

MUSICOLOGÍA Y TICs

CREACIÓN Y CO-CREACIÓN MUSICAL: ¿QUIÉN ES QUIÉN EN LAS MÚSICAS DE MASAS?

MUSICAL CREATION AND CO-CREATION: WHO'S WHO IN MASS MUSIC?

Adrien Faure Carvallo

Dep. Didácticas Aplicadas, Universidad de Barcelona

Magda Polo Pujadas

Dep. Historia del Arte, Universidad de Barcelona

Josep Gustems Carnicer

Dep. Didácticas Aplicadas, Universidad de Barcelona



RESUMEN

Los avances tecnológicos de las últimas décadas han transformado las músicas populares-urbanas a casi todos sus niveles. Los cambios experimentados desde la grabación hasta la distribución musical e, incluso, en los hábitos de consumo, han redibujado nuestro panorama discográfico y han dejado en entredicho los roles asignados, por tradición, a los distintos agentes implicados. En esta investigación se pretende analizar la actual figura del creador, en las músicas de consumo masivo, y contemplar la posibilidad de un sistema complejo de co-creación donde la autoría de las obras musicales grabadas pueda estar repartida entre varios individuos. Para ello, el trabajo se fundamenta en entrevistas realizadas a productores musicales, especializados en músicas de consumo masivo, para explorar sus técnicas y la implicación en el proceso de creación musical. Sus testimonios señalan cómo la música grabada representa una forma de arte independiente, en el sector musical, con sus propios métodos creativos. La información recogida reclama la necesidad de ciertas adaptaciones en diferentes ámbitos, como, por ejemplo, en la revisión de la figura jurídica del creador musical o la gestión de derechos de autor.

PALABRAS CLAVE

Creación musical, Co-creación musical, Producción musical, Músicas populares-urbanas, Composición musical

ABSTRACT

The technological advances of the last decades have transformed popular-urban music at almost all its levels. The changes experienced from recording, to music distribution and, even, in consumer habits, have redrawn our record scene and have questioned the roles assigned, by tradition, to the different agents involved. This research aims to analyze the current figure of the creator, in mass consumption music, and contemplate the possibility of a complex system of co-creation where the authorship of recorded musical works can be distributed among several individuals. For this, the work is based on interviews with music producers, specialized in music for mass consumption, to explore their techniques and involvement in the process of music creation. Their testimonies point out how recorded music represents an independent art form, in the music sector, with its own creative methods. The information collected calls for the need for certain adaptations in different areas, such as, for example, in the review of the legal status of the musical creator or the management of copyright.

KEYWORDS

Musical creation, Musical Co-creation, Musical production, Popular music, Musical composition

INTRODUCCIÓN

Hubo un tiempo en que la música era un privilegio que solo unos pocos podían disfrutar. Obviamente, cualquiera era capaz de tararear una melodía o llevar un ritmo sobre alguna superficie, con mayor o menor acierto. Pero si se quería gozar de una interpretación musical más compleja, se necesitaba estar en presencia de músicos o, por lo menos, saber leer las obras que los compositores y compositoras habían escrito, llenándonos de música con sus partituras.

Hoy en día, la situación es muy diferente. Desde la invención de la grabación, con la llegada del siglo XX hasta la democratización de la distribución musical digital, en nuestros días, las tecnologías del sonido han transformado el hecho musical en nuevas formas de arte, diversas e independientes las unas de la otras (Faure, Gustems y Navarro, 2020). Actualmente, el acceso a la música ya no está reservado a un colectivo instruido o privilegiado; la música está a disposición de cualquiera que tenga tecnología cotidiana a su alcance. Y no solamente se ha ampliado la posibilidad de escuchar música, dónde sea y cuando sea (Perona, Barbeito y Fajula, 2014), sino que la capacidad de crear música también se ha convertido en un don generalizado. Al hilo de esto, estamos ante la certeza de que sin la historia de la técnica no se puede hacer una historia de la música:

No se puede hacer una historia de la música si no se tiene en cuenta la relación entre la música y la técnica: el nacimiento de la tecnología y de la grabación provoca el nacimiento de la industria fonográfica y esto conlleva que cambien muchos conceptos musicales y, no sólo eso, sino también que el «hecho musical» sea concebido de manera muy diferente. Hay que ser conscientes de que no

se puede entender el desarrollo musical de los dos últimos siglos sin entender primero la tecnología de la grabación mecánica, luego la magnética y, finalmente, la digital (Polo Pujadas, 2020).

Para entender el modo en el cual la figura del creador musical se ha diversificado, primero debemos comprender la manera en la que la tecnología ha transformado la música a lo largo de las últimas décadas. A continuación, realizaremos un breve recorrido por la historia de la grabación musical, que nos permitirá descubrir quién es quién en el actual panorama de la creación musical.

Remontándonos a los inicios de la grabación del sonido, con la invención del fonógrafo, Thomas Edison, su creador, ya consideraba a su máquina como un instrumento musical:

El departamento de marketing de la TAE¹ hizo correr la voz de que el Diamond Disc² no se limitaba a hacer algo tan burdo como reproducir música. Lo que el Diamond Disc hacía era re-crear la música. El Diamond Disc franquearía la entrada a una nueva era de producción artística (Milner, 2016, p. 42).

Aquello que inicialmente fue concebido para capturar interpretaciones musicales con la mayor fidelidad posible, desembocó en que los intérpretes terminasen por imitar las particularidades sonoras de los discos donde habían sido grabados (Danielsen, 2017). Así, como predijo Glenn Gould en *The prospects of recording*, las generaciones venideras ridiculizarían la idea de que el directo fuese el eje

¹ La Thomas Awa Edison, Inc. era un grupo empresarial con todas las compañías de Thomas Edison, con el fin de incrementar sus negocios.

² El Edison Diamond Disc Phonograph salió a la luz en 1912, en sustitución del fonógrafo que funcionaba con cilindros de cera.

vertebrador del mundo de la música (Gould, 1966). Más adelante, Attali denunciaría que se habría dejado atrás la *Edad de la Representación*, entendida como una era donde la experiencia musical se basaba en la interpretación, para entrar en la *Edad de la Repetición*, donde las grabaciones definirían la música (Attali, 1977). Schafer llegaría incluso a hablar de cierta “esquizofonía”, como consecuencia del distanciamiento entre el sonido original y su reproducción electroacústica (Schafer, 2013). H. Stith Bennett bautizó este fenómeno “conciencia de grabación”, refiriéndose al imaginario popular respecto a cómo debía sonar la música (Bennett, 1980). Richard Middleton añadió, diez años más tarde, que esta conciencia representaría la realidad social de la música popular y que las interpretaciones en vivo deben procurar aproximarse al sonido que habita en esta conciencia (Middleton, 1990). Todo ello contribuye a que nos planteemos la grabación no sólo como un procedimiento técnico, sino como una herramienta creativa.

Volviendo a nuestro recorrido histórico, lo que sucedió después de la grabación mecánica, con la aparición del primer sistema de grabación eléctrica en 1924, supuso una revolución, no solo tecnológica, sino creativa. Refiriéndose a las nuevas posibilidades musicales aportadas por la grabación eléctrica, Leopold Stokowski establecía, en *Música para todos nosotros*, una evolución de la grabación musical, que supuso la transición entre lograr una música idéntica a la original, a superarla y hacer realidad el sueño de los músicos: una música aún más bella y elocuente, la música que oían en su interior, pero que había sido inalcanzable hasta entonces (Stokowski, 1946). Más adelante, con la grabación sobre cinta magnética, hacia 1935, las posibilidades de manipulación sonora ampliaron aún más las posibilidades de la creación musical.

Estas revoluciones fueron las que dieron paso a la aparición del *productor* en el mundo de la música, quien se consolidó como un nuevo agente en el proceso de la creación musical; según el ingeniero de sonido y ejecutivo disco-

gráfico Moses Ash: “El productor reconstruye lo que quiera que ocurriese en el estudio y lo hace encajar con el concepto de alguien de cómo debería sonar” (en Milner 2016, 104).

A mediados de los 80’s, la grabación musical estaba ya monopolizada por los sellos *major*, y las discográficas dejaron de apostar por las propuestas musicales de géneros menores, que no pudiesen rentabilizar la inversión que suponía grabar en grandes estudios. En contraposición, se fue desarrollando un nuevo modelo de negocio, un circuito alternativo, donde los músicos empezarían a experimentar con la grabación, mediante el uso de dispositivos portátiles de cuatro pistas, al alcance de muchos, que convertirían sus hogares en *home studios* (Harper, 2014).

Con la llegada de la grabación digital, no sólo la capacidad de edición y procesado de sonido se flexibilizarían cada vez más, sino que se posibilitó la descentralización y ampliación de los espacios disponibles para la reproducción musical (Deruty y Tardieu, 2014). Asimismo, las estaciones de trabajo de audio digital, o DAW (*Digital Audio Station*), pronto acabarían estableciéndose como la herramienta de grabación e, incluso, de creación musical por excelencia (Danielsen, 2017); una combinación de hardware y software que permitía grabar, editar y mezclar sonido en el dominio de lo digital. En consecuencia, se volvió posible realizar todas estas tareas con tan solo un ordenador. Para entonces, los ingenieros ya consideraban la postproducción como un paso crucial en sí mismo y no como una especie de anexo al proceso de grabación (Burgess, 2013). De ahora en adelante, sería muy difícil discernir el acto creativo de una grabación en música. Escribir y grabar una canción formarían ya un único proceso creativo transversal.

A modo de ejemplo, y remontándonos al paso de los años 60’s a los 70’s, recordamos el caso de Osbourne Ruddock, alias King Tubby, técnico jamaicano que representa a la perfección el uso del estudio de grabación como instrumento musical. Pionero del estilo musical

Dub, se le conoce por haber sentado las bases de la música basada en las remezclas –como el hip-hop o el *techno*, entre otros– (Natal, 2008). Ruddock trató de mostrar que la grabación podía ser como el punto de partida de un proceso de creación musical, en el que se da nueva vida a un material preexistente. La llegada del *sampler*, un dispositivo que almacena sonidos para su posterior uso, popularizaría dicha práctica y representaría un presagio de la importancia que la posproducción adquiriría en la era de las DAW. Esa idea de crear algo usando fragmentos preexistentes, música nueva a partir de música usada, abriría las puertas a la co-creación musical e instauraría nuevos hábitos de consumo y creación musical (Wallmark, 2007).

Con el paso del tiempo, la asequibilidad y versatilidad de las DAW democratizaría el proceso de producción musical, emancipándose de los grandes estudios de grabación para expandirse hacia nuevos espacios, con nuevas formas de trabajar. Charles Dye, el ingeniero de sonido responsable de *Livin' la Vida Loca* (primer éxito comercial íntegramente confeccionado en una DAW) afirmaba respecto a esta profesión: *"Simplemente se ha convertido en una parte más de la labor del músico. Formo parte de un gremio moribundo. Y en realidad las causantes fueron las DAW"* (Milner, 2016, p. 104).

A día de hoy, puede que ciertos sectores deban reinventarse para adaptarse al nuevo mundo de la grabación musical, pero está transformación no debería eclipsar las nuevas estéticas y sonoridades que se forjan en ella, así como la capacidad creativa de la manipulación sonora. Los avances tecnológicos y el nuevo concepto de creatividad han desplazado el centro de gravedad musical, desde su identidad compositiva "sobre el papel", hacia una dimensión basada en el resultado sonoro y las texturas. ¿Qué implicaciones tiene todo esto sobre la consideración del "creador" en la música grabada?

En primer lugar, es necesario recalcar que, en

todo momento, hemos estado refiriéndonos a las músicas conocidas como populares-urbanas. Pero si queremos ser realmente precisos, debemos tener en cuenta ciertos indicadores que se repiten en este tipo de obras, como su formato de consumo, sus sistemas de difusión y su alcance cuantitativo, lo que nos permitirá distinguir entre las "músicas populares-urbanas" y las "músicas de masas". Estas últimas serán aquellas que estén constituidas por grabaciones -en tanto a proceso creativo- y entren en el sistema de producción de las artes de masas" (Pouivet, 2010).

Esta categorización nos permite expandir nuestro análisis más allá de los conceptos clásicos de la composición musical y plantear un acercamiento centrado en la constitución sonora y el consumo de las "obras fonográficas" o grabaciones musicales. Así, entre los elementos que constituyen cada archivo de audio, encontraremos la propia canción, pero, junto a ella, deberemos tener en cuenta los procesos tecnológicos de manipulación sonora que han ocurrido durante su grabación. Y es que, como diría Albin J. Zak III, *"hacer una grabación es una práctica de composición, un lenguaje poético"* (Zak III, 2001, p. 196).

Las obras resultantes de una grabación destinadas a la difusión masiva, no son la fijación en un soporte físico o virtual de una interpretación musical pasajera. Son fruto de las tecnologías de grabación y sus técnicas de producción exclusivas:

El término "grabación" es engañoso. Sólo las grabaciones "live" graban un evento; las grabaciones de estudio, que conforman la gran mayoría, no graban nada (ni siquiera una ejecución). Ensambladas a partir de elementos de eventos reales, componen un evento ideal (Eisenberg, 2005, p. 89).

Recapitulando, los fonogramas en las músicas de masas son "artefactos-grabación" (Pouivet 2010), completos en sí mismos. No necesitan ninguna interpretación posterior a su creación y son consumidos tecnológicamente, siempre

en su forma original. Aun así, están constituidos por muchos elementos “más allá de la canción” propiamente dicha. Por lo que nos queda por resolver: ¿quién o quiénes deben ser considerados creadores en esta nueva forma de arte? ¿Los procesos de grabación y de producción musicales modifican o suplantán la labor del compositor y del intérprete? ¿Estamos ante una co-creación, es decir, una creación colaborativa, múltiple, autónoma o compartida? ¿Cómo afecta dicha situación a los posibles derechos de autor y la propiedad intelectual de una obra?

Para dar respuesta a estas preguntas nos propusimos realizar una investigación respecto a la autoría de las obras para el consumo de masas, con el **objetivo** de analizar cómo afectan los procesos de grabación y de producción a la consideración de la autoría de una obra musical. Para realizarlo se vio que con la lectura de libros y artículos sobre el tema no se llegarían a dilucidar unas respuestas claras, por lo que a su vez se optó por entrevistar a un grupo de personas relevantes por su experiencia en la producción musical de estos géneros musicales, que pudiesen corroborar o ampliar los datos obtenidos mediante las lecturas realizadas.

METODOLOGÍA

Para esta investigación se ha optado por una metodología cualitativa, de carácter interpretativo. Para ello se ha recurrido al método descriptivo fenomenológico, a fin de descubrir el significado y la forma en que las personas describen sus experiencias. Mediante un procedimiento de investigación claramente inductivo, se han enfatizado aspectos esenciales y subjetivos, a través de lo que dicen sus protagonistas, y se ha descrito lo pertinente y significativo en sus percepciones, sentimientos y acciones (Massot, Dorio y Sabariego, 2004).

Con esta finalidad, se han realizado entrevistas a productores musicales. La muestra analizada está constituida por 5 productores musicales de la industria discográfica, seleccionados por muestreo no probabilístico deliberado (Martínez González, 2007), que han sido elegidos

en base a los siguientes criterios:

- trabajan con músicas de consumo masivo,
- han trabajado para alguna discográfica *major*, y
- están actualmente en activo.

Todos han participado voluntariamente, firmando un consentimiento informado. Asimismo, se han tratado sus datos mediante códigos de identificación para preservar su anonimato y la confidencialidad de los resultados (Universidad de Barcelona, 2010).

La técnica usada para recoger los testimonios de los participantes ha sido la entrevista. Esto, nos ha permitido acceder a datos que, difícilmente, se podrían conseguir por otras vías, porque reflejan creencias, opiniones, valores, etc. La entrevista ha sido planificada mediante un guión preestablecido, secuenciado y dirigido (Ruiz, 2003). Para ello, se ha partido de un análisis documental previo sobre creación y producción musical y se ha contrastado la información por profesorado de la Universidad de Barcelona y de la ESMUC (Escuela Superior de Música de Cataluña).

Sus ítems han sido redactados atendiendo a la claridad, simplicidad y su relevancia, y organizados en dimensiones categorías y sub-categorías relacionadas con los objetivos. Atendiendo a Oriol (2005) y Porta y Ferrández (2009) se ha procedido a la validación de la entrevista mediante la construcción de una prueba piloto y la evaluación de la misma por parte de 6 docentes del departamento de Didácticas Aplicadas de la Universidad de Barcelona. Con su valoración, se ha elaborado una nueva versión de la entrevista (30 preguntas) que, tras aplicarse a modo de prueba a un productor, se ha ajustado finalmente para ser aplicada a los participantes. La versión final se recoge en la Tabla 1:

Tabla 1. Modelo de entrevista aplicada

Dimensión	Categoría	Subcategoría	Preguntas	Nº	
Productor	Presentación	Profesión	¿Cuál es tu relación con la música y a qué te dedicas actualmente?	1	
		Especialidad	Target	¿Trabajas con músicas destinadas a los adolescentes?	2
	General	Estilos	¿Qué estilos musicales trabajas?	3	
		Definición	¿En el mundo musical, qué es un productor?	4	
Producción	Definición	Fases del proceso	Si dividimos el proceso de la producción de una canción en 4 fases -preproducción, grabación, mezcla y "mastering", ¿qué trabajo realizas en cada una de estas fases?	5	
			¿Qué diferencias hay entre la composición y la producción de una canción?	6	
	Funciones	Estilos	¿Los procesos de producción son necesarios para diferenciar un estilo musical de otro, o ésta diferencia se establece solamente en la composición de una canción?	7	
			Listado más allá de la calidad del sonido	¿Usas los procesos de producción con un fin concreto, más allá del de obtener un buen sonido?	8
	Significado	Emociones	Sabemos que ciertos recursos compositivos tienen repercusión sobre las emociones de los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan provocar efectos sobre las emociones?	9	
			Sabemos que ciertos recursos compositivos evocan o transmiten actitudes concretas a los oyentes. ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar actitudes concretas?	10	
		Ideas	Sabemos que ciertos recursos compositivos dan informaciones concretas a los oyentes (lugares, épocas, acciones...). ¿Existen recursos de producción que también puedan transmitir o evocar informaciones concretas?	11	
	Usos	Preproducción	¿Cómo determinas el sonido que necesita una producción?	12	
		Modelos de manipulación sonora	¿Sigues unos patrones fijos de tratamiento del sonido para obtener resultados concretos?	13	
		Target	¿Produces las canciones de una manera distinta en función de a quién van destinadas?	14	
		Estilos	¿Usas un tipo de producción distinta para cada estilo musical?	15	
			En caso afirmativo, ¿podrías dar ejemplos de cómo consigues caracterizar algunos estilos musicales mediante la producción?	16	
		Emocional	¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues transmitir algunas actitudes concretas mediante la producción?	17	
			¿Podrías dar ejemplos de cómo consigues transmitir algunas emociones concretas mediante la producción?	18	
		Racional	Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas culturas?	19	
	Produciendo, ¿cómo consigues evocar las distintas décadas musicales?		20		
	Produciendo, ¿cómo consigues evocar los distintos grupos sociales o tribus urbanas (ejemplos concretos)?		21		
	Obras fono-gráfica	Definición	Grabación documental vs creativa	¿Podríamos diferenciar la grabación documental como aquella que captura una interpretación de una canción, de la grabación creativa, que constituye una obra en sí, que no necesita posteriores interpretaciones y de la cual la canción solo es un elemento más, entre muchos otros (como el procesado de sonido)?	22
			Valor	¿Qué se valora en una canción grabada (obra fonográfica)?	23
Estilos		Constitución	¿Qué elementos deben estar presentes, en una obra fonográfica, para poder distinguir su estilo musical (ejemplos concretos)?	25	
			¿Cómo se vinculan cada uno de estos ítems con los diferentes estilos musicales: timbre, tempo, cadencia rítmica, instrumentación, letra, actitud, emoción, melodía, armonía, dinámica, estructura?	26	
		Target	Edades	¿Se suele dividir a los targets musicales por edades?	29
		Sectores	Discográficas y distribuidoras	Cuando trabajas para una discográfica o distribuidora, ¿qué indicaciones recibes respecto a cómo realizar una producción?	30
Industria disco-gráfica	Artistas	Target	¿Los artistas son conscientes de que quiénes son su público mayoritario?	27	
		Composición	En caso afirmativo, ¿los artistas tienen en cuenta a su público mayoritario a la hora de componer sus canciones?	28	
	Target	Edades	¿Se suele dividir a los targets musicales por edades?	29	
	Sectores	Discográficas y distribuidoras	Cuando trabajas para una discográfica o distribuidora, ¿qué indicaciones recibes respecto a cómo realizar una producción?	30	

Durante la aplicación de las entrevistas, para mantener un clima de confianza, se ha adoptado un rol no participante y se ha hecho uso de la técnica no directiva (Massot, Dorio y Sabariego, 2004) para la obtención de información válida y fiable (Martínez González, 2007) que no resulte contaminada por las aportaciones del investigador (Ruiz Bueno, 2014).

La recogida de datos ha sido sistemática, intencionada, planificada, objetiva y registrada, para que la información obtenida sea verificable y tenga garantía científica de objetividad (Martínez González, 2007). Para ello, se han grabado las entrevistas en audio y transcrito con el permiso de los entrevistados.

Al ser preguntas de respuesta abierta, el análisis cualitativo de los datos, se ha efectuado siguiendo la metodología en 5 pasos que emplea el software ATLAS.TI:

1. Transcripción de las entrevistas y clasificación de su contenido para discernir entre información relevante e irrelevante.
2. Señalización de conceptos clave, asociados a citas seleccionadas de las respuestas.
3. Agrupación de dichos conceptos en dimensiones, categorías y subcategorías.
4. Elaboración de un mapa conceptual que relacione conceptos clave emergentes, dimensiones y subdimensiones.
5. Análisis de los resultados.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

A continuación, se resume la información obtenida en las entrevistas realizadas a los cinco productores que conforman la muestra de esta investigación a partir de varias categorías conceptuales. Se expondrán las ideas en las que han coincidido todos los participantes, exceptuando casos concretos debidamente indicados.

GRABACIÓN EN LAS MÚSICAS DE MASAS: MÁS ALLÁ DE LA CAPTURA DE SONIDO

A lo largo de las conversaciones mantenidas con los entrevistados, a propósito de las músicas de consumo masivo, destaca repetidas veces la idea de “transformación” ligada a los conceptos de “creación”, “creador” y “obra”. Estos conceptos han ido variando a lo largo de las épocas en función de si nos encontrábamos ante una estética musical de la expresión o una estética musical de la recepción y percepción auditivas. Esta última tendencia nace en el seno del Positivismo por parte crítico musical vienés Edward Hanslick, quien creía que es en el momento de la audición cuando la obra musical adquiere su significado porque la música en sí es puramente formal, siendo las emociones incorporadas por el oyente (Polo Pujadas, 2017).

A partir de ahí, la Escuela de Konstanz, encabezada por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, abogaron por algo parecido, utilizando el término *Rezeptionsästhetik* (Estética de la recepción) que busca justificar, en el ámbito de los estudios literarios, el traslado de la preeminencia de los autores y de los textos a la recepción y a la lectura. Para esta Escuela, el texto como tal pierde importancia y se resalta el papel del lector y del intérprete. En el caso de la música, los oyentes serían los que conforman una historia desde la recepción de la misma a fin de que, en el caso de la música de masas, la tecnología sea un elemento más de su proyección en el mercado musical. La Estética de la recepción se propone mirar el arte como un proceso de comunicación estética, en el que se encuentran a un mismo nivel el autor, la obra y el receptor (el lector, el que escucha, el observador, el crítico y el público). Se restituye al receptor como mediador que genera una determinada cultura estética. Teniendo esto en cuenta, entraríamos en cuestiones fundamentales que nos llevarían a plantearnos la autonomía de la obra de arte, la autonomía de la música y de cómo el acto creativo no finaliza en el creador sino en la obra misma por parte del que la escucha.

Según los productores, en el siglo XX existe un antes y un después referente a la creación musical. Este cambio, que más adelante abordaremos con más detalle, vendría determinado por los sucesivos avances tecnológicos en materia de grabación sonora. Como consecuencia, se establecerían dos grandes corrientes musicales dentro de las músicas populares urbanas: las músicas basadas en la interpretación y las músicas nacidas de la grabación.

En el primer caso, las diferentes manifestaciones musicales se agruparían en diferentes estilos, según la manera en la cual los intérpretes ejecutan las composiciones. De este modo, una misma partitura podría considerarse en un estilo u otro dependiendo de quién la interprete, y cómo. Este sería el caso, por ejemplo, de los estándares de Jazz donde un mismo tema, a menudo procedente de la música tradicional, podría ser interpretado en clave de Swing o de Bebop.

Por otro lado, se encontrarían todos aquellos estilos que dependen de las tecnologías de grabación para poder definirse; como el E.D.M., el Hip-Hop, el Pop o el Trap, entre muchos otros. Estos, no podrían concebirse sin la grabación multipistas, el *sampleado*, el *autotune* o la síntesis y el procesado de sonido, por ejemplo. Es decir, se trataría de estilos donde existe una dependencia directa entre la identidad musical de las canciones y su proceso de grabación. Incluso, en algunos casos, esta dependencia de las tecnologías llegaría hasta el punto de trascender su mismísima composición musical. La composición pasa a depender en grado sumo de la tecnología y, en este sentido, son los medios o las herramientas tecnológicas las que delimitan la idea musical y la posibilitan como tal. Estaríamos hablando de músicas donde los procesos de manipulación sonora ejercidos durante su grabación, podrían llegar a tener más peso en su percepción global que la propia escritura rítmica, melódica y armónica, más propias de la música tradicional. En palabras del entrevistado C:

En música clásica, lo que aparece en una partitura es interesante. En Deep House, lo que puedas pasar a papel no tiene ningún interés. Un bombo a negras dibujado en una partitura no emociona a nadie [...] Tradicionalmente, lo que tenía valor de una canción era la letra y la melodía y en muy pocos casos la aportación tímbrica. Con la irrupción de la tecnología [...] el timbre ha tenido mucha más importancia y ha entrado a ser parte del proceso creativo [...] En el caso del Deep House, o del Minimal [...] no hay ni letra ni melodías, sino puro timbre. Sin embargo, provocan mucha emoción en la gente, mucha pasión [...] Por eso, en música electrónica, la propia síntesis, la programación, la secuenciación, la edición, el glitch, el voice chopping, todo esto son técnicas actuales que son parte del proceso creativo (Entrevistado C, pregunta 5).

Como ya se deja entrever, los productores musicales entrevistados, consideran la grabación como un proceso creativo. Aun así, admiten que esto no es siempre así. Al igual que con los géneros musicales, también distinguen dos tipos de grabación: la documental y la creativa. El primer caso haría referencia a la práctica que consiste en capturar una interpretación musical, con la máxima fidelidad posible, para que luego, al reproducirla, sea percibida del mismo modo en que se hubiese escuchado en directo.

Contrariamente, la grabación creativa implica toda una serie de procesos de manipulación sonora que transforman la interpretación inicial, a fin de crear un artefacto nuevo, distinto a la idea musical original. El entrevistado E relaciona este cambio de paradigma con la aparición y el desarrollo de la tecnología de grabación magnética:

Cuando era muy pequeño [...] la música simplemente se grababa, no se producía en un término tal como se entiende ahora [...] A mediados de los años 60's, hubo una gran revolución [...] el estudio de grabación pasó de ser una simple grabadora a ser un instrumento de creación (Entrevistado E, pregunta 1).

En efecto, tal como comentan Calvi y Fouce, el estudio de grabación se ha convertido en un instrumento en sí mismo. Al disponer más

fácilmente de secuenciadores, *plug-ins* o tecnologías sonoras, el trabajo del músico es ahora más individual y requiere atender a más tareas, que antes estaban repartidas entre diferentes intermediarios. Así pues, la socialización en torno a la creación cambia radicalmente al modificarse los tiempos, los espacios y los equipos humanos responsables de la creación sonora (Calvi y Fouce, 2017).

Todo ello plantea un cambio esencial en el concepto de creación musical. Se estaría hablando de una ampliación de la consideración artística del hecho musical donde, más allá de la tradicional composición –entendida como nacida a partir de una idea musical y de su plasmación en la partitura, como escritura musical-, la grabación se manifestaría en cuanto a proceso de creación de un objeto artístico independiente: el fonograma. La producción iría tomando cada vez más importancia, sería un elemento totalmente necesario y que dotaría a la obra de un sello sonoro particular. Lo “procesual” pasaría a mediar entre la idea musical y el resultado final, consiguiendo una difuminación y una despersonalización del acto creativo o artístico en pro del reconocimiento de un acto colectivo que estaría íntimamente en contacto con las tendencias sonoras y de gusto del momento, que estaría en sintonía con el consumo musical y con las leyes del mercado.

En este nuevo contexto, se hace necesario conocer a los agentes y procesos implicados en la creación de las obras musicales grabadas.

PRODUCCIÓN MUSICAL: UN PROCESO CREATIVO AL SERVICIO DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA

Para que una idea musical se convierta en grabación, debe pasar por diferentes procesos técnicos y creativos que se engloban bajo la denominación de “producción musical”. La figura encargada de dirigirlos es el productor musical y sus objetivos son, citando a los propios entrevistados: “traducir la idea artística en sonido” (Entrevistado A, pregunta 2) y “hacer de puente entre el artista y el oyente” (Entrevistado A, pregunta 8). El resultado de su acti-

vidad será el fonograma, un artefacto sonoro original que será reproducido de manera idéntica por todos sus consumidores, sin depender de posteriores interpretaciones.

Para ello, el productor deberá organizar su actividad en tres fases diferenciadas: preproducción, grabación y posproducción –esta última, que toma prestado su nombre del ámbito audiovisual, supone los procesos de edición, mezcla y masterización-. A lo largo de estas fases, el productor, de acuerdo con el artista, utilizará todos los recursos disponibles en un estudio de grabación para lograr optimizar y potenciar el contenido de una propuesta musical. De este modo, la producción deberá modular y dosificar las emociones que se pretenda transmitir mediante la música, así como evocar la actitud del artista y del imaginario que le rodea. Por lo tanto, deberá trascender el mero hecho de “traducir” una idea musical; deberá aportar un valor añadido, deberá crear contenido ausente en el boceto del cual partió la producción. Todo ello implica un replanteamiento de lo “intramusical” y lo “extramusical”. La música pasa a expandir las fronteras sonoras acoplando, desde el *lifestyle* del artista como ser-individuo hasta el imaginario social como ente-colectivo, un sinfín de elementos de orden no solo musical o sonoro, sino de manera especial, de orden visual. Todo lo que envuelve a la música, ese *glamour* que posee más allá de sus sonidos debe quedar perfectamente plasmado en el producto final.

Pero la finalidad de esta aportación no es exclusivamente artística. En el contexto de las músicas de masas, y dentro de un claro contexto capitalista, el productor acostumbra a ser un agente al servicio de la industria discográfica. De aquí que su labor deba establecer un equilibrio entre el discurso artístico y la rentabilidad comercial. En este punto, es importante diferenciar el posicionamiento de un productor, en la cadena de creación de contenido, respecto al del propio artista. Si bien el músico también puede aspirar a alcanzar el mayor número de oyentes posible, su aportación no siempre se realizará desde un conocimiento estricto del

mercado musical –su *target*–, por lo que su supuesta adecuación a la demanda se llevará a cabo desde una relativa libertad. En cambio, el productor suele responder a unas exigencias técnicas, económicas y artísticas preestablecidas, con el fin de poder ofrecer garantías a sus clientes. Esto podemos apreciarlo en el siguiente testimonio, cuando el entrevistado E cita textualmente uno de sus contratos de producción, donde dichas exigencias vienen estipuladas, incluso por escrito:

El productor se compromete a entregar a la compañía X el máster, mezclas, mastering y edición digital del álbum, totalmente terminado, a la compañía de discos, a su entera satisfacción comercial, artística y técnica antes del día X (Entrevistado E, pregunta 30).

Por lo tanto, la intervención del productor musical, a pesar de representar un aporte significativo al resultado final de una obra musical grabada, se lleva a cabo desde unas normas muy encorsetadas, dictadas por las tendencias del mercado discográfico de cada momento. Estas directrices a menudo son consecuencia de los hábitos de consumo que, en la actualidad, implican el acceso libre a un repertorio musical casi ilimitado y la consecuente reducción del tiempo de escucha dedicado, por individuo, a cada canción. A nivel de patrones de producción, esto se traduce en la estandarización de ciertos procedimientos para asegurar una rápida identificación de los ítems sonoros de moda por parte de la audiencia. Finalmente, la consecuencia musical es una creciente homogeneización sonora en los estilos musicales de consumo masivo. Esta homogeneización no implica un no reconocimiento de un estilo propio por parte del artista, más bien una manera de participar de unas “fórmulas” del éxito que funcionan rápidamente en el mercado y que los compradores y usuarios aplaudirán de manera inmediata; es lo que se conoce como *fast hit*.

AUTORÍA: UN CONCEPTO DIFUMINADO EN LAS MÚSICAS DE CONSUMO MASIVO

Queda pendiente aún resolver uno de los asuntos principales de esta investigación: ¿Quién es quién en este modelo de creación artística, en el que diversos agentes aportan su granito de arena para dar a luz a los artefactos-grabación?

Los entrevistados nos explican cómo en el proceso de creación fonográfica intervienen distintas figuras especializadas. Por un lado, tenemos al compositor, responsable de la idea original a partir de la que se irá construyendo el objeto sonoro que resultará de la grabación en estudio. Dicha idea musical será ejecutada por intérpretes que, a día de hoy, pueden ser humanos, mecánicos o virtuales. Luego, las distintas interpretaciones serán grabadas, editadas y procesadas por ingenieros de sonido. Todo este encadenado creativo será dirigido por el productor musical que, a su vez, procurará cumplir con las exigencias de la industria discográfica.

En el modelo musical tradicional, la autoría pertenecería al compositor que dio luz a la idea original. Pero en la actualidad, la legislación al respecto no considera como iguales a la composición y al fonograma. Legalmente, se trata de dos conceptos distintos, con diferentes modelos de gestión de derechos. El entrevistado C explica dicha diferenciación con las siguientes palabras:

La ley dice que para que la composición exista, debe de trascender al autor. Es decir, si tú tienes una idea en la cabeza, eso no es una obra. Es una obra en cuanto se plasma en algo [...] Tradicionalmente, la forma de plasmarlo era en partitura, por lo que no se tenía que recurrir ni a la interpretación, ni al fonograma [...] La realidad actual nos dice que la partitura ya no es el vínculo óptimo para plasmar una creación, sino es la propia grabación puesto que, a día de hoy, es muy fácil encontrar sistemas de grabación. Entonces, el hecho de que se grabe una obra, hace que trascienda, pero surge una pequeña complejidad: es que aparece el fonograma. Y el fonograma tiene una titularidad, tiene una

propiedad, es de quién ha asumido el coste [...] El compositor es propietario de su composición, pero no del fonograma. El intérprete es propietario de su interpretación, pero no del fonograma. Y el propietario del fonograma será el que tenga las autorizaciones del intérprete y del autor, pero que será el que ha visualizado el objetivo y ha puesto todos los medios para lograr ese objetivo [...] El productor fonográfico, que recoge la ley de propiedad intelectual³ en su artículo 114 (Entrevistado C, pregunta 5).

Por lo tanto, el compositor sólo se considera el creador de la idea musical original “sobre papel”. Determinar quién es el creador del fonograma, la idea musical convertida en una obra grabada independiente, se vuelve más complejo. Esta diferenciación entre composición y fonograma también queda plasmada a nivel de reconocimiento popular: los entrevistados toman como ejemplo los premios Grammy, de gran repercusión en la industria musical mundial, donde la distinción al mejor “álbum del año” y “grabación del año” se otorgan al equipo de producción de este y a su intérprete, mientras que el premio a mejor “canción del año” se entrega únicamente al compositor.

Hasta ahora, hemos recogido los testimonios acerca del modelo habitual de producción en la industria discográfica reciente. Pero los entrevistados remarcan los cambios que ha experimentado el mercado musical, en las últimas décadas, y las consecuencias que han acarreado sobre su profesión. Según su propia experiencia, las distintas figuras que intervenían en el proceso de creación de las obras fonográficas, cada vez están más diluidas. Hoy en día el productor musical, el compositor, el intérprete, el ingeniero de sonido, el productor ejecutivo, etc., tienden a concentrarse en una misma persona. Se trata del modelo cada vez más extendido de “autoproducción”.

Fruto de la democratización de la distribución musical y los avances tecnológicos en grabación de sonido, que permiten que cualquier persona equipada con un ordenador pueda crear obras fonográficas, el movimiento *Do it yourself* y la estética *Home studio* se han extendido en el campo de las músicas populares urbanas. Aun así, el terreno de las músicas de consumo masivo sigue bajo el control de la industria discográfica, pero esta hegemonía podría verse desplazada por la proliferación de las autoproducciones.

Otro caso que destacan los entrevistados, respecto a cómo ubicar la relevancia creativa en un fonograma, es el género musical. Remitiéndonos a las observaciones recogidas anteriormente, en determinados géneros musicales basados en la tecnología, la idea musical no sería previa al proceso de producción, sino que se gestaría a lo largo de su mismo desarrollo. Citaremos las palabras del entrevistado D para ilustrar esta afirmación:

El punto de partida es [...] si la composición pura depende o no de elementos tecnológicos. Por ejemplo, en el caso de la música electrónica de baile, la composición pura, muchas veces depende estrictamente de la tecnología. Es decir, no puedo pensar en un tema de Tecno aislado, es decir, a piano. Sería posible, pero quizás no tendría tanto sentido, o carecería completamente de sentido. Entonces, hay géneros que claramente dependen del proceso de producción; de los efectos, de la mezcla, de los instrumentos electrónicos, etc. Digamos que ahí, el arreglo y la composición son la misma cosa. De hecho, el arreglo tiene más importancia que la composición (Entrevistado D, pregunta 7).

Encontramos un fenómeno similar en la cultura del *remix*. En este caso, el proceso de producción ya no parte de una composición, sino de un fonograma previo, que será transformado en otro fonograma distinto. Dicho cambio se llevará a cabo mediante técnicas de producción en las que, no solamente se modificarán los procedimientos aplicados en la producción original, sino que se podrán añadir elementos sonoros de nueva creación. Esta técnica

3 En España, país donde se ha realizado esta investigación, la Ley de la Propiedad Intelectual (de 22 de abril de 1996, BOE nº 97) es la que regula todo aquello relacionado con los derechos de autor. En el resto de países existen leyes similares para proteger o sancionar dichas prácticas.

de adaptación de un fonograma a otro nuevo fonograma nos lleva al debate del grado de intervención o manipulación de algo que se considera “original” y que sufre distintos procesos de transformación. Normalmente se recurre a *hits* o éxitos del pasado para darles una sonoridad actual que pueda cautivar a quien lo escucha. Este apropiacionismo estético, que nació de manera generalizada en los años 80 por parte del arte plástico y literario, está reapareciendo en la actualidad, creando los mismos problemas legales que antaño. En el ámbito de la música y de manera especial, este apropiacionismo refleja que lo nuevo no tiene que ser formalmente diferente a otra propuesta creativa. De hecho, muchas veces, a ese apropiacionismo se le confunde con el *collage*, esa fusión ecléctica de lo ya creado pero con una finalidad –gracias a la tecnología- totalmente nueva. Pensemos en el caso de muchas de las producciones de C. Tangana, por citar a uno de los artistas que en su último tema *Demasiadas mujeres*, se apropia del legado musical y visual de la España folklórica. Pero, dejando de un lado esta cuestión y remitiéndonos a la cuestión creativa, debemos reconocer que en el contexto actual la duda sobre la creación musical se resuelve mediante el concepto de la “creación colectiva”, en el que se colocan en un mismo nivel, artistas y productores.

Tal como comentan Calvi y Fouce, el intercambio y modificación de la música en formato digital han provocado que las categorías clásicas con que se codificaba la relación entre autores y público sean cada vez más inmanejables: el uso de la cita, la parodia, o la transformación de obras ya existentes, forman parte del día a día aunque se sitúen en los márgenes de la legalidad, lo que evidencia la necesidad de reformar un instrumento legal que fue concebido en un contexto en el que los roles de autores y público estaban muy definidos y en torno a un objeto material como era el libro (Calvi y Fouce, 2017). Con la edición digital actual estas fronteras han quedado superadas y en cierto modo, obsoletas.

Todo ello remite a un concepto en auge en

mercado de las músicas de masas: la co-creación. Cada vez es más usual encontrar obras firmadas en co-autoría por varios artistas y productores. El entrevistado C bautiza esta tendencia como “cultura del bucle” y lo explica de la siguiente manera:

A día de hoy, la cultura del jamming⁴ se ha substituido por la cultura del bucle, de grabar en ciclo. Y es el chaval que se pone a grabar en el ordenador, pone el secuenciador o la DAW en bucle y a base de dar las notas, y descartar las que no les gustan, al final tiene una obra compuesta [...] Y eso abre la puerta a una serie de situaciones que en el presente tienen sentido, pero en el pasado no, como lo es la coautoría [...] Surge la composición a modo de collage. Yo apporto estas frases, yo apporto esto [...] No surge de un jamming. No surge de forma simultánea [...] La obra es un collage de cosas que se han compuesto de forma totalmente autónoma [...] Esta transformación de la forma de componer, de la partitura al jamming, al collage... Es simplemente el resultado de la tecnología (Entrevistado C, pregunta 26).

Al hilo de lo que estamos tratando, otra cuestión que nos afecta respecto a la creación y co-creación es el tema de las versiones de la música por parte de personas que están fuera del circuito artístico o que no están dentro de la industria artística, como es el caso de las *cover*⁵. En este aspecto cabe tener en cuenta la apropiación de un tema y la nueva interpretación del mismo causando, en algunos casos, un éxito inesperado por parte de alguna *cover*, y llevando a la ambigüedad o confusión de cuál es la canción “original” o la denominada “canción base” de la que se ha partido. Kurt Mosser nos hace algunas reflexiones interesantes respecto a esta cuestión, aludiendo a los “aires de familia” del segundo Wittgenstein, el de las *Investigaciones filosóficas*:

⁴ El término *jamming* proviene de las *jam sessions*. Hace referencia a la práctica de reunirse para tocar música con otras personas, a menudo de manera ociosa e improvisada.

⁵ El origen de la palabra *cover* tiene que ver con la versión de una canción que efectuaba una productora para eclipsar una canción de la competencia que había tenido mucho éxito. La mayoría de compradores de música preguntaban por la canción y no por el artista, así, de esta manera, podían vender la *cover* casi de igual manera que el tema original.

“Cover song” es precisamente el tipo de término mejor tratado por una teoría en la línea del “parecido familiar” de Wittgenstein. Es evidente que si una canción es calificada como versión, aunque esa determinación no esté exenta de peligros, indica que existe una relación entre la versión y su base [...] suficiente para establecer propiedades líricas, instrumentales, rítmicas, melódicas y sin duda otras que constituyen un cluster, suficiente para transmitir la idea de que la relación entre las dos canciones establece que una canción determinada es una “versión” (Mosser 2008).

Recapitulando, en la actualidad la figura del creador musical no siempre se limita a un solo individuo. Las transformaciones que ha experimentado el hecho musical, en las últimas décadas, han desembocado en un escenario de co-creación, donde diferentes agentes complementan sus aportaciones para la fijación de productos sonoros destinados al consumo musical. Ya sea en forma de producción, cover, remezcla o colaboración, las músicas de masas han derribado el tótem del Autor en favor de una nueva concepción del Artista y su equipo de producción, más como reflejo de una actitud o ideología, encargados de construir su estética sonora.

CONCLUSIONES

En el contexto actual de las músicas de masas, el Arte de las musas ha franqueado los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo para convertirse en escenario de convivencia de diferentes disciplinas que provocan un replanteamiento de la creatividad musical. Estableciendo un símil con las Artes visuales o plásticas, podríamos hablar de Artes sonoras; de igual manera que diferenciamos la pintura de la fotografía, ya no se puede considerar del mismo nivel a las partituras y las grabaciones.

Los continuos avances tecnológicos han permitido desvincular las composiciones musicales de sus distintas manifestaciones. Hoy en día, el resultado de una grabación musical se considera un objeto artístico diferente de su versión anotada sobre papel. A las partituras de las músicas de masas, que contienen las ideas

originales a partir de las cuales los equipos de producción crearán sus fonogramas, ya no se les atribuye el estatus de “único elemento creativo” que se les otorgaba anteriormente. La idea de *artefacto-grabación* ha revalorizado el prestigio de las prácticas de manipulación sonora hasta considerarlas procesos creativos con un valor artístico propio. En la actualidad, se reclama la importancia del resultado sonoro, de la sonoridad como idea creativa, del diseño sonoro como composición. Incluso, se ha dado pie al nacimiento de géneros musicales fundamentados en los procesos de grabación, donde los parámetros con los que se solían entender las músicas cambian por completo; hay quien diría que, en ocasiones, las texturas han substituido a las notas musicales.

Esta deriva cultural también ha permitido la emergencia de prácticas de creación musical basadas en la modificación de material sonoro preexistente, como en el caso de las remezclas. No se trata de intertextualidad como se entendería tradicionalmente en literatura, sino que, en lugar de partir de una idea que sería reinterpretada, se transforma directamente el producto de base; se manipulan las grabaciones originales y se firman como nuevas creaciones. De este modo, se establece la transformación también como una nueva forma de creación.

De aquí que los parámetros con los que, habitualmente, los creadores musicales habían sido definidos, también deban ser adaptados a los nuevos escenarios en los que vivimos. Una sociedad que reconoce como creativos a los distintos procesos que convergen en la elaboración de los fonogramas, también puede otorgar la autoría de dichos artefactos a cada uno de los agentes que intervienen en su producción. Así, al compositor se le añaden nuevas entidades creativas como son el productor, el *Dj*, el *Beatmaker* e, incluso, el intérprete —en el caso de las *cover*-.

Cuando hablamos de democratización de la música, no sólo nos referimos al acceso casi ilimitado que nos brindan las TIC en cuanto a consumidores de música; también se ha

democratizado la creación musical. Vivimos en una cultura donde la co-creación musical está a la orden del día. Es por ello que, desde esta investigación, planteamos la necesidad de adaptar la figura del creador musical a las diversas formas que adopta hoy en día y, así, revisar su consideración a todos los niveles, ya sea desde el reconocimiento jurídico de su diversidad, hasta su reconsideración social en la educación o en sector del entretenimiento.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es fruto parcial de una tesis doctoral. Sus autores informan que no hay ningún tipo de conflicto de intereses. Uno de los autores pertenece al grupo 2017SGR326 Arte, arquitectura y nuevas materialidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Attali, J. (1977). *Bruits*. París: PUF.
- Bennett, H. S. (1980). *On Becoming a Rock Musician*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Burgess, R. J. (2013). *The art of music production: the theory and practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Calvi, J. y Fouce, H. (2017). De la crisis de la industria musical a las audiencias activas. El futuro digital de la música. *Telos. Revista de Pensamiento sobre Comunicación, Tecnología y Sociedad*, 106, 48-52.
- Danielsen, A. (2017). Music, media and technological creativity in the digital age. *Nordic Research in Music Education* 18, 9-22.
- Deruty, E. y Tardieu, D. (2014). About dynamic processing in mainstream music. *Journal of the Audio Engineering Society*, 62, 42-55.
- Eisenberg, E.. (2005). *The Recording Angel, Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*. New Haven (CT): Yale University Press.
- Faure, A., Gustems, J. y Navarro, M. (2020). Producción musical y mercado discográfico: homogeneización entre adolescentes y reto para la educación. *Revista Electrónica de LEEME*, 45, 69-87.
- Gould, G. (1966). The Prospects of Recording. *High Fidelity*, 16(4), 46-63.
- Harper, A. (2014). *Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse*. Tesis de doctorado. Wadham College, University of Oxford. Acceso: 3 de diciembre de 2020. <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:cc84039c-3d30-484e-84b4-8535ba4a54f8>
- Martínez González, R. A. (2007). *La investigación en la práctica educativa: Guía metodológica de investigación para el diagnóstico y evaluación en los centros docentes*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia/ CIDE.
- Massot, M. I., Dorio, I. y Sabariego, M. (2004). Estrategias de recogida y análisis de la información. En R. Bisquerra (Ed.), *Metodología de la investigación educativa*, (pp. 329-366). Madrid: La Muralla.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Milner, G. (2016). *El Sonido y la Perfección, una historia de la música grabada*. Madrid: Lovemonk/Léeme Libros.
- Mosser, K. (2008). Cover Songs: Ambiguity, Multivalence, Polysemy. *Philosophy Faculty Publications* 26.
- Natal, B. (2008). *Dub Echoes*. [Cinta documental]. Brasil. Videograma
- Oriol, N. (2005). La Música en las Enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el siglo XX y comienzos del XXI. *Revista electrónica de LEEME* 16.

Perona, J. J., Barbeito, M. y Fajula, A. (2014). Los jóvenes ante la sono-esfera digital: medios, dispositivos y hábitos de consumo sonoro. *Comunicación y Sociedad* 1(27), 205-224.

Polo Pujadas, M. (2017). *Filosofía de la música del futuro*. Zaragoza: PUZ.

Polo Pujadas, M. (2020). *Historia de la música*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria.

Porta, A. y Ferrández, R. (2009). Elaboración de un instrumento para conocer las características de la banda sonora de la programación infantil de televisión. *RELIEVE*, 15(2), 1-18.

Pouivet, R. (2010). *Philosophie du Rock; Une ontologie des artefacts et des enregistrements*. Presses Universitaires de France.

Ruiz, José Ignacio. (2003). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Ruiz Bueno, A. (2014). *Las formas de interrogación: La Entrevista*. Online. Acceso: 3 de diciembre de 2020. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/51024>

Schafer, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.

Stokowski, L. (1946). *Música para todos nosotros*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Universidad de Barcelona. (2010). *Código de Buenas Prácticas en Investigación de la Universidad de Barcelona*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la UB.

Wallmark, Z. (2007). *Making Music in the Digital Age: How Technological Developments Shape the Way We Create*

and Listen to Music". Tesis de doctorado. University of Oregon. Acceso: 3 de diciembre de 2020. https://www.academia.edu/6442074/Making_Music_in_the_Digital_Age_How_Technological_Developments_Shape_the_Way_We_Create_and_Listen_to_Music

Zak III, A. (2001). *The Poetics of Rock*. Berkeley: The University of California Press.