



El taller del artesano

Héctor De Benedictis

Sintetizadores, una visión

Todas las revistas musicales que se publican en la actualidad están saturándonos de información sobre cualidades técnicas de los nuevos modelos de sintetizadores que aparecen en el mercado internacional, por lo que sería demasiado recurrente encarar una nota sobre el tema desde ese ángulo.

Creemos que la aparición y el desarrollo de este instrumento están produciendo en la historia de la música un "crak" tan grande como fue en su momento la creación del piano. Pautas importantes han sido trastocadas en ambos casos.

Pero sería erróneo aislar nuestro análisis en el instrumento, porque esto podría llevarnos a una desviación conceptual en la que están cayendo gran parte de los músicos que entraron en el juego que proponen los intereses del mercado: modelos, marcas, etc., es decir, están convencidos que el instrumento es un *fin en sí mismo* cuando, desde la flauta de hueso más simple hasta el secuenciador más complejo no son otra cosa que *un medio* que el ser humano tiene a favor de su creatividad y expresión.

En 1922 Edgar Varèse decía: "Lo que queremos es un instrumento que nos dé

un sonido continuo en cualquier registro", lo que deja bien claro que no existiría sintetizador sin que antes se hubiese manifestado la necesidad que comenzaban a tener los músicos, los hombres, de un instrumento que se adecuara a sus necesidades expresivas, teniendo en cuenta además que los que se encontraban a su disposición y que habían sido utilísimos hasta ese momento, no se adecuaban a las necesidades de la nueva música que estaban empezando a desarrollar. Algunas de éstas eran la modificación o más bien ampliación de los parámetros, altura, intensidad, duración, timbre y las combinaciones entre ellos.

Lo que sigue son notas desordenadas sobre algunas de las inquietudes que se plantean alrededor del tema.

a) Está claro que las primeras incursiones dentro de la electrónica a nivel musical fueron realizadas en el terreno de la música contemporánea europea. Esta no venía tratando de desprenderse sólo del instrumento "clásico" sino fundamentalmente de sus estructuras musicales y para eso inició la búsqueda de una herramienta. Ya en los 60 el instrumento pasa al campo de la música popular siendo especialmente utilizado por la tendencia psicodélica que comulgaba con algunos de los conceptos de los "contemporáneos". Otros mediocres empezaron también a usarlo en función de gimmicks, o sea, sonidos que reforzaban el sentido de los textos; pajaritos, aviones, burbujas de agua, etc., eran la alegría de estos genios.

Los años 70 aportan otra curiosidad: los músicos de rock (algunos) intentaron un flirteo justamente con aquellas formas que los contemporáneos consideraban caducas ya a principios de siglo. La aparición del rock "sinfónico" da o pide a los

teclados electrónicos su función más anacrónica: reproducir los instrumentos de la orquesta sinfónica. Esta función imitativa que desmerece el potencial del sintetizador y que encuentra en el psicoanálisis una lógica explicación cuando Lacan dice que a todo movimiento de ruptura le sigue uno de sutura que trata de enmendar a aquella (sin conseguirlo totalmente), lanza varias complicaciones que aún no están resueltas, entre ellas: 1) El común de la gente cree que existe una intención aniquiladora hacia los instrumentos clásicos y por eso se resiste a los sintetizadores. 2) Desde esa época a ésta el 99% de los músicos no han alterado el funcionamiento del teclado dentro de un arreglo instrumental, limitándose a dos o tres variantes standarizadas ("colchón", línea melódica, obstinato rítmico, etc.). Lo que tratamos de decir es que mal que les pese a Varèse, Stockhausen, Nono, etc., los músicos en la actualidad siguen componiendo y arreglando con criterios del siglo pasado. 3) A nivel gremial, las quejas apuntan a la desocupación que provoca la utilización imitativa, ya que los estudios de grabación, directores de orquesta, arregladores, han despedido a sus músicos abaratando costos y mediocrizando el sonido.

b) Una de las modificaciones que se introduce a medida que se ha ido evolucionando en la investigación del instrumental electrónico, es sobre la asociación *Timbre-Instrumento*. Hasta este momento era ésta una unión indisoluble, pero al convertirse el sintetizador en un banco de timbres esa lógica se altera.

Si un teclado es capaz de almacenar 100 o más timbres y si cada uno de ellos corresponde a otro standar modificado personalmente o a uno creado por el propio músico aprovechando las posibilidades de

programación, podríamos concluir que las posibilidades de repetición de un timbre son escasas y por lo tanto se produciría una atomización tímbrica que impediría casi el reconocimiento de uno en especial.

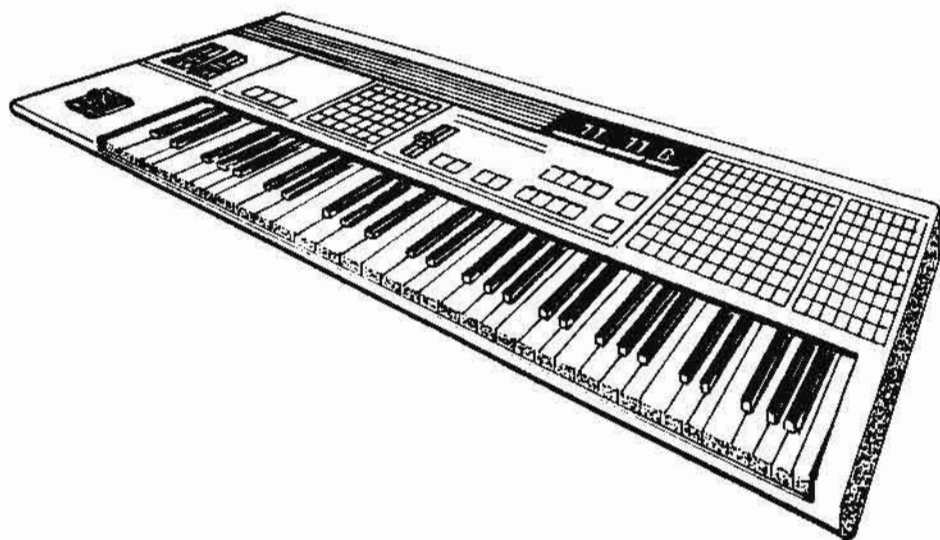
La única asociación probable (y que por otra parte se está empezando a utilizar a nivel comercial) es la siguiente: *Timbre-Apellido del músico*. Esto inserta el carácter personal dentro del panorama tímbrico de una forma categórica y tiene directa relación con otra forma de identificación que es la que presenta los rasgos más inherentes a un individuo: la voz humana. Imitaciones al margen (sampler) ningún sonido es más propio al ser humano que su voz, pero también debemos reconocer que en el ámbito de la música popular colaboran en su identificación elementos contextuales ya que casi nunca se la encuentra aislada y generalmente nos ayudan a dilucidar quién es el intérprete. Por ejemplo ciertas armonías, cadencias meló-

dicas, determinado género, arreglos orquestales, etc., que personalizan el contexto y que no creemos que se vean alterados a la hora de reconocer el timbre de un teclado. En síntesis no reconocemos a tal o cual músico por el instrumento que ejecuta sino además por la función o el tratamiento que da a una obra, entendiendo ésta como un cúmulo de trabajos realizados.

Desde una óptica lingüística se quiebra la relación significante-significado ya que a un mismo significado (sintetizador) le corresponden varios significantes (timbres).

	Significado	Guitarra	Sintetizador
Signo	Significante	Timbre	Varios timbres

El compositor y arreglador Gabriel Senanes nos propone la posibilidad de invertir los factores de esta manera:



Significado = timbre
Significante = sintetizador

y sustenta esta variante en el carácter polisémico del instrumento.

c) Las técnicas de ejecución, investigación, enseñanza, etc., no han sido todavía sistematizadas, producto quizás de desarrollarse actualmente en el campo de la música popular donde los modos de transmisión son casi personales. Nos preguntamos si es necesario o imprescindible hacerlo.

Todavía se trabaja sobre estos aparatos como si se estuviera frente a un piano, cuando no existe otra cosa en común que el dibujo del instrumento y alguna que otra técnica de digitación. Por lo demás, y para citar pocos ejemplos, el peso de las teclas y el ataque que se ejerce sobre ellas son tan distintos como la duración de sus notas, las posibilidades de ligaduras, etc., etc.

Dijo Stravinsky de Beethoven: "Es el instrumento lo que le inspira y determina el estilo de su pensamiento original... En sus obras para piano, su punto de partida es el piano... No creo equivocarme si digo que las monumentales creaciones a que debe su fama son el resultado lógico de la forma en que explotaba el sonido de sus instrumentos".

d) Se está generalizando la concepción de que "con estos aparatos cualquiera hace música", lo cual de alguna manera desmiente acertadamente Gismonti. Pero supongamos (porque hay elementos que podrían confirmarlo) que fuera real ¿cuál sería el problema de que mayor cantidad de gente pudiera acceder a un rol de productor de música? Ojalá sirvan para eso.

Ojalá se puedan utilizar en las escuelas para que los chicos *jueguen* con ellos.

De todos modos aquellos preocupados por perder el sitio de honor que les confiere cierta condición social pueden estar tranquilos que ya el sistema se encargará de cuidar sus intereses con los mismos mecanismos que utiliza hasta ahora y que poco tiene que ver con tal o cual instrumento.

e) Habiendo rozado el tema del juego creemos importante plantear que desde hace mucho tiempo el mundo occidental no había producido un instrumento tan lúdico como éste. Basta ver a una tecladista "armando" un timbre. Hemos visto la actitud de un chico al enfrentarse por primera vez a un sinte, al ir descubriendo los posibles caminos a seguir y fue muy difícil para su padre sacarlo de las teclas.

Siempre el riesgo es la trampa del signo alienación. Volviendo a Lacan, éste plantea en su diagrama de Ven la necesidad de alienación para una posterior separación.

f) La escritura musical ha empezado a hacer agua, pero hasta el momento se utiliza en las computadoras para valuar signos de computación. Los secuenciadores, si bien se manejan con la lógica tradicional, han planteado formas mixtas (oralidad-escritura) en las máquinas de ritmo donde el hombre ejecuta e inscribe en la máquina al mismo tiempo. No creemos que se demore mucho en sistematizar una serie de códigos nuevos que se adecúen al trabajo con estos instrumentos.

g) Se aduce que los instrumentos electrónicos son caros. Es cierto, pero no lo son más que los instrumentos tradicionales de la orquesta. La carrera tecnológica al mismo tiempo que permite el acceso a las

novedades sólo a una clase "pudiviente" produce un desgaste que permite preveer que dentro de no muchos años un instrumento excelente puede ser comprado por una gran franja de clase media. Y estamos hablando de sintetizadores con todas aquellas posibilidades desestructurantes, por lo que la evolución de la música seguirá un curso acelerado si tenemos en cuenta lo que puedan significar cinco años en siglos de música.

Lo que sí es peligroso es que las tendencias estéticas son manejadas desde aquellos sectores de poder que dejan para los

otros escasas posibilidades de apartarse de esas líneas que han trazado.

Para concluir creemos necesario entender al sintetizador como un instrumento nuevo donde el creador debe desarrollar no sólo las propias técnicas de ejecución sino además utilizarlo como fuente de una nueva música.

Apartado de toda posibilidad de asociación tímbrica, el oyente no encuentra otra referencia que la que su inconsciente puede darle, convirtiendo al instrumento en generador abstracto y mágico.