**EL ELEPÉ.**

En 1948, con la introducción de los discos de larga duración (elepés), las compañías de discos alentaban a los artistas a grabar música específicamente para el nuevo formato, puesto que los nuevos discos podían venderse más caros y generar más beneficio por unidad que los singles de 45 rpm (o los 78 rpm, que ya iban desapareciendo). Algunos artistas le tomaron gusto a la idea y empezaron a alargar su música para encajar en el nuevo formato. Aparecieron los elepés temáticos. (Frank Sinatra fue uno de los primeros que adoptaron ese formato, con su colección de canciones de música ligera, pensadas para noches de pisito de soltero.)

Los elepés de canciones temáticamente asociadas —típicos de musicales de Broadway como Oklahoma o Sonrisas y lágrimas—fueron inmensamente populares. A finales de los años sesenta, las largas jam sessions hallaron lugar en los discos, así como composiciones de Miles Davis y de varias bandas de rock, que a menudo llenaban la cara entera de un álbum.

Los elepés tenían sus propias limitaciones técnicas. En cada cara caben entre veinte y veinticuatro minutos de música, y cuanto más fuerte suena esta (especialmente los sonidos más graves), más profundos y anchos son los surcos estampados en el disco máster. Esto significaba que esos pasajes graves o fuertes acababan usando más espacio físico en el disco, y por tanto quedaba menos tiempo total para música en el elepé. La música contundente tenía que sonar más baja o ser más corta para encajar en los discos. Podías tener una buena gama de bajos en tu disco, pero entonces había que bajar el volumen general, y aunque en casa uno podía subir el volumen de su tocadiscos para compensar esto, el volumen bajo suponía una gran desventaja en la radio y en las máquinas de discos.

Con la música clásica, el tamaño y la profundidad de los surcos variaba a lo largo de un elepé. En los pasajes tranquilos, los surcos podían ser muy finos y estar estrechamente espaciados, de manera que cabía más tiempo y música en el mismo espacio, lo cual podía quedar después contrarrestado por los surcos anchos necesarios para los momentos con más volumen y graves. Los técnicos, llamados de masterización, aprendieron a comprimir la mayor cantidad de música en un disco, manteniendo a la vez el máximo volumen y el mayor rango dinámico posibles. Los tornos de corte, las máquinas que tallaban los surcos, ajustaban automáticamente el tamaño del surco según el sonido que se grababa, pero eran los técnicos de masterización quienes decidían cuánto cabía en una cara y cuándo había que bajar el volumen de la cara entera o alterar un poco la música disminuyendo selectivamente el volumen de las partes más graves.

Hay gente capaz de identificar grabaciones de música clásica simplemente observando los surcos de un elepé. Con el vinilo en la mano pueden ver, por ejemplo, que hay un pasaje reposado en los primeros tres minutos del disco, un fuerte crescendo en el minuto quince y un pasaje moderado al final de la cara, cerca de los veintidós minutos; y a partir de esto pueden adivinar de qué grabación se trata. Tal proeza no sería tan fácil de conseguir con la música pop, que tiende a ser grabada (y compuesta) con un volumen más constante. En las actuaciones en directo, la música pop necesita ser oída por encima de un público bullicioso y a veces ebrio, y los pasajes tranquilos pueden pasar desapercibidos. Con el advenimiento de la radio enseguida se vio claro que los pasajes extremadamente fuertes o extremadamente tranquilos resultaban desagradables y distorsionados por un lado o se perdían por el otro, con lo que se tendió a buscar una especie de uniformidad estandarizada del sonido. El volumen se convirtió en una cualidad determinante del éxito o fracaso de un disco. Los discos que «sonaban» más fuerte despuntaban en la radio o en los altavoces de la máquina de discos y captaban la atención de los oyentes, al menos por un momento, pero eso bastaba para que el oyente no moviera el dial de la radio. He puesto énfasis en «sonaban» porque el sonido no podía realmente ser más fuerte que el de la competencia. Las emisoras de radio estaban sometidas a requisitos legales y tenían por tanto limitaciones de volumen; no podían hacer sonar unas canciones más fuerte que las otras, pero hay trucos psicoacústicos que tanto músicos como productores de discos empezaron a emplear para engañar al oído y hacerle creer que una canción sonaba más fuerte que la anterior. El uso de compresores, limitadores y otros aparatos para crear un volumen aparente se extendió cada vez más. En la radio, al ser aplicados a la emisión entera, esos aparatos podían hacer que una emisora sonara más fuerte, y posiblemente más excitante, que la otra.

Otros trucos para aumentar el volumen aparente eran musicales. Ajustando hábilmente el arreglo de los instrumentos en una grabación, se pueden conseguir algunos de los efectos de un compresor, pero sin el a veces molesto, artificial e invasivo (si es audible) efecto de «aplastamiento». Si hay pocos instrumentos sonando a la vez cuando el cantante o la cantante canta, no hace falta que la voz suene más fuerte que el resto para que se oiga con claridad. Distribuir los instrumentos y los arreglos en el espectro de frecuencias también ayuda. Los instrumentos que suenan en el mismo rango de frecuencias compiten unos con otros por hacerse oír, así que por lo general es mejor asignar a cada parte un nivel de frecuencia diferente, si quieres que todas destaquen. Si el grupo entero toca en las frecuencias más bajas de su gama, hay muchas posibilidades de que todo acabe sonando confuso y embarullado, pero si se distribuyen bien, cada parte sonará más nítida y la suma de todas se oirá más fuerte.

FRAGMENTO DEL LIBRO **“COMO FUNCIONA LA MÚSICA”**;

*David Byrne;* Rerservoir Books; 2014

**CUESTIONES**.

1. Remarca en el texto aquellas referencias que se hagan al modelo de mercado.
2. ¿Cómo se puede explicar el cambio ocasionado en el mercado del vinilo? ¿Cuáles serían las principales repercusiones económicas?
3. ¿Qué tipo de modelo de mercado es el de los vinilos? Explica y justifica la respuesta.
4. Analiza la situación del mercado al que se hace referencia en el texto desde la perspectiva de la Ley de Oferta y Demanda