



Espectáculo Danza y Música

Carlos Miñana

El músico y la tecnología del sonido

Entrevista con Juan Carlos Cuacci

El maestro argentino Juan Carlos Cuacci, compositor, arreglista y director, estudió dirección orquestal y coral en la Universidad Nacional de La Plata, su ciudad natal. Desde 1970 está dedicado a la dirección orquestal de música popular. Es el director musical y arreglista de la cantante Susana Rinaldi y ha dirigido comedias musicales producidas en Argentina y Colombia como "Sugar", "La mujer del año", "La jaula de las locas" y "Alta sociedad". En 1989 dirigió la Orquesta Filarmónica de Bogotá en la grabación y concierto en el teatro de Colsubsidio "Roberto Arias Pérez" de la "Misa Solemne de Requiem en Fa menor" ("La negra") del compositor colombiano Julio Quevedo Arvelo (fallecido en 1896). Ese mismo año también dirigió la grabación de la música para el espectáculo "Apoteosis colombiana", basado en la música regional colombiana y que se estrenó en el teatro Jorge Eliécer Gaitán. A Contratiempo aprovechó una de sus visitas de trabajo a Bogotá para conversar con él sobre los problemas y perspectivas del músico frente a la producción discográfica.

AC.- *¿En qué medios se ha movido más en Colombia? ¿en el académico o en el comercial?*

JCC.- No, en realidad no he estado en ningún medio; yo siempre he venido de paso en mis músicos y me he relacionado poco con los músicos colombianos. El primer espectáculo - "Sugar"- lo traje hecho. El primer contacto que tuve con la música colombiana fue "Apoteosis Colombiana", pero sí puedo opinar sobre lo que escucho.

Evidentemente hay en Colombia, como en todas partes de América, un grupo de jóvenes pujando por una renovación

Miñana, Carlos. "El músico y la tecnología del sonido. Entrevista con Juan Carlos Cuacci", en A Contratiempo. Bogotá, N° 8(1991)69-78.

de la música y luchando contra una permanente invasión. Toda Latinoamérica ha sido invadida por músicas foráneas que no deben ser rechazadas sino que tienen que ser bienvenidas, pero sin olvidar nuestras músicas. En última instancia hemos de utilizar algunos de los instrumentos que usan las músicas foráneas para proyectarnos en todo el mundo, como para también sostener medios de comunicación. Los músicos latinoamericanos tenemos que tomar ejemplo de los europeos y de los gringos de cómo graban, de cómo envasan el sonido porque todos los hombres sufrimos las mutaciones que sufre la sociedad en general. Hoy, por ejemplo, estamos acostumbrados a usar colores en la ropa que antes no se aceptaban. Si alguien le diese por salir a la calle con estos colores hace 50 años, sería visto como un estrafalario, extravagante. Sin embargo hoy nos estamos acostumbrando a combinar colores que antes no se podían combinar. Lo mismo pasa con los gustos y las comidas y lo mismo pasa con los colores, lo mismo con los sonidos.

AC.- *Y entonces, ¿qué hacer con la música tradicional?*

JCC.- Existe en Latinoamérica y en Colombia la permanente pugna entre los tradicionalistas y los no tradicionalistas. Yo creo que no hay que escuchar a los tradicionalistas, sino más bien aprende de ellos, pero hacer nuestra música porque nosotros tenemos que identificarnos con nuestro tiempo; tenemos la obligación de aprender de nuestros antepasados, pero también de dejarle a nuestra descendencia, a nuestros hijos, cosas que hemos aprendido de nuestros an-

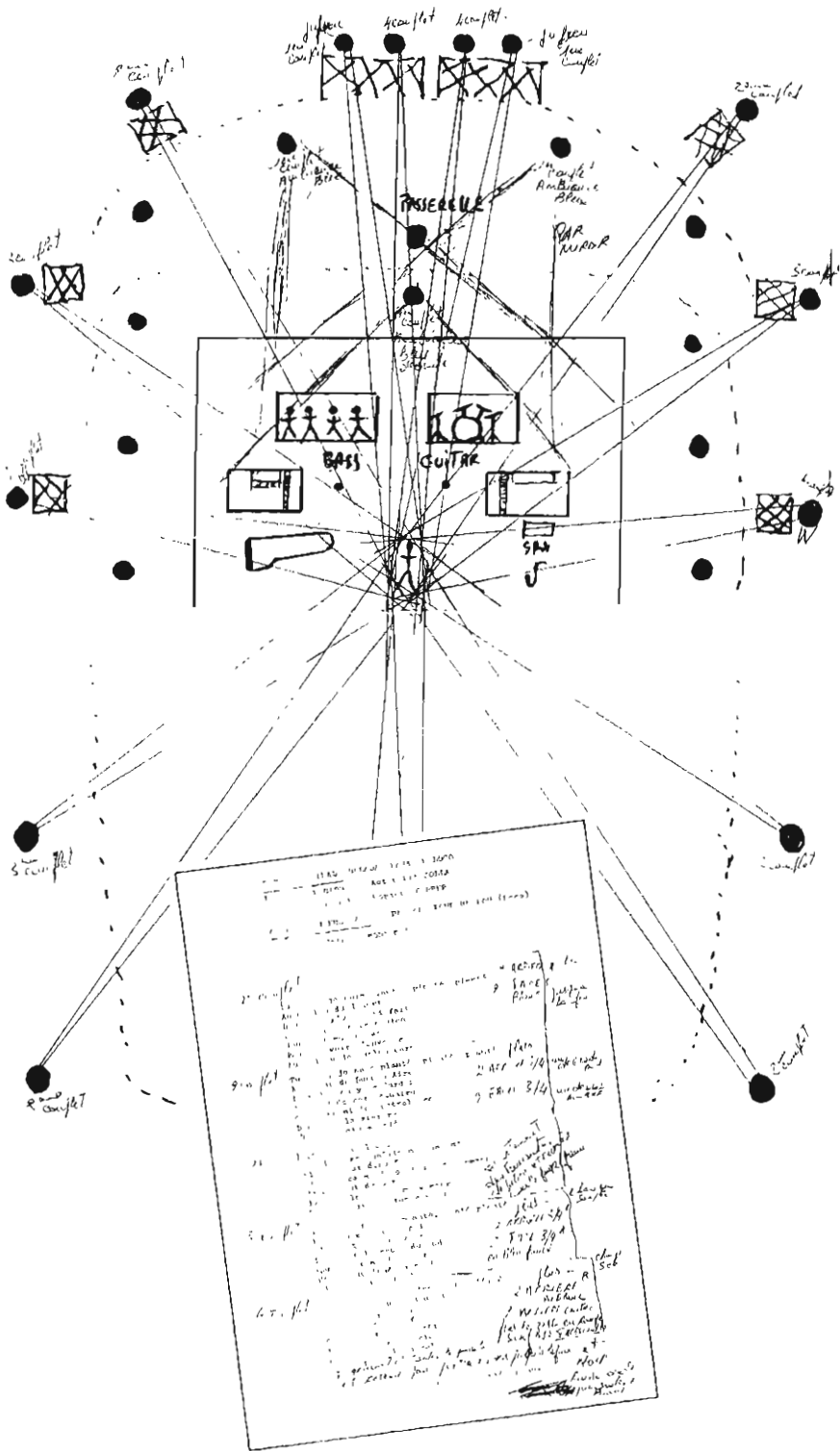
tepasados pero que las hemos evolucionado. La cultura en última instancia es esa: la trasmisión de unos conocimientos que nos han dado a otra cultura que se haga como nosotros la vemos.

Estamos con una gran pérdida de identidad porque ya no le damos a nuestra música la posibilidad de competir con esas músicas foráneas; muchos cierran los ojos definitivamente a las músicas actuales; lo que tenemos que hacer es entrar en un nivel de competencia y en esto el tema de la grabación es primordial.

AC.- *Entramos, pues, al tema de la grabación.*

JCC.- Lamentablemente hay una disociación muy grande, una distancia muy grande entre el músico y la técnica de la grabación y esto es lo que hay que achicar, la brecha que existe entre el músico y el sonido.

La ingeniería sonora ha crecido al servicio del hombre, pensando en el hombre que habla, en el hombre que canta: desde la mesa de sonido hasta el tipo de grabadora, el tipo de cinta, el tipo de cable, de micrófono, la locución, la acústica de la sala, de cómo se va a colocar un disco en la actualidad, el disco láser, el casete digital, el micrófono láser... Si la técnica ha avanzado de manera tan espectacular, hoy en día el músico no puede ser solamente músico; ya bastante tiene el "pobre" con ser músico, pero no le alcanza hoy en día, no le alcanza para competir; el músico tiene que estar totalmente informado de la tecnología; es parte de la educación. Pero no es-



tamos aquí buscando culpables, porque los culpables son los manejadores de las culturas de los países que, por ejemplo, hacen que no existan escuelas de música integrales, como deberían existir; existen los conservatorios que como su nombre lo dice "conservan" a la gente, pero no existen realmente escuelas de músicos donde no existan profesores y alumnos sino maestros y discípulos. Esto parece un juego de palabras pero no es así: el profesor y el alumno es una cosa fría, el maestro y discípulo es una cosa cálida, de amor, de transmisión de la cultura. El profesor te puede dar un libro, recomendarte un libro para que leas; al maestro, al maestro le puedes robar el conocimiento, el maestro disfruta cuando el alumno le roba el conocimiento y esto es lo que hay que hacer: mirar y mirar cómo es que aprieta los botones y para qué te sirve esto, y mirar cómo se equaliza, qué es un paramétrico, qué es un gráfico, qué es el sistema MIDI; estudiar preguntando, preguntando todo lo que uno está desesperado por saber, leer e informarse. El músico de hoy necesita información para estar en un estudio de grabación, preguntar. Realmente no existen cursos de nada relacionados con el sonido y no es solamente con la grabación.

AC.- *El manejo del sonido es fundamental también en un concierto, en un espectáculo en vivo...*

JCC.- Claro; cuando un músico va a presentarse a un concierto, todo lo que estudió, todo lo que preparó, todo lo que ensayó depende de un misterioso señor llamado sonidista. Y, así como los músicos deben hoy saber de sonido, los sonidistas no deberían ser

ya únicamente sonidistas sino que deberían ser también músicos... Con todos tus arreglos el sonidista puede hacer que detrás de una chirimía salga un tango... porque puede destrozarlo todo o puede ponerte todo a la perfección. El músico necesita conocimiento de la tecnología sonora porque de ella depende que lo que él haya creado, suene tal como lo pensó. Y es necesario saber de grabación porque a través de ciertas tecnologías puedes lograr sonoridades que no se pueden lograr ni en vivo, ni en tu casa, ni en ninguna parte, esto es lo que utiliza el rock.

AC.- *Estabas hablando de la función sonora del hombre, que había un avance espectacular y que no bastaba ser músico para competir.*

JCC.- Es decir, que el hombre se ve obligado a acompañar al tiempo. Hay una gran disputa en muchos sentidos pero yo creo que los jóvenes se ven obligados porque hay una cosa que es muy importante cuando uno es joven: debe serlo para siempre; o no lo es nunca o lo es para siempre y, en ese sentido uno tiene que estar abierto a los cambios, dispuesto a escuchar, dispuesto a compartir, en última instancia.

En las ciudades latinoamericanas somos un poco de todo, somos medio raza o somos una mezcla de razas muy grandes y, si vamos a buscar nuestros ancestros, nuestros ancestros son una mezcla europea, indoamericana, africana... Los músicos que hacemos la música de cada uno de nuestros países no vamos siguiendo las huellas que el tiempo nos va marcando, y nos vamos quedando, y vamos perdiendo terreno. Hay una total falta de información

respecto a la tecnología, como ya lo decía antes. Al músico ya no le basta con ser músico: a un músico flautista no le tiene que alcanzar con saber qué llave tiene que abrir para sacar un do o un re, sino que debe recibir una información armónica en las escuelas de música. En los conservatorios tradicionales enseñan la teoría del solfeo pero no se habla de la audiopercepción, y un alumno repite notas de piano, tocando Czerni, sin tener idea más allá de la armadura de clave que está tocando y se está perdiendo lo mejor de la música en sí. Si la desinformación es de "adentro" de la música, en última instancia, cuánto más grande va a ser con lo que se considera "afuera" de la música -aunque en realidad no es tan "afuera"- . Hoy un flautista tiene que saber armonía como si tocase acordes de guitarra o piano, y también ingeniería de sonido, porque la amplitud de pensamiento, la ambición de conocimiento no termina, no tiene límites; cuando uno comienza a conocer se da cuenta lo poco que sabe, cuanto más conozco me doy cuenta de lo poco que sé. El conocimiento no termina ahí....

AC.- Un músico como tú, con amplia experiencia en grabación en estudio, ¿cómo plantea la relación entre el arreglista y las nuevas tecnologías?

JCC.- Un estudio de grabación, hoy en día, es de 16 o 24 canales, mínimamente; hay de 4, hay de 8.... pero no, no alcanza para lo que se quiere. La mesa de sonido (consola) ofrece una gran cantidad de posibilidades en lo que se llama ecualización, la tecnología digital de cámaras de reverberación...; hoy en día se usan muchas cámaras de

diferentes clases y marcas para darle un efecto de cámara a cada instrumento, adecuado a su rango dinámico. El arreglador de música tiene la obligación de, antes de escribir, saber cómo tiene que sonar su obra, lo mismo tiene el compositor y lo mismo tiene el director de un conjunto o el conjunto de música, o el solista, o quien quiera grabar. Tiene que saber antes de entrar a un estudio cómo va a sonar su disco para avanzar allá; no tiene que encontrar ninguna sorpresa en el estudio, tiene que saber lo que quiere, no tiene que ir a buscar ni esperar que un técnico

le resuelva el problema. Un técnico puede acrecentar lo que el músico quiere, puede facilitar lo que él quiere, pero hay una línea fundamental que el músico tiene que ir sabiendo; no puede ir como un conejillo de indias a un estudio de grabación sin saber lo que pasa, sin saber qué es eso de 24 canales, qué significa, qué se puede hacer y qué no se puede hacer; porque se pueden perder muchísimas oportunidades de hacer cosas con mucha más facilidad y, a la vez, sin saber, puede estar complicando muchísimo el trabajo del técnico ingeniero de sonido. El técnico debe tener una comunicación fundamental con el músico. Si te llevas mal con el técnico andate a otro estudio porque el técnico no te sirve. Lamentablemente no existe dónde formarse en este campo; aprende uno a grabar después de muchas horas de grabación. Durante bastante tiempo nadie me pudo informar nada, pero hoy existe alguna posibilidad. El que a Contratiempo quiera dedicar unos artículos al problema del sonido es un indicativo; antes no existía quién escribiera un

artículo sobre sonido. Había una que otra revista especializada, pero hoy la tecnología facilita el uso de la electrónica y es mucho más fácil conocer la cámara de reverberación, saber qué tipo de micrófonos se usan según el rango dinámico, trabajar en máquinas de 24 canales, mezclar bien, usar los panoramas estéreos, usar los sistemas digitales, usar los secuenciadores... sí, usar todo lo que la ingeniería sonora está inventando para el hombre, usarlo no rehusarlo, no alejarse de esa posición técnica porque uno va perdiendo espacio, espacio, espacio... y llega un momento en que uno no tiene lugar en su propia historia. El músico tiene la obligación de reconocerse en su historia, el músico popular, el músico que hace música de su país o de lo que sea, la música de su momento, de su época.

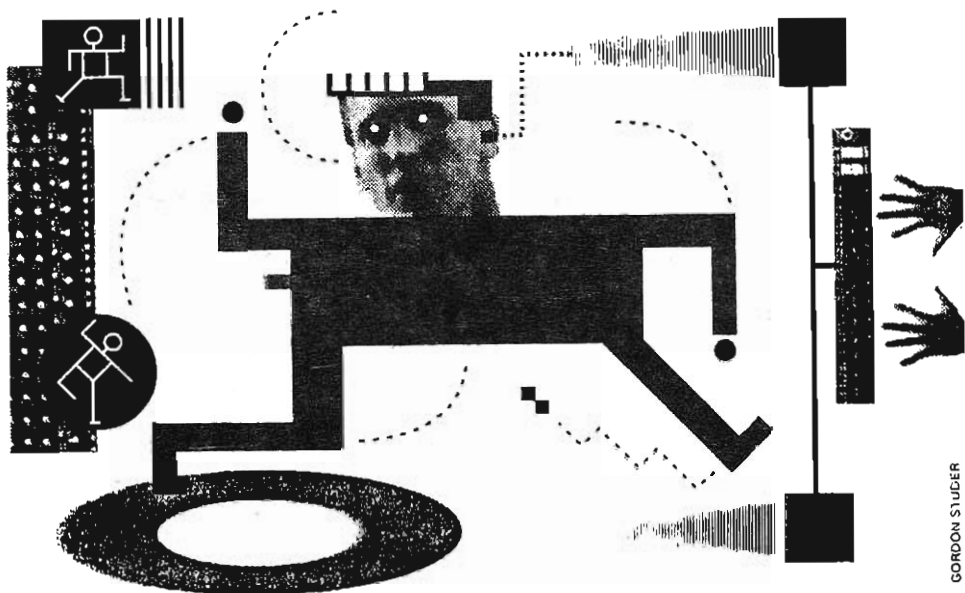
AC.- Algunos instrumentistas están inquietos respecto a estas tecnologías por el desplazamiento del músico por todos esos aparatos (secuenciadores, sintetizadores, samplers...). Cada vez más en los estudios se está grabando ya no con músicos en vivo sino a través de todas esas máquinas programadas... Esto puede empezar a generar desempleo. ¿Qué ha pasado con los instrumentistas en países donde estas tecnologías se impusieron hace tiempo?

JCC - En los países desarrollados y en los lugares donde las músicas siguen el desarrollo de la tecnología no sucede esto, al contrario, se hace lo que hicimos en "Apotheosis Colombiana": una fusión de músicos populares con los músicos secuenciales¹; además, los que secuenciamos en "Apotheosis Colombiana" somos músicos populares fundamentalmente; no somos ni ingenieros, somos músicos que nos hemos informado y hemos atendido, hemos tomado de la informática todas las posibilidades que la informática nos ofrece para desarrollar nuestra música y buscarle la humanización a ese tipo de cosas.

AC.- Es decir, desde el punto de vista del creador, del compositor, del arreglista, el instrumento es una máquina como cualquier otra y no tendría problema en quién toca con tal de que suene como él lo pensó. Sin embargo yo estoy hablando desde el punto de vista del intérprete, es decir, de la persona y de su desplazamiento frente a las máquinas...

JCC.- Es que las máquinas han tomado una humanización tal que es difícil distinguir entre un intérprete humano y una máquina. Una interpretación, por ejemplo para "Apotheosis Colombiana", en la que tengo que conseguir un grupo de cuerdas que toque el pizzicato, y

1 Con el término "músico secuencial" se refiere J. C. Cuacci a los músicos que graban la música en un estudio a través de un secuenciador. El secuenciador viene a ser un computador que simula una grabadora multipista digital. El músico escoge el timbre de un instrumento sintetizado o digitalizado y programa una secuencia o melodía a través de números o a través de su instrumento MIDI -normalmente un teclado-. De esta forma, un mismo músico, a través de un teclado, puede grabar las trompetas, violines, piano, bajo, batería, marímbas, etc



GORDON STUDER

que toque las cuerdas que yo grabé para "Apotheosis Colombiana" con el sentido popular que yo grabé, no lo oímos en ninguna parte pues esa música colombiana del Chocó no se toca con violines. Sin embargo, cuando yo dirigí la "Misa Negra" de Quevedo Arvelo, yo no puse máquinas; tocaron los músicos que saben tocar esa música; y para cada cosa hay una cosa... Lo que pasa es que en los países subdesarrollados como en los nuestros viene el abuso con esto; el productor piensa: "puedo ahorrarme el pagar los músicos, el llamar a los músicos"... y ahí empieza el gran desastre... Otro desastre musical son las máquinas usadas por quienes no conocen las músicas porque para usar las máquinas como tienen que usarse hay que ser arreglador y director de orquesta, y haber dirigido durante mucho tiempo orquestas de músicos verdaderos. Hoy los chicos del rock

usan un secuenciador y al flautista lo hacen tocar notas que no tienen su instrumento y al trompetista también y al cantante también y -será un efecto tal vez- pero primero es tener conocimiento y después puedo decir yo quería ese efecto. Eso no es conocimiento, eso es un desconocimiento, es decir para manejar las máquinas, hay que ser muy, pero muy músico y el desplazamiento ocurre por el abuso. Es decir ahí yo en vez de traer mis músicos hago esto en mi casa, acá me ahorro esto y lo hago con instrumentos de plástico, bueno esto es asunto de mala educación, esto ya es un problema de educación y un problema cultural, pero en los países desarrollados no es así: trabajan las máquinas junto con los hombres, y la merma de trabajo es porque hay una merma de trabajo en el mundo entero, no porque aparecieron las máquinas.

A C Personalmente no creo que el desempleo de los músicos se deba a las máquinas porque de hecho, hay cada vez mayor producción de música y más consumo de música. Esto genera más oportunidades. Antes los músicos sólo tocaban para la fiesta del pueblo y sólo se oía música en las fiestas. Ahora hay cientos de clubes nocturnos, tabernas, festivales, conciertos, casas discográficas, emisoras, musicales de televisión..

JCC.- Sí, se produce con las máquinas con mayor facilidad, pero música de verdad no. Y qué tal, si yo te pregunto si vos no pensás que esto obliga al músico a superarse, ¿o no?

AC - *Para mi todos estos aparatos son una herramienta, un instrumento. Sin embargo, pienso que se va a desplazar cada vez más el papel de músico, de la interpretación hacia la composición; todas estas máquinas potencian el desarrollo de la parte creativa, yo creo que la cosa es por ahí.*

JCC.- Es decir, porque es un regocijo muy grande llegar a tu casa y poder escribirte en la mañana una obra y luego armonizarla con la armonía que a vos te guste, y el sonido, timbres e instrumentos que querás, y ponerle las cámaras de reverb que a vos te gusten... es todo un placer.

AC.- *Me regreso un poco al tema anterior. En el caso de la música en vivo*

el instrumentista posiblemente seguirá cumpliendo un papel fundamental, pero en el caso de la música grabada en estudio, ¿no llegará el momento en que los músicos secuenciadores desplacen por completo a los instrumentistas? La música grabada se ha convertido en una industria de alta tecnología y se me ocurre ahora que la música grabada con músicos intérpretes, no secuenciada, podría convertirse en unos años en una especie de "artesanía", frente a la música en serie de la "industria", ¿no te parece?

JCC.- El ejemplo es bellissimo. El valor de un violinista solista no lo va a tener una máquina. Los saxos, por ejemplo, son casi inimitables; puedo samplearlos 2², pero yo no puedo tocar como los saxos. y llamo cuatro saxofonistas a tocar porque, además de que me queda mejor, me sale más barato; escribo las partes, vienen y tocan en un momento. Con las máquinas puedo llegar a imitarlos por completo pero me pasaría horas y horas intentándolo. Entonces a la industria disquera también le sale rentable utilizar músicos instrumentistas para hacer un trabajo de calidad y rápido. Pero si los músicos se siguen cerrando y no se abren y como, por ejemplo, me ha pasado aquí, que necesitaba unos músicos y, o llegaban tarde, o no saben cómo tocar frente a un micrófono... les digo: "esperate me sampleo el bombo, y mañana lo toco sampleado. ¡Chao!"

2 Samplear o muestrear es grabar el sonido de un instrumento en vivo en forma digital, almacenarlo en la memoria del computador o sampler, para su posterior utilización desde un teclado o instrumento MIDI

Pero lo importante es trabajar juntos el hombre y las máquinas; para eso existen las partes sampleadas, pero no para quitarle trabajo al hombre. Lo que pasa es qué en nuestros países de Latinoamérica somos tan subdesarrollados que inmediatamente buscamos la forma de cómo perjudicar al otro; y no debe ser así.

AC.- *Yo tengo otra pregunta y es que frente al uso de las máquinas se puede plantear el problema del sonido. Lo más fácil y barato es retomar lo que ya viene hecho, lo que ya viene programado... Desarrollar un nuevo timbre, samplear un instrumento colombiano implica tiempo y dinero... Por esta razón las timbricas, los sonidos, los ingredientes de la música se están imponiendo de afuera...*

JCC.- Bueno, porque uno tiene una cantidad de horas en el día... Depende de lo que quiera hacer, yo estudié mucho para secuenciar, es decir mi profesión es ser arreglador específicamente, completamente. Entonces uso los secuenciadores, los sintetizadores y los samplers para lo que yo sé hacer. Yo tengo también sampler, pero no lo uso para samplear porque no sé samplear. Hay gente que sabe samplear y yo ahí dependo de los que saben samplear. Respecto a los instrumentos tradicionales yo no tengo sampleados ni siquiera los bandoneones. Cuando quiero un bandeón ahí, yo llamo un bandoneonista porque el bandoneonista es único: el ruido de la teclita, la desafinación que tiene... Para "Apoteosis Colombiana", por ejemplo, grabé una banda pelayera. Yo no me voy a poner a samplear lo que toca la banda pelayera, ni a secuenciar la banda pelayera... es imposible. Y la

chirimía tuya es la chirimía tuya; yo tengo una flauta sampleada que te cae a las medias, vos la escuchaste... pero las flautas de ustedes son inimitables, ¿no es cierto?. Es decir, no me parece que sea interesante hacer un banco de sonidos, suponte de una carraca, de una puerca... esas cosas hay que dejarlas como tal. Lo que hay que dejar es que las máquinas vayan adonde es fácil para las máquinas. Las cosas que tenemos que hacer las podemos seguir haciendo nosotros y, en última instancia hay que enamorarse de la música. Yo creo que la fusión, la fusión es el futuro; esta fusión quiere decir libertad, esta de mentalidad de abrirse a contagiarse, a conectarse con... Si te gusta se hace, si no te gusta no se hace.

AC - *Bueno, quieres agregar algo más...*

JCC.- Lo único que me gustaría agregar es decir que con respecto al panorama de la música colombiana en general, todo este tipo de cosas son necesarias para una apertura, para buscar caminos. La primera reunión que tuve para preparar "Apoteosis Colombiana" me senté y dije:

- ¿A quién se quieren dirigir ustedes? ¿a los folkloristas?, ¿a los historiadores? o ¿a todo el público?.

- A todo el público -me contestaron-

- En todo el público hay jóvenes.

- Sí.

- ¿Qué van a hacer para llegar a los jóvenes?, ¿cómo van a hacer para que los jóvenes, además de escuchar la música que escuchan, los escuchen a

ustedes? ¿cómo piensan competir contra eso? Entonces admitieron que sí, que había que intentar sincronizar y trabajar con un bajo de máquina puesto en primer plano y con que el bombo sea grabado con agresividad y se le ponga una cámara de reverb determinada, y que haya todo tipo de frecuencias -no para hacer música rock- sino para que la misma música colombiana, los mis-

mos instrumentos folklóricos se graben como se graban los instrumentos de los músicos de rock; no va a sonar como la música colombiana tradicional, pero hoy se necesita conmover con la música, como se necesita conmover con el olor, con el color, con el gusto. Y vuelvo al principio: no podemos quedarnos quietos en un solo lugar.



DAVE EMBER