes re al —  
sin fi nal — no es re al —

T  
46 En mí des per tar ve oun mun do — dees pe ran — zas y ste nos  
U na ge ne ra ción u na só li — daes pe ran — za pa ra cre arla

T  
51 sin ver dad es ta vi daes u na gran fal se dad —  
gran na ción u na vi da li bre de su do lor —

2

## AL FILO DE LA VICTORIA

55<sup>8</sup> Ar del tiem po caen los tem plos muc ren sue ños de mic do vi ven los rei nos to doa

61<sup>8</sup> lia fo fue xi lia do los dio ses a ban do na dos su pli ca mos an he

66<sup>8</sup> la mos de li ra nues tro le ga do su pli can do pa ra no ca lla

72<sup>8</sup> ar *Guít. rit.*

83 **4** Re cuer dos deu na son ri sa

91<sup>8</sup> mil me tas yas pi ra cio nes meen fren toa las de ci sio nes deu na

95<sup>8</sup> no che de lo cu rai re al Vi veen mí la ben dí ción del a sión u na voz in sis teel

99<sup>8</sup> mun do no co no ce dea mor si hay do lor re sis te gran des re tos han deex xis tir

103<sup>8</sup> sin pi e dad ig no ra ca da ten ta ción de sua mar ga bon dad

107<sup>8</sup> Ar deel tiem po caen los tem plos muc ren sue ños de

113<sup>8</sup> mic do vi ven los rei nos to doa lia do fue xi lia do los dio ses a ban do

118<sup>8</sup> na dos su pli ca mos an he la mos de li ra nues tro le ga do su pli

AL FILO DE LA VICTORIA

3

123 can do pa ra no ca llar. ————— nun ca más

136 nunca per do na ————— r ————— nun ca ol vi da —————

138 ————— r

Guit. ppaf.

s s

Detailed description: The image shows a musical score for three parts. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It contains the lyrics 'can do pa ra no ca llar. ————— nun ca más'. A '2' is written below the first measure. The middle staff is a guitar accompaniment line in treble clef, also in Bb and 3/4. It contains the lyrics 'nunca per do na ————— r ————— nun ca ol vi da —————'. A '4' is written below the first measure, and 'Guit. ppaf.' is written above the staff. The bottom staff is a guitar solo line in treble clef, also in Bb and 3/4. It contains the lyrics '— r'. There are 's' markings below the staff, and a double bar line at the end.

## Al filo de la victoria

Recuerdos de una sonrisa, mil metas y aspiraciones.  
Me enfrento a las decisiones de una noche de locura irreal.

Vive en mí la bendición del adiós.  
Una voz insiste: "el mundo no conoce de amor; si hay dolor, resiste.  
Grandes retos han de existir. Sin piedad ignora cada tentación de su amarga bondad.  
No es real.

En mi despertar veo un mundo de esperanzas y sueños sin verdad.  
Esta vida es una gran falsedad.

Arde el tiempo, caen los templos, mueren sueños: de miedo viven los reinos.  
Todo aliado fue exiliado; los dioses, abandonados.  
Sofocamos, anhelamos; delira nuestro legado:  
Suplicando para no callar.

Visiones de una conquista al filo de la victoria.  
Momento es de revelar grandes secretos de la felicidad:

Conversar con la imposibilidad: desafiar. Exceder límites de curiosidad: cuestionar.  
Debilitar rasgos de mediocridad: razonar. Nunca ceder a las promesas de un sol sin final.  
No es real.

Una generación: una sólida esperanza para crear la gran nación:  
Una vida libre de su dolor.

Arde el tiempo, caen los templos, mueren sueños: de miedo viven los reinos.  
Todo aliado fue exiliado; los dioses, abandonados.  
Sofocamos, anhelamos; delira nuestro legado:  
Suplicando para no callar.

Recuerdos de una sonrisa, mil metas y aspiraciones.  
Me enfrento a las decisiones de una noche de locura irreal.

Vive en mí la bendición del adiós.  
Una voz insiste: "el mundo no conoce de amor; si hay dolor, resiste.  
Grandes retos han de existir. Sin piedad ignora cada tentación de su amarga bondad.

Arde el tiempo, caen los templos, mueren sueños: de miedo viven los reinos  
Todo aliado fue exiliado; los dioses, abandonados.  
Sofocamos, anhelamos; delira nuestro legado:  
Suplicando para no callar nunca más.

Nunca perdonar. Nunca olvidar.

# EL LABERINTO DE LAS ALMAS ILUSIONADAS

SIXH

ORIGEN Y DESTINO

JAVIER SIXH  
ROX

**ADAGIO**  $\text{♩} = 75$

**TENOR 1**

**TENOR 2**

**T.2**

**BAJO**

**T.2**

**BAJO**

**T.1**

©

EL LABERINTO DE LAS ALMAS ILUSIONADAS

2

Bajo

2

Guitarras

2

T.1

42

ALLEGRO  $\text{♩} = 160$

Guit. ppal.

50

4

60

En su ros\_\_ trou na son ri sa En tu voz

72

u na pro me sa dei lu sión\_\_ En su ri\_\_ sau na ca ri cia En tu men

79

teun pen sa mien to de a mo or

12

D.S. AL FINE



## El laberinto de las almas ilusionadas

Una noche la duda ataca y  
toda sonrisa se va.

Tu destino se queda mudo  
ante el sacrificio que das.

Delirio atraerá.

Entrarás, rezarás: las puertas  
se abrirán para ti.

Llorarás, sangrarás:  
Salida no habrá para ti.

Vivir, sentir, extasiar:

volver a insistir

y

dar

fe

al jurar

dar o estar.

Verás: ya vendrá.

Bien y mal es tan mental:  
no existe en verdad moral,  
bondad.

Vendrá el juicio final.

Un enigma: camino incierto  
lleva tu día...  
tu voz.

Tu palabra desnudará toda  
ideología en ti.

Peligro atraerá.

Entrarás, rezarás: las puertas  
se abrirán para ti.

Llorarás, sangrarás:  
Salida no habrá para ti.

Huir, fingir, aterrar:

Dejar de insistir

sin

dar

fe.

No jurar

dar o estar.

Verás: no vendrá

Bien y mal es tan mental:  
no existe en verdad moral,  
bondad.

Vendrá el juicio final.

En su rostro una sonrisa.

En tu voz una promesa de ilusión.

En su risa una caricia.

En tu mente un pensamiento de amor.

# PARAÍSO SIN LUNA

SIXH

ORIGEN Y DESTINO

JAVIER SIXH

**LARGUETTO**  $\text{♩} = 63$

TENOR

Bombo

Bajo

7 Guit. ppal

10 So ñar fue el gran error es ca par de la vi da ya llar la fu nes ta ver

14 dad de mi fal sa bo nan saal an dar

19 Luz vi veen la luz vi veen la luz

25 Fe cre a daal gas tar yo fren dar co ra zo nes a mar só lo o cul ta

28 rá el va ci oy la gran so le dad

37 Luz vi veen la luz vi veen la luz vi veen la

43 luz Ven y llé va mea ti Pa ra í so sin lu nain mor

47 tal mu jer de bri llo fu gaz per fec ción al so ñar tu mi rar Los sue ños no se per ca tan del do lor no puc

50 den a pre ciar nues tra cie gai no cen cia bus ca mos ha llar mil res pues tas sin dar nin gún

©

PARAÍSO SIN LUNA

2

T

52

3 3 3 3

3

Bombo

gran sa cri fi cio un lu gar sin de cen cia ha bi tar

T

56

## Paraíso sin luna

Soñar fue el gran error:

Escapar de la vida y hallar la funesta verdad de mi falsa bonanza al andar.

Luz. Vive en la luz. Vive en la luz.

Fe creada al gastar y ofrendar corazones.

Amar sólo ocultará el vacío y la gran soledad.

Luz. Vive en la luz. Vive en la luz

Ven y llévame a tí, Paraíso sin luna, inmortal mujer de brillo fugaz.

Perfección al soñar tu mirar.

Los sueños no se percatan del dolor: no pueden apreciar nuestra ciega inocencia.

Buscamos hallar mil respuestas sin dar ningún gran sacrificio; un lugar sin decencia habitar.

Vive en la luz.

# LA UTOPIA CONTRARIA

SIXH

ORIGEN Y DESTINO

JAVIER SIXH

**Prestissimo**  $\text{♩} = 255$

Tenor

Baterista (GRITO)  
UN, DOS, TRES, ¡YA!

Guitarras >

6

10

13

16

21

28

34

40

46

Guit. rit.

Mi ra te di rec toa la he ri da es ta no che obs cu ra re fle  
To mael fue go do mi nael si len ciou nao por tu ni dad deen con tar  
ja tu vi da El do lor se con su meen i mel  
tu mo men to Se re ve la ra tu se cre to A  
tiem po no sa beol vi dar  
cep tay po dras de cla mar  
sa nar Un e ter no sus pi  
rar an he los dea yer pro fe ti zan tu can tar Un gri to di ra quea go  
ni zaes ta ciu dad En cien de tu al may se ra la rea li  
dad un vi vo re fle jo dea qui  
1. 2.  
2. 3. 1.

©

LA UTOPIA CONTRARIA

2  
54

Trit. *Guit. rit.*

59

Trit.

71

Trit. *Guit. rit.*

75

Trit. *Guit. ppal.*  $\text{♩} = 210$

92

Bass *8va*

99

Bass *8va*

106

Bass *8va*

Trit.

El fí o tcha rá sa ber cuan

112

Bass *8va*

112

Trit. to so por tar Ter mi nael gran

118

Bass *8va*

118

Trit. sue ño ya pron to vas a des per tar

LA UTOPIA CONTRARIA

3

123 *(8<sup>va</sup>)*

Bass

T

La gue mai ni ció \_\_\_\_\_ por fin no pue des hu ir \_\_\_\_\_

131 *(8<sup>va</sup>)*

Bass

T

Las som bras sa brán pro vo car gran de

136 *(8<sup>va</sup>)*

Bass

T

li no en ti \_\_\_\_\_

143

Bass

T

Guitarras y bajo

148

T

Un e

153

T

ter no sus pi rar an he los dea yer pro fe ti zan

158

T

tu can tar un gri to di rá quea go ni zaes ta ciu

163

T

dad en cien de tu al may se rá la rea li dad Un e ter no

170

T

sus pi rar an he los dea yer pro fe ti zan tu can tar un

LA UTOPIA CONTRARIA

4  
176

T 

182

T 

187

T 

191

T 

197

T 

205

T 

209

T 



## La utopía contraria

Mírate directo a la herida: esa noche oscura refleja tu vida.  
El dolor se consume en ira. El tiempo no sabe olvidar... sanar.

Un eterno suspirar: anhelos de ayer profetizan tu cantar.  
Un grito dirá que agoniza esta ciudad.  
Enciende tu alma y será la realidad un vivo reflejo de aquí.

Toma el fuego, domina el silencio: una oportunidad de encontrar tu momento.  
Se revelará tu secreto: acepta y podrás declamar... sanar.

Un eterno suspirar: anhelos de ayer profetizan tu cantar.  
Un grito dirá que agoniza esta ciudad.  
Enciende tu alma y será la realidad un vivo reflejo de aquí.

El frío te hará saber cuánto soportar.  
Termina el gran sueño: ya pronto vas a despertar.  
La guerra inició por fin; no puedes huir.  
Las sombras sabrán provocar gran delirio en ti.

Un eterno suspirar: anhelos de ayer profetizan tu cantar.  
Un grito dirá que agoniza esta ciudad.  
Enciende tu alma y será la realidad un vivo reflejo de aquí.

Un eterno suspirar: anhelos de ayer profetizan tu cantar.  
Un grito dirá que agoniza esta ciudad.  
Enciende tu alma y será la realidad un vivo reflejo de aquí.

# CÁLIDO REFUGIO

## ORIGEN Y DESTINO

SIXH

JAVIER SIXH

**Tenor** **PRESTO**  $\text{♩} = 190$   
Guit. rit.

**T** **Bajo**

5 A no che cer tem pes tad de re cuer dos

11 u na pa red que de ten gael mo men to la ten ta ción ya su gie re de li rio u nae mo ción que su

16 su rraal o i do: a qui ven ha cia mí a des va riar a de lei

23 tar A fli geel al may con fun de la men te Con fun deal juez y se

28 du cei no cen tes In vo ca paz o fre cien do sua sí lo a guar daen sí un du do so ca mí noU na

33 do sis so brean sie dad meaho gan en luz al pro vo car lacu fo ria di vi nau na cri sis dei den ti dad

38 lle vaal va cí o to dan gus tia pa ra no ver tan to mal  
Guit. rit.

43 Ven dráa pre sión oin ha la doa sus pí ros ha de cal mar laim po

52 ten ciam hi bi da En su sa bor en con trar el sí len cio en sus e fec tos fa bri

56 car va len tí a En mí nohas de su frir só lo go zar to dool vi

CÁLIDO REFUGIO

2  
63  
T dar \_\_\_\_\_ Un dul ceex xi lio de mis pro pios de se os do cil en cie roen el ca

68  
T lor de su fue go Fin tu ra luz so bre fi nos co lo res un go zehun di doen un sin te ti coa bri goU na

73  
T do sis so brean sie dad meaho gan en luz al pro vo car lacu fo ria di vi nau na cri sis dei den ti dad

78  
T \_\_\_\_\_ lle vaal va ci o to daan gus tia pa ra no ver tan to Mal

82  
T \_\_\_\_\_

87  
T \_\_\_\_\_

92  
T \_\_\_\_\_

97  
T \_\_\_\_\_ 8 Guit. rit. \_\_\_\_\_ 1. \_\_\_\_\_

113  
T \_\_\_\_\_ 2. \_\_\_\_\_ 1. \_\_\_\_\_

118  
T \_\_\_\_\_ 2. \_\_\_\_\_ 4 \_\_\_\_\_

127  
T \_\_\_\_\_

131  
T \_\_\_\_\_

136  
T \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ ven ha cia mí \_\_\_\_\_ a des va riar \_\_\_\_\_ a de lei tar \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ no he de su frir sólo go zar \_\_\_\_\_ to dool vi dar \_\_\_\_\_

CÁLIDO REFUGIO

3

143 T Un dñl cccx xi lio de mi pro pios de se os Do cil en cie troen el ca lor de su fue go

147 T A ñi joel al may per tur bo la men te Con fun deal juez y se duz coi no cen tes U na  
Pin tu ra luz so bre fi nos co lo res Con fun deal juez y se du cei no cen tes na

151 T do sis sobre an sie dad meaho gan en luz al pro vo car laeufo ria di vi naU na cri sis dei den ti dad

156 T lle vaaal va ci o to daan gus tia pa ra no ver tan to

161 T Guit. rit.

165 T

## Cálido refugio

Anochecer, tempestad de recuerdos. Una pared que detenga el momento.  
La tentación ya sugiere delirio; una emoción que susurra al oído:

"Aquí... Ven hacia mí... A desvariar... A deleitar".

Aflige el alma y perturba la mente. Confunde al juez y seduce inocentes.  
Invoca paz ofreciendo su asilo. Aguarda en sí un dudoso camino.

Dosis sobre ansiedad: me ahogan en luz al provocar la euforia divina.  
Una crisis de identidad lleva al vacío toda angustia para no ver tanto mal.

Vendrá a presión o inhalado a suspiros; ha de calmar la impotencia inhibida.  
En su sabor encontrar el silencio, en sus efectos fabricar valentía.

"En mí... no has de sufrir... Sólo gozar... sólo olvidar"

Un dulce exilio de mis propios deseos. Dócil encierro entre el calor de su fuego.  
Pintura, luz sobre finos colores. Un goce hundido en un sintético abrigo.

Dosis sobre ansiedad: me ahogan en luz al provocar la euforia divina.  
Una crisis de identidad lleva al vacío toda angustia para no ver tanto mal.

Anochecer, tempestad de recuerdos.  
Una pared que detenga el momento.

La tentación ya sugiere delirio;  
una emoción que susurra al oído:

"Aquí... Ven hacia mí...  
A desvariar... A deleitar".

Aflijo el alma y perturbo la mente.  
Confundo al juez y seduzco inocentes.

Vendrá a presión o inhalado a suspiros  
ha de calmar la impotencia inhibida.

En su sabor encontrar el silencio,  
en sus efectos fabricar valentía

"En ti... no he de sufrir... sólo gozar... sólo  
olvidar"

Un dulce exilio de mis propios deseos.  
Dócil encierro entre el calor de su fuego.

Pintura, luz sobre firmes colores.  
Confunde al juez y seduce inocentes.

Dosis sobre ansiedad: me ahogan en luz al provocar la euforia divina.  
Una crisis de identidad lleva al vacío toda angustia para no ver tanto mal



UNA ÚLTIMA SONRISA

2  
75

T 

¿Cuán to de bo so por tar siem prean he lan tean te ca da tem pes tad? —  
¿Dón dees tá tu con vic sión? Cual quier i deal fue muy sen ci llo com prar. —

79

T 

¿Có mo con tro lar el fu ror? ¿Có mo po der a pa ci guar la pa sión?  
Tra ta de fin gir va lor la va ni dad es to dau na per ver sión?

82

T 

Só lo Mi ra co mo cae to da tu dig ni dad no va le  
Ca da de ci sión fueun e ror sin ra zón to da pro

86

T 

más que só loun ges to de ci nis moal ha blar Re zas a los cie los vol ver  
me sa no po drás con su mar ni lo grar De jaa trás su vi da ya noha

89

T 

— aem pe zar de seas u nao por tu ni dad que ja más lle ga rá —  
— deim por tar a si fir —

92

T 

ma ron su sen ten ciay la car ga ya noes pa ra ti

98

T 

Mi ra co mo cae to da tu dig ni dad no va le  
Ca da de ci sión fueun e ror sin ra zón to da pro

100

T 

más que só loun ges to de ci nis moal ha blar Re zas a los cie los vol ver  
me sa no po drás con su mar ni lo grar De jaa trás su vi da ya noha

103

T 

— aem pe zar de seas u nao por tu ni dad que ja más lle ga rá —  
— deim por tar a si fir —

106

T 

ma ron su sen ten ciay la car ga ya noes pa ra ti

## Una última sonrisa

Nada tiene de especial un sentimiento: nunca se va a apreciar.  
Al final no habrá dolor, sólo un recuerdo indigno de lamentar.

Débil es la sensación de imaginar cómo es vivir sin temor  
Para de fingir valor: tu vanidad es toda una perversión.

Sólo mira como cae toda tu dignidad: no vale más que sólo un gesto de cinismo al hablar.  
Cada decisión fue un error sin razón. Toda promesa no podrás consumir, ni lograr.  
Rezas a los cielos volver a empezar, deseas una oportunidad que jamás llegará.  
Deja atrás su mundo, ya no ha de importar: Así firmaron su sentencia...  
Y la carga ya no es para ti.

¿Cuánto debo soportar siempre anhelante ante cada tempestad?  
¿Dónde está tu convicción? Cualquier ideal fue muy sencillo comprar.

¿Cómo controlar el furor? ¿Cómo poder apaciguar la pasión?  
Trata de fingir valor: la vanidad es toda una perversión.

Sólo mira como cae toda tu dignidad: no vale más que sólo un gesto de cinismo al hablar.  
Cada decisión fue un error sin razón. Toda promesa no podrás consumir, ni lograr.  
Rezas a los cielos volver a empezar, deseas una oportunidad que jamás llegará.  
Deja atrás su mundo, ya no ha de importar: Así firmaron su sentencia...  
Y la carga ya no es para ti.

Mira como cae toda tu dignidad: no vale más que sólo un gesto de cinismo al hablar.  
Cada decisión fue un error sin razón. Toda promesa no podrás consumir, ni lograr.  
Rezas a los cielos volver a empezar, deseando una oportunidad que jamás llegará.  
Deja atrás su mundo, ya no ha de importar: Así firmaron su sentencia...  
Y la carga ya no es para ti.



# SOBRE LA MISMA HERIDA

SIXH

ORIGEN Y DESTINO

JAVIER SIXH

**Presto** ♩ = 185

Tenor

5

T

9

T

13

T

18

T

Per di doen es ta ciu dad\_\_\_ tan so li ta riay som bri\_\_\_ a

22

T

Lain cer tu dum bre deha llar\_\_\_ só lou na luz en cen di daen la ce ni\_\_\_ za dees ta gran

26

T

deu dacen res pues taa laam ne sia de quien scha ne ga doaes cu char ya pen

31

T

sar trai cio nan doa suho gar\_\_\_ A bis mo de re cuer dos

37

T

al mas ar dien\_\_\_ doen si len cio ya flic ción Per so nas sin de se os

41

T

pa sión de llan\_\_\_ to trsi te zay des u nión\_\_\_

55

T

Ví das per di\_\_\_ das in dig nas de la sal va ción Men tes va cí

10

SOBRE LA MISMA HERIDA

2  
60

T — as sin num bo y sin am bi ción dcam bu lan doen tre huc sos yes

65

T pec tros sin ros tro sin i den ti dad siem prei gual a to dos los de más —

71

T — A bis mo de re cuer dos al mas ar dien doen si len cio ya flic

76

T ción Per so nas sin de se os pa sión de llan to tsi te zay des u

80

T nión Nohay es pe ran za vi va hoy las es tre llas si len cian su can

84

T ción Mi fe se de bi lo ta es ta con de na noes só lou nai lu sión

90

T **14** **4** Per di doen es ta ciu dad

109

T — tan so lo ta riay som brí a Lain cer ti dum bre deha llar

113

T — só lou na luz en cen di da Per di doen es ta ciu dad

117

T — tan so lo ta riay som brí a Lain cer ti dum bre deha llar

121

T — só lou na luz en cen di da A bis mo de re cuer dos

127

T al mas ar dien doen si len cio ya flic ción Per so nas sin de se os

SOBRE LA MISMA HERIDA

3

131  
T  
pa sión de llan to trsi te zay des u nión Nohay es pe ran za vi va

135  
T  
hoy las es tre llas si len cian su can ción Mi fe se de bi lo ta

139  
T  
es ta con de na noes só lou nai lu sión sión

144  
T  
Es re al Es re al

151  
T  
ah ah

## Sobre la misma herida

Perdido en esta ciudad tan solitaria y sombría.  
La incertidumbre de hallar sólo una luz encendida en la ceniza de esta gran deuda;  
en respuesta a la amnesia de quien se ha negado a escuchar y a pensar: traicionando a su hogar.

Abismo de recuerdos, almas ardiendo en silencio y aflicción.  
Personas sin deseos; pasión de llanto, tristeza y desunión.

Vidas perdidas indignas de la salvación. Mentes vacías, sin rumbo y sin ambición,  
deambulando entre huesos y espectros —sin rostro, sin identidad—  
siempre igual a todos los demás.

Abismo de recuerdos, almas ardiendo en silencio y aflicción.  
Personas sin deseos; pasión de llanto, tristeza y desunión.

No hay esperanza viva; hoy las estrellas silencian su canción.  
Mi fe se debilita... Esta condena no es sólo una ilusión.

Perdido en esta ciudad tan solitaria y sombría.

La incertidumbre de hallar sólo una luz encendida.

Perdido en esta ciudad tan solitaria y sombría.

La incertidumbre de hallar sólo una luz encendida.

Abismo de recuerdos, almas ardiendo en silencio y aflicción.  
Personas sin deseos; pasión de llanto, tristeza y desunión

No hay esperanza viva; hoy las estrellas silencian su canción.  
Mi fe se debilita... Esta condena no es sólo una ilusión.

Es real.

Es real.

# PRECUELA DE UNA FRÍA MAÑANA

SIXH

ORIGEN Y DESTINO

JAVIER SIXH

Adagio  $\text{♩} = 70$

Tenor

5 8 *Guit. rit.*

T 8 El fin que

10 8

T 8 ya se sien te lle gar ha de re ve lar a qui u na se ñal

16 8

T 8 res pues tas da rá ya si mas fá cil se rá ha blar te con

21 8

T 8 la ver dad y no vol ver ae mar Si la lu na no ha de se

26 8

T 8 guir me me a ban do na la luz del sol Que sin ti el mun do aún

30 8 *Guit. rit.*

T 8 gi ra y de mí no tie nes per dón

34 8

T 8

38 8 **3**

T 8 El fin que

45 8

T 8 ya a nun ció su lle gar no de be lo grar ja más nu blar tu mi

50 8

T 8 rar Su pli ca pie dad pues no po drás re tor nar

©

PRECUELA DE UNA FRÍA MAÑANA

2  
55

T 8 — La men tos no ser vi rpan ja más es tar de ya — Si la

60

T 8 lu na noha de se guir me — mea ban do na la luz del sol Que sin

64

T 8 ti el mun do aún gi ra — y de mí no tie nes per dón

69

**10**

T 8 No sa brás — ha llar un fi nal — No en con tra

83

T 8 rás — ca mí noa tu ho gar — Un dí a qui zá po

88

T 8 drá — lahc ñi da sa nar — En ton ces ve rán — mi gran rea li dad

93

T 8 Si la lu na noha de se guir me — mea ban do na la luz del

98

T 8 sol Que sin ti el mun do aún gi ra — y de mí no tie nes per dón *rit.* <sup>Qui ni</sup>

103

T 8

## Precuela de una fría mañana

El fin que ya se siente llegar ha de revelar aquí una señal.

Respuestas dará y así más fácil será hablarte con la verdad y no volver a errar.

Si la luna no ha de seguirme... Me abandona la luz del sol...

Que sin ti el mundo aún gira... Y de mí no tienes perdón.

El fin que ya anunció su llegar no debe lograr jamás nublar tu mirar.

Suplica piedad pues no podrás retornar. Lamentos no servirán jamás: es tarde ya.

Si la luna no ha de seguirme... Me abandona la luz del sol...

Que sin ti el mundo aún gira... Y de mí no tienes perdón.

No sabrás hallar un final. No encontrarás camino a tu hogar.

Un día quizá podrá la herida sanar: entonces verán mi gran realidad.

Si la luna no ha de seguirme... Me abandona la luz del sol...

Que sin ti el mundo aún gira... Y de mí no tienes perdón.

# ORIGEN NO ES DESTINO

SIXH

ORIGEN Y DESTINO

JAVIER SIXH

**Presto** ♩ = 185

Tenor

Guit. ppal.

6

8

Es cu chau naes tre lla can tar ba joel

12

8

cie lo sei lu mi na su des per tar na ce rá tu ver dad De poe sí a ves ti rán las cam

17

8

pa nas ya

24

8

Fan ta sí a u na re ve la ción de tu

29

8

ser al an dar al ha blar des ci frar los sig nos de tu can tar U nahis

34

8

to ria de va lor, tras cen cia cya yho nor Los se cre tos deu na dei

40

8

dad en el al mae tán

6

Un sus pi rou na son

51

8

ri sa un des te llou na sen ten cia sa gaz Más a llá de la lo cu ra

56

8

En con trar la vo lun tad par ac tuar I lu so ríoes el ca mí no no ves na da pe to

61

8

to does taa hí Li ber tad es tu des ti no en tuo ri gen for ja la vo lun tad Pro fe

©



ORIGEN NO ES DESTINO

2  
66

T sí a u na re ve la ción de tu ser al an dar al ha blar des ci

72

T frar los sig nos de tu can tar U nahis to ria de va lor, tras cen cia cya yho

77

T nor Los se cre tos deu na dei dad en el al mae

83

16

102

T Es cu chau naes tre lla can tar ba joel cic lo sei lu mi na su des per

107

T tar na ce rá tu dad De poc sí a ves ti rán las cam pa nas Fan ta yía

112

T a u na re ve la ción de tu ser al an dar al ha blar des ci

117

T frar los sig nos de tu can tar U nahis to ria de va lor, tras cen cia cya yho Guit. rit.

122

T nor Los se cre tos deu na dei dad en el al mae tán

128

133

## Origen no es destino

Escucha a una estrella cantar. Bajo el cielo se ilumina tu despertar y nacerá tu verdad:

De poesía vestirán las campanas ya.

Fantasia: una revelación de tu ser. Al andar, al hablar descifrar los signos de tu cantar.  
Una historia de valor, trascendencia y honor. Los secretos de una deidad en el alma están.

Un suspiro, una sonrisa, un destello: una sentencia sagaz.

Más allá de la locura encontrar la convicción para actuar.

Ilusorio es el camino; no ves nada pero todo está ahí:

Libertad es tu destino, en tu origen forja la voluntad.

Profecías: una revelación de tu ser. Al andar, al hablar descifrar los signos de tu cantar.  
Una historia de valor, trascendencia y honor. Los secretos de una deidad en el alma están.

Escucha a una estrella cantar. Bajo el cielo se ilumina tu despertar y nacerá tu verdad:

De poesía vestirán las campanas...

Fantasia: una revelación de tu ser. Al andar, al hablar descifrar los signos de tu cantar.  
Una historia de valor, trascendencia y honor. Los secretos de una deidad en el alma están.

# UN MUNDO ILUMINADO POR EL FUEGO

SIXH

ORIGEN Y DESTINO

JAVIER SIXH

Andante moderato  $\text{♩} = 110$

Tenor   
Guit. ppal. Bajo

5

21   
Di to do de mi e le gi so bre vi vir

25   
No su peig no rar la ver dad quehay queo cul tar ¿Es es teel

30   
gran fu tu ro? Es laes pe ran za ro gan do mia ten ción Un gran de seo de vi da

35   
re su si tan doen tre tan tahu mi lla ción

44   
Aún hay más por vi vir nohay fi nal has ta de jar de so ñar hay mas por sen tir al fi

51   
nal con luz el mun do se de been fren rit. tar

57   
Di to do de mi

73   
e le gi so bre vi vir No su peig no rar la ver

78   
dad quehay queo cul tar ¿Es es teel gran fu tu ro? Es laes pe ran

©

UN MUNDO ILUMINADO POR EL FUEGO

2  
83

T — za ro gan do mia ten ción Un gran de sco de vi da re su si tan

87

T — doen tre tan tahu mi lla ción Aún hay

96

T más por vi vir nohay fi nal has ta de jar—

99

T — de so ñar hay más por sen tir Al fi nal con luz el mun do se de been fren tar

105

T — de so ñar hay más por sen tir Al fi nal con luz el mun do se de been fren tar

147

T — de so ñar hay más por sen tir Al fi nal con luz el mun do se de been fren tar

152

T — de so ñar hay más por sen tir Al fi nal con luz el mun do se de been fren tar

156

T — de so ñar hay más por sen tir Al fi nal con luz el mun do se de been fren tar

Gui. rit. y bajo

## Un mundo iluminado por el fuego

Di todo de mí. Elegí sobrevivir.

No supe ignorar la verdad que hay que ocultar.

¿Es este el gran futuro?

Es la esperanza rogando mi atención.

Un gran deseo de vida resucitando entre tanta humillación

Aún hay más por vivir: no hay final hasta dejar de soñar.

Hay más por sentir:

Al final, con luz el mundo se debe enfrentar.

SIXH

## **Reflexión final**

El ejercicio intelectual de criterio llevado aquí a cabo para estudiar una parte del campo de estudio para la comunicación dentro de la música resulta, para efectos de esta tesis de grado, en la materialización de una producción discográfica con diversas características. Sin embargo, es preciso señalar aquellas que dieron sustento a su elaboración:

El primer capítulo buscó describir las pertinencias y características comunicacionales de un disco: entenderlo y distinguirlo tanto como soporte de contenido y transmisión de mensajes, como un conjunto de mensajes en sí mismo en tanto creación. La principal complejidad de lo anterior es deslindarlo en primer lugar de su acepción más inmediata por obviedad: una obra artística.

Partir, para la producción de un disco, de rechazar la concepción de las Bellas Artes sugiere, al igual que intentar lo mismo con su variante económica, ser una tarea imposible de realizar. Sin embargo, entender ORIGEN Y DESTINO como un producto comunicacional ante todo no implica deslindarse de ninguna de las dos variables antes mencionadas. Por el contrario, ubicar dichas variables permite señalar aquellas cuya competencia le acontece a las Ciencias de la Comunicación, en relación y diferencia con aquellas pertinentes de otras disciplinas:

1) Un disco es un soporte de contenido y transmisión de mensajes si lo pensamos en términos de su materialización física: es un objeto circular tangible capaz de guardar dentro de él una gran cantidad de información que será leída— en un reproductor—, y así puesta al alcance de un receptor. 2) Es posible también entender un disco como un conjunto de mensajes en sí mismo, pues, en tanto creación, puede no estar plasmado en un material palpable, y sin embargo existir como obra. En esta forma, el disco tiene también una serie de mensajes inscritos en él: posee música y letra (si fuere el caso).

Cualquiera de los dos casos anteriores parte del mismo principio operativo: información. Ambas formas posibles del disco funcionan a partir de los mensajes que están contenidos en él; se diferencian por la forma en la cual éstos llegarán a un receptor posible. No obstante, señalar las implicaciones de tales diferencias escapa de las necesidades de esta tesis. Lo esencial está en entender la categoría en la cual estos principios colocan al disco: la de un medio de comunicación.



Comparar las anteriores premisas permite visibilizar que un disco es un medio de comunicación en tanto que implica el contenido y transmisión de mensajes. La forma física no es sino una extensión de la capacidad humana del canto, la ejecución musical y la reproducción mediante ambos de dichos mensajes.

Hablar de un disco en términos comunicacionales implica en todo momento hablar de información y representación: basta con partir de la música como construcción social a partir de la codificación y socialización de sonidos. Las diversas formas físicas y digitales de transformar los mensajes para ser contenidos en un soporte son también muestra de lo anterior.

Con base en lo descrito es factible afirmar un disco como medio de comunicación, pues, además, éste supone un intercambio simbólico a partir de su contenido; donde quien se afronte a tal posee una variedad de posibles respuestas ante la información recién asimilada: 1) apropiársela de forma abstracta, 2) adquirirla de forma material, 3) ignorarla.

El capítulo siguiente no detalla en cuestiones de armonía, melodía, ritmo, o cualquier otro aspecto musical, pues ello sería más apropiado para un análisis de la obra o una explicación estética de su estructura. Así mismo, el capítulo— y la tesis en general— limita su acercamiento hacia las posibles estrategias de socialización o mercantilización del producto, ya que eso implicaría alejarse de los principales objetivos de este trabajo.

El segundo capítulo se enfocó en describir los elementos fundacionales y mostrar la lógica procedimental seguida para la realización del disco, según lo establecido en el primer capítulo. De esta manera, ORIGEN Y DESTINO presenta ambos planteamientos respecto a las pertinencias y características comunicacionales de un disco: es un conjunto de mensajes estructurados de forma narrativa, como así se plasma en la partitura y letra, y se explica en los subcapítulos de este apartado; y es un soporte para la transmisión de mensajes en tanto que el objeto tangible se utiliza para poner el disco audible al alcance del lector de este trabajo escrito.

Antes del soporte físico, la partitura ya representa el disco: lo muestra codificado; es capaz de ser leído. ORIGEN Y DESTINO existió en primera instancia en la mente del creador de sus mensajes (el sustentante de esta tesis); existe ya como disco plasmado en las partituras que lo muestran de forma gráfica; y existe almacenado mediante la conversión digital de su información en un soporte físico.

## **Anexos**

## 1. Creadores del mensaje: recursos humanos utilizados en la producción

*Un día los compositores se despertaron y se dieron cuenta de que ya todo había sido probado, el mayor ruido y el silencio absoluto, los tonos más alocados e incluso los espacios entre tonos. No había nada nuevo. Y los compositores se pusieron tristes porque ya no sabían para qué estaban en el mundo.*

*Rudolf Herfurtner*

La producción del disco es una tarea ardua y difícil para una sola persona; se requiere de la participación de un equipo con distintas capacidades para plasmar en él un contenido, una interpretación y un sonido contundente. La realización de ORIGEN Y DESTINO involucró la labor de los siguientes recursos humanos, incluidas aquellas desempeñadas por el autor (como fue mencionado en la introducción).

*Productor ejecutivo:* Responsable de todo el equipo que trabaja en el disco. Guía el proyecto y provee de los recursos necesarios para cada etapa de la producción. Es el encargado de decidir quién, en dónde y cómo se realizará cada fase.

*Productor musical:* Dirige todo aspecto musical de la producción. Trabaja directamente con los compositores, arreglistas y músicos durante los ensayos y sesiones de grabación en el estudio. Cuida que cada nota escrita y cada pasaje interpretado sea congruente con la necesidad del proyecto.

*Compositor:* Con base en el tema y la sinopsis, estructura musicalmente la narración. La composición es la base del disco; en ella surgirán las canciones: su esqueleto. Elegirá el tono, tiempo, compás, fraseo necesario para el desarrollo de cada idea; así como las palabras adecuadas para el mismo fin.

Dependiendo de las decisiones del productor, o de las capacidades del compositor, la letra y la música pueden ser trabajadas por personas distintas; de esta manera, el compositor puede trabajar de manera conjunta con un letrista y dividir la labor creativa.

*Arreglista:* Adapta la composición a las características de la producción. Es el encargado de instrumentar las canciones. Decide el número de instrumentos participantes y el tipo de participación de cada uno en cada pista: determina qué va a tocar cada músico. Puede alterar la tonalidad, tiempo y ritmo (pero no la esencia de la línea melódica) propuestos por el compositor, siempre y cuando responda a los intereses de la producción. Esta labor puede ser también desempeñada por el productor musical.

*Intérpretes / músicos:* Una vez compuesta y arreglada la música, se hace llegar a los intérpretes para ser estudiada, ensamblada y grabada. Los músicos deben ejecutar la música de acuerdo a la concepción del proyecto. Son dirigidos por el productor musical para asegurar siempre una óptima interpretación de la música desde los ensayos y, por lo tanto, en el estudio de grabación.

*Ingeniero de grabación:* Decide cuál es la mejor manera de llevar a cabo la grabación de la música; para lo cual debe haberla escuchado previamente ya ejecutada por los intérpretes. Elige todos los aspectos técnicos para el registro de la música: si se grabará a todos los músicos al mismo tiempo, o individualmente; los amplificadores, ecualizadores, compresores a los cuales serán conectados los instrumentos; cuáles y cuántos micrófonos se usarán para cada uno de ellos; el *software* mediante el cual se hará el registro; etc.

*Asistente de grabación:* Realiza el montaje del equipo y prepara el estudio de grabación para cada sesión. El tiempo en estudio es generalmente caro. Por lo tanto, las horas en él deben ser destinadas a la grabación. Para ello, el asistente de grabación condiciona el *live room*\* de acuerdo al *input list*\*\* generado por el ingeniero de grabación.

*Ingeniero de mezcla:* Elimina ruidos (respiraciones, golpes, notas tocadas por accidente, etc.) de los *tracks*. Procesa cada pista a través de ecualizadores, compresores y procesadores para dar textura y color\* a cada sonido. Nivelada el volumen, frecuencia, ubicación y panorama de los

---

\* Sala en vivo / Sala de captación

\*\* Lista de entrada

instrumentos para crear equilibrio entre cada uno de ellos según la importancia de su motivo musical, con base en las necesidades del proyecto\*.

*Ingeniero de masterización:* Procesa la mezcla de la producción para obtener el audio final a partir del cual se realizará la reproducción técnica. Da forma a toda la producción sonora: Ajusta volúmenes, comprime, ecualiza, procesa. Mediante lo anterior, debe trabajar cada pista para pulir y corregir diferencias entre ellas y obtener una obra final homogeneizada.

*Director de arte y diseño:* Se encarga de todos los aspectos relacionados con la parte visual de la producción. Toma decisiones respecto al modo y la ubicación de tipografías, logos, imatipos, colores, formas, fotografías e ilustraciones.

*Ilustrador:* Se encarga de realizar la imagen principal del concepto visual de la producción. Trabaja directamente y en conjunto con el director de arte y diseño. Las propuestas derivadas del ilustrador deben ser congruentes con las necesidades visuales del proyecto.

## **2. Medios del medio: recursos técnicos empleados para la producción**

*Si tuvieras un letrero arriba de cada puerta del estudio que dijera: 'Este estudio es un instrumento musical', lograrías un acercamiento muy diferente a la grabación.*

*Brian Eno*

El estudio de grabación —el principal recurso técnico usado en la producción discográfica— es una sala con acondicionamiento acústico donde se lleva a cabo el registro y edición de la música. Consta de dos partes: (1) *live room*, en la cual los músicos ejecutan sus interpretaciones

---

\* Existen lineamientos generales de cómo realizar la mezcla de los instrumentos de una producción. Sin embargo, cada proyecto es diferente y debe seguir las intenciones del mismo; aun cuando para ello deba romper con los estándares recomendados.

en equipo microfoneado y conectado a la computadora del estudio; y (2) *control room*, donde se encuentra el ordenador y equipo necesario para procesar el sonido.

- *Live room*

*Micrófonos*: serán utilizados en todas las sesiones para captar los sonidos provenientes de cada instrumento y amplificador.

*Antipop*: Su uso evitará en los micrófonos la saturación del sonido provocado por el aire al momento de grabar la voz y los coros.

*Instrumentos musicales*: correspondientes a los elegidos por el arreglista, serán ejecutados con sus respectivos pedales de efectos por los intérpretes.

- *Control Room*

*Computadora con programa Pro Tools*: El sonido queda registrado en esta estación de trabajo de audio digital. En este *software* se realiza también la edición y mezcla de la producción.

*Mezcladora*: La grabación de cada instrumento se realiza a través de la conexión de un micrófono a un canal de la mezcladora; la mayoría de los músicos utiliza más de uno según sus requerimientos (por ejemplo, cada tambor de la batería, o las bocinas del amplificador de las guitarras). Se utiliza para equilibrar los sonidos de acuerdo al panorama musical deseado.

*Preamplificadores*: Se utilizarán durante la grabación y el proceso de mezcla para amoldar el sonido según las necesidades del proyecto.

*Monitores y audífonos de respuesta plana*: Bocinas de respuesta plana para escuchar la mezcla sin alteración en sus frecuencias.

### 3. El capital: presupuesto necesario para la realización de la producción

—Vamos a grabar un álbum. No necesitas ni siquiera rentar un estudio. Cada canción la hacemos en una locación diferente: debajo de un puente, Chinatown, botes de remos en Central Park. Lo que sea que pase, lo grabamos.

Dan Mulligan en *Empezar de nuevo*

<b>Equipo creativo</b>			
Personal	Costo unitario	Costo por producción	IVA
Productor musical		\$50, 000	\$8, 000
Compositor	\$ 10, 000 (por canción)	\$120, 000	\$19, 200
Arreglista	\$ 4, 000 (Por canción)	\$48, 000	\$7, 680
Director de arte y diseño		\$20, 000	\$3,200
TOTAL PARCIAL		\$238, 000	\$38, 080
TOTAL		\$276, 080	

<b>Equipo técnico</b>			
Personal	Costo unitario (Por canción)	Costo por producción	IVA
Estudio de grabación	\$5, 000	\$60, 000	\$9, 600
Ingeniero de grabación*	\$1, 500	\$18, 000	
Asistente de grabación*	\$ 500	\$6, 000	
Baterista	\$1, 000	\$12, 000	\$1, 920
Bajista	\$700	\$8, 400	\$1, 344



Guitarrista rítmico	\$1, 000	\$12, 000	\$1, 920
Vocalista de coros	\$700	\$8, 400	\$1, 344
Ingeniero de mezcla	\$2, 000	\$24, 000	\$3, 840
Ingeniero de masterización		\$20, 000	\$3, 200
TOTAL PARCIAL		\$144, 800	\$23, 168
TOTAL		\$167, 968	

\*El costo del estudio de grabación ya incluye el del ingeniero de grabación y el asistente de grabación; por dicha razón, éstos últimos no serán contemplados para la sumatoria total.

<b>TOTAL</b>	
Equipo creativo	\$276, 080
Equipo técnico	\$167, 968
<b>TOTAL</b>	<b>\$444, 048</b>

#### 4. Tiempo de la producción: calendario de trabajo

*Todo tiene un origen: un soneto de Shakespeare, un librero, el Empire State. Mi, la, si: eso es un esqueleto; todos tienen uno. Luego añades la carne, el cabello, los ojos. Haces eso, entonces obtienes una canción.*

*Lester Grimes en VINYL*

Proyecto: ORIGEN Y DESTINO	Productor: Javier Sixh
Loc: Fábrica de éxitos	Intérprete: SIXH
Enero 2017	
17	Batería*
19	Bajo*
23	Guitarra rítmica
* Grabación realizada en estudio Barranca del muerto	
Febrero 2017	
9	Guitarra rítmica
10	Guitarra principal
13	Guitarra rítmica
14	Voz
15	Voz
16	Voz
Marzo 2017	
2	Guitarra principal
3	Guitarra principal
17	Coros
30	Mezcla**
** Mezcla realizada en estudio Calmécac.	
Abril 2017	
5	Masterización

## 5. Detalles de producción: *input list*

*No se ve lo mismo cuando se oye;  
no se oye lo mismo cuando se ve.*

*Michel Chion*

<b>Batería</b>			
Canal	Instrumento	Tipo de micrófono	Micrófono
1	Bajo*	Directo a consola	
2	Bombo (interior)	Dinámico	PL 20 Electro-Voice
3	Bombo (exterior)	Dinámico	D 112 AKG
4	Tarola (superior)	Dinámico	SM 57 Shure
5	Tarola (inferior)	Condensador	414 AKG
6	Tom 1	Dinámico	MD 421 Senhheiser
7	Tom 2	Dinámico	MD 421 Senhheiser
8	Tom 3	Dinámico	MD 421 Senhheiser
9	Tom 4	Dinámico	MD 421 Senhheiser
10	Hi-hat	Dinámico	SM 57 Shure
11	<i>Over</i> (Izquierda)	Dinámico	KM 184 Neumann
12	<i>Over</i> (Derecha)	Dinámico	KM 184 Neumann
13	<i>Room 1</i>	Condensador	U 87 Neumann
14	<i>Room 2</i>	Condensador	U 87 Neumann

\* El bajo graba una guía para orientar al baterista durante la sesión. Este registro será eliminado cuando se realice la grabación formal del bajo.

<b>Bajo eléctrico</b>				
Canal	Instrumento	Tipo de micrófono	Micrófono	Preamplificador
1	Bajo eléctrico *	Dinámico	MD 421 Sennheiser	Avalon M5
2	Bajo eléctrico	Dinámico	SM 57 Shure	Avalon M5
3	Voz ( <i>Talk back</i> )**	Dinámico	SM 57 Shure	

\* El bajo será grabado con un amplificador de 350 watts Rumble 350 de Fender.

\*\* Se conecta un micrófono de réplica (*talk back*) para establecer comunicación con el músico en la sala de captación desde la sala de control

<b>Guitarra eléctrica (rítmica)</b>				
Canal	Instrumento	Tipo de micrófono	Micrófono	Preamplificador
1	Guitarra eléctrica *	Dinámico	MD 421 Sennheiser	api lunchbox 6p
2	Guitarra eléctrica	Dinámico	SM 57 Shure	api lunchbox 6p
3	<i>Room</i>	Dinámico	414 AKG	HHB Radius 10

\* La guitarra eléctrica será grabadas con un amplificador de 100 watts Frontman 212R de Fender.

<b>Guitarra acústica</b>				
Canal	Instrumento	Tipo de micrófono	Micrófono	Preamplificador
1	Guitarra acústica *	Cinta	RCA	Neve 1073

\* El mismo micrófono sirve como réplica (*talk back*) para establecer comunicación con el músico en la sala de captación desde la sala de control.

<b>Guitarra eléctrica (principal)</b>				
Canal	Instrumento	Tipo de micrófono	Micrófono	Preamplificador
1	Guitarra eléctrica*	Dinámico	R 121 Royer	api 6p
2	Guitarra eléctrica	Dinámico	SM 57 Shure	api 6p
3	<i>Room</i>	Dinámico	414 AKG	HHB Radius 10

\* La guitarra eléctrica será grabadas con un amplificador de 100 watts Frontman 212R de Fender.

<b>Voz</b>					
Canal	Instrumento	Tipo de micrófono	Micrófono	Preamplificador	Preamplificador
1	Voz	Dinámico	R 121 Royer	Solid State Logic VHD	Compresor Amec 9098
2	Voz	Dinámico	SM 57 Shure	Neve 1073	

La grabación de coros utilizará el mismo equipo que la voz principal

## **Fuentes**

## **Bibliográficas**

- Abbagnano, N. (1996). *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica
- Adorno, T. (1966). *Disonancias, la música en el mundo dirigido*. México: Rialph
- Alsina, P. y Sesé, F. (1994). *La música y su evolución*. Barcelona: Graó
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México: Ítaca
- Bosi, M. y Goldberg, R. (2002) *Introduction to digital audio coding and standards*. EE.UU.: Springer Science & Business Media
- Bourdieu, P. (2000). *Sociología y cultura*. Madrid: Istmo.
- Cicerón, M. (2001). *El orador*. España: Alianza Editorial.
- Davis G. y Jones, R. (1990). *Sound reinforcement handbook*. EE.UU.: Hal Leonard Publishing Corporation
- Dieterich, H. (2011). *Nueva guía para la investigación científica*. México: Orfila
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen
- Engel, F. (2006). *Oberlin Smith and the invention of Magnetic Sound Recording*. EE.UU.: Journal of Audio Engineering Society
- Ferrater, J. (1944) *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana
- Gonzálvez, E. (2011). *La web 2,0 y 3,0 en su relación con el ees*. España: Visión libros
- Harnoncourt, N. (2011). *La música como discurso sonoro*. España: El Acanilado.
- Herfurtner, R. (2012). *Sin música, nada merece la pena*. Salamanca: Lóguez
- Luhmann, N. 1995). *Introducción a la teoría de sistemas*. México: Universidad Iberoamericana

Luhmann, N. (1998). *Sistemas sociales: lineamientos para una teoría general*. España: Antrophos Editorial.

Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. España: Herder.

Martín, D. (2015). *Marketing musical: música, industria y promoción en la era digital*. España: Kindle

Ribeiro, A. y Alvarenga, B. (1998). *Física general*. México: Oxford University Press

Rodríguez, A., Galende, O., y Cueto, S. (2008). *Música 4° ESO*. España: Edítex

Rojas, R. (2013). *Guía para realizar investigaciones científicas*. México: Plaza y Valdés

Sampieri, R. (2006) *Metodología de la investigación*. México: Mac-Graw Hill/ Interamericana

Schaff, A.(1966). *Introducción a la Semántica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Scholes, P. (1984) *Diccionario Oxford de la música*. Barcelona: Edhasa

Shoenberg, A. (2000). *Fundamentos de la composición musical*. España: Real musical

Shuker, R. (2009). *Rock total: todo lo que hay que saber*. España: Robinbook

## **Hemerografía**

Smith, O. (1888). "Some possible forms of the phonograph". *Electrical World*, 12-116. EE.UU.

## **Tesis**

Magaña, R. (2007). *Entre la historia, la fortuna y los fines: reflexiones críticas sobre el concepto de estrategia*. Tesis de maestría. México. UNAM



## Página Web

Agundez, R. (2014). *El modelo multidimensional del sistema compositor en la obra musical, desde la semiosis intrínseca a la semiosis extrínseca y de regreso...* [en línea]. Razón y Palabra, Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación. Recuperado en <http://www.redalyc.org/pdf/1995/199531505031.pdf>. Consultado el 20 de junio de 2016

Arqueosapiens. (2010). *1857 fonoautógrafo 1860 au clair de la lune* [Archivo de video]. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=vgNguRPKhfg>. Consultado el 25 de noviembre de 2016

Asociación Mexicana de Inteligencia de Mercado y Opinión (AMAI). *Niveles socioeconómicos*. (Página web). Recuperado de <http://nse.amai.org/nseamai2/>. Consultado el 15 de diciembre de 2016

Association of Plastics Manufactures in Europe. (2004). *The Compact Disc celebrates its 20th birthday* [En línea]. Recuperado en <http://www.plasticseurope.org/Documents/Document/20100705182216-CD20thbirthday-20041222-006-EN-v1.pdf>. Consultado el 6 de diciembre de 2016

Bilbao, J. (2016). *1, 2, 3... ¡Grabando!: tras la huella del sonido* [En línea]. Recuperado en <http://www.jotdown.es/2016/12/1-2-3-grabando-tras-la-huella-del-sonido/>. Consultado el 17 de diciembre de 2016

Colección F. B. (2017). *Primeros registros* [En línea]. Recuperado en <http://www.coleccionfb.com/Primeros%20registros.htm>. Consultado el 25 de noviembre de 2016

Empty. (2011). *Recording from 1860. Sound restoration* [Archivo de video]. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=znKNQXo58pE>. Consultado el 13 de noviembre de 2016

Fernández, J. (2015). *Formatos de audio: Todo lo que deberías saber* [En línea]. Recuperado en <http://www.emezeta.com/articulos/formatos-de-audio-todo-lo-que-deberias-saber>. Consultado el 18 de diciembre de 2016

Fraunhofer ISS. (2017). *The mp3 History, Development* [En línea]. Recuperado en <https://www.mp3-history.com/en/development.html>. Consultado el 3 de diciembre de 2016

Fundación Joaquín Díaz. (2017). *Museo del gramófono, Cronología* [En línea]. Recuperado en <http://www.funjdiaz.net/gramofonos/cronologia.php>. Consultado el 23 de noviembre de 2016

Hasler, J. (2012). *Dos piezas que surgieron como una, o de una peculiar captura de inspiraciones musicales: Recuento de un inusual proceso creativo* [en línea]. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, num. Junio-Diciembre, pp. 130-141. Recuperado en <http://www.redalyc.org/pdf/2790/279026846009.pdf>. Consultado el 06 de julio de 2016

López, A. *Ingeniería de ondas: formatos de audio digital* [en línea]. E.T.S. INGENIEROS DE TELECOMUNICACIÓN UNIVERSIDAD DE VALLADOLID. Recuperado en <http://www.analfatecnicos.net/archivos/32.FormatosDeAudioDigital.pdf>. Consultado el 1 de diciembre de 2016

Maggiolo, D. (2003). *Apuntes de acústica musical* [en línea]. Recuperado en <http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/sap.html>. Consultado el 7 de noviembre de 2016

Morton, D. (2017). *The history of sound recording, First Phonographs and Graphophones, and then Gramophones* [En línea]. Recuperado en <http://www.recording-history.org/technology/phonograph-record-technologies-from-the-beginning-almost-to-the-end/first-phonographs-and-graphophones-and-then-gramophones/>. Consultado el 10 de noviembre de 2016

Morton, D. (2017). *The history of sound recording, History of the technologies for recording Music and Sound –An Overview* [En línea]. Recuperado de <http://www.recording-history.org/technology/history-of-the-technologies-for-recording-music-and-sound-an-overview/>. Consultado el 10 de noviembre de 2016

Morton, D. (2017). *The history of sound recording, The phonograph first rival* [En línea]. Recuperado en <http://www.recording-history.org/technology/phonograph-record->

technologies-from-the-beginning-almost-to-the-end/the-phonographs-first-rival/. Consultado el 10 de noviembre de 2016

Morton, D. (2017). *The History of the recording sound, Portable Music* [En línea]. Recuperado en <http://www.recording-history.org/business/history-of-the-music-recording-industry-beginnings-1890-1900/portable-music/>. Consultado el 10 de noviembre de 2016

Morton, D. (2017). *The History of the recording sound, The Digital Era* [En línea]. Recuperado en <http://www.recording-history.org/business/history-of-the-music-recording-industry-beginnings-1890-1900/the-digital-era/>. Consultado el 10 de noviembre de 2016

Musikawa. (2014) *Primera etapa: Reproducción automática del sonido (2/6) | Musikawa*, [Archivo de video]. Recuperado en <https://youtu.be/1JC6iQA2ip0>. Consultado el 6 de noviembre de 2016

Nucleotecnico1. (2013). *El CD/DVD como funciona – NUCL3O TECNICO* [Archivo de video]. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=Vv4EqePYt9I>. Consultado el 24 de noviembre de 2016

Rodríguez, E. *A los simios no les gusta la música* [en línea]. Jot down Contemporary Culture Mag. Recuperado en [http://www.jotdown.es/2016/05/los-simios-no-les-gusta-la-musica/?utm\\_source=Jot+Down+News&utm\\_campaign=66305959b2-RSS\\_EMAIL\\_CAMPAIGN&utm\\_medium=email&utm\\_term=0\\_127666468b-66305959b2-217919525](http://www.jotdown.es/2016/05/los-simios-no-les-gusta-la-musica/?utm_source=Jot+Down+News&utm_campaign=66305959b2-RSS_EMAIL_CAMPAIGN&utm_medium=email&utm_term=0_127666468b-66305959b2-217919525). Consultado el 12 de abril de 2016

Sonarbien. (2010). *Como se hace el vinilo o disco gramofónico también llamado long* [Archivo de video]. Recuperado en <https://youtu.be/IBOYDw21e1U>. Consultado el 14 de noviembre de 2016

TemasInteresantes. (2013). *Rollos para Pianolas, Como se Hacen*, [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HTYWVLoFLWw>. Consultado el 12 de noviembre de 2016

The Pianola Institute. (2016). *History of the pianola – an overview* [en línea]. Recuperado de <http://www.pianola.org/history/history.cfm>. Consultado el 13 de noviembre de 2016

Thump, *¿cuáles son las diferencias entre un single, un EP y un álbum?* [en línea]. Recuperado en [https://thump.vice.com/es\\_mx/article/cuales-son-las-diferencias-entre-un-single-un-ep-y-un-album](https://thump.vice.com/es_mx/article/cuales-son-las-diferencias-entre-un-single-un-ep-y-un-album). Consultado el 27 de septiembre de 2016

Witt, S. (2015). *The man who broke the music business* [En línea]. Recuperado en <http://www.newyorker.com/magazine/2015/04/27/the-man-who-broke-the-music-business>. Consultado el 9 de diciembre de 2016

Woodford, C. (2016), *Record players and phonographs: How can you store sound without magnetism or electricity?* [En línea] Recuperado en <http://www.explainthatstuff.com/record-players.html>. Consultado el 27 de noviembre de 2016