

**“Enseñando es como puedo aprender algo nuevo”: entrevista al
compositor argentino Pablo Cetta**

*“Teaching is how I can learn something new”: interview with Argentine
composer Pablo Cetta*

ARLETI MARÍA MOLERO ROSA

Universidad de Cuenca / arleti.molerio@ucuenca.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6280-1717>

RESUMEN: La entrevista realizada al compositor argentino Pablo Cetta en noviembre de 2022, tiene como objetivo principal intimar con el proceso creativo de su producción musical. El primer acercamiento investigativo a la obra del compositor Cetta, se establece en un trabajo investigativo motivado por profundizar su postura relacionada al timbre, sonido, espacialidad y aplicación de nuevas tecnologías; en este contexto la entrevista no pretende superar todos los aspectos analíticos posibles, la profundidad de conceptos tímbricos, referencias sobre la espacialización del sonido, programación de software para composición musical y el manejo de la altura son los principales temas tratados y los que se consideran que concentran su propuesta compositiva.

PALABRAS CLAVE: Pablo Cetta, composición, timbre, altura, espacialidad

ABSTRACT: The interview conducted with the Argentine composer Pablo Cetta in November 2022, has as its main objective to become intimate with the creative process of his musical production. The first investigative approach to the work of the composer Cetta, is established in an investigative work motivated by deepening his position related to timbre, sound, spatiality and application of new technologies; In this context, the interview does not intend to overcome all possible analytical aspects, the depth of timbre concepts, references on the spatialization of sound, software programming for musical composition and pitch management are the main topics covered and those that are considered to be relevant. concentrate their compositional proposal.

KEYWORDS: Pablo Cetta, composition, timbre, height, spatiality

RECIBIDO: 14 de marzo de 2023 | **APROBADO:** 27 de junio de 2023

1. CONTEXTUALIZACIÓN

La entrevista cualitativa como herramienta dentro del proceso de investigación permite —si se realiza sobre la base de constructos teóricos— obtener resultados que entretejen un discurso construido por la práctica, es un dispositivo que “estimula la construcción y recolección de *discursos*, para luego de registrados, someterles a análisis, es decir, para convertirlos en *textos* cuyo contenido (y eventualmente también, cuyas formas) se convierte en objeto de trabajo del investigador” (Álvarez, 2010, pág. 342).

El trabajo que se presenta forma parte de un proceso investigativo sobre la producción musical del compositor argentino Pablo Cetta, y para los fines del objeto de estudio ha significado una construcción de la imagen estética del compositor con el valor agregado que esta imagen la edifica el entrevistado.

Pablo Cetta es compositor, investigador, académico y en la actualidad ejerce la función de decano en la Facultad de Arte y Música en la Pontificia Universidad Católica Argentina; es Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Dentro de su trayectoria ha obtenido becas y premios que acreditan su trabajo; entre ellos la beca de la Fundación Antorchas, Fundación Rockefeller; el primer premio en el Concurso Internacional de *Musique Electroacustique de Boruges*, y el premio *Euphonies d'Or*. Ha publicado artículos y libros relacionados con la altura, el timbre y la espacialidad del sonido (véanse, por ejemplo: Cetta, 2000, 2004, 2006, 2007, 2009, 2010, 2011, 2016).

El contenido expuesto por Cetta en la entrevista aporta información inédita sobre su proceso compositivo, por lo cual resulta un material significativo para comprender su obra.

2. ENTREVISTA

De sus profesores de composición, ¿qué influencias considera que marcan la técnica compositiva de su discurso musical?

Aprendí mucho de todos ellos, sin duda; pero ocurrió que lo que yo quería desarrollar compositivamente, mientras estudiaba, no coincidía con sus intereses o áreas de conocimiento. Desde siempre me vi atraído por la relación entre la música y la tecnología.

Cuando cursaba el último año de la carrera de composición, en el año 1988, el maestro Roberto Caamaño, profesor y decano de la facultad en ese momento, me ofreció la posibilidad de crear un laboratorio de música electroacústica con fines

educativos. Como no podía dar clases formalmente, porque era estudiante, me propuso impartir cursos de extensión. Fue en ese espacio donde dicté varios seminarios y en el cual comencé a organizar conciertos de música electroacústica y ciclos de conferencias, lo cual ayudó a incorporar el uso de la tecnología musical en el ámbito de la carrera. Las enseñanzas de Caamaño sobre armonía, contrapunto, orquestación y composición fueron muy importantes dentro de mi formación, pero también lo fueron su interés y la confianza brindada.

Un par de años antes, algunos compañeros de la facultad me propusieron ir juntos a estudiar de forma particular con Gerardo Gandini, y eso me pareció interesante y necesario, dada su vasta y valiosa producción y su constante difusión de la música contemporánea. Sus clases fueron un gran aporte, particularmente la transmisión de su experiencia como creador, y la magia que se creaba, mientras —rodeándolo apoyados sobre el piano— los comentarios se asimilaban a través del cuerpo, no sólo por la razón. Al igual que Caamaño, Gandini era un excelente pianista.

Él trabajaba con ciertos procedimientos que podríamos catalogar de “posmodernos”, como el uso sistemático de citas, la transformación de músicas del pasado, la paráfrasis musical —incluso sobre el tango, o los objetos encontrados. De algún modo, si bien me resistía al principio, fue algo que de algún modo absorbí y utilicé en algunas obras. Todo aquello que me pareció interesante fue utilizado, a veces como una especie de elemento de partida que, a través de diversas técnicas formalizadas mediante la programación, permitía lograr la transformación de una música en otra.

¿Desde cuándo comienzas a desarrollar la técnica de estructuración de la altura mediante conjuntos de grados cromáticos?

En 1986, mientras era estudiante, me invitaron a formar parte de una agrupación de compositores que se llamaba “Otras Músicas”. En este contexto, alguien acercó el libro de Allen Forte, referido a la técnica de análisis empleando conjuntos, y me pareció que podía ser interesante aplicarlo en la composición. Comencé a estudiar y a experimentar sobre el tema, y también a desarrollar programas informáticos para su utilización en la creación musical, fundamentalmente. Por otra parte, el compositor Francisco Kröpfl, director del Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta, con quien tenía mucho contacto por ser becario de esa institución a través de la Fundación Antorchas, ya había realizado una suerte de reinterpretación de los conjuntos a través de lo que llamó *micromodos*, que aplicaba en análisis y composición.

¿Cuál consideras que es el aporte que haces dentro de la técnica de estructuración de la altura en tu trabajo compositivo?

Al principio, hubo que desarrollar software para poder usarla. Con el compositor Pablo Di Liscia, programamos todo lo referido a la técnica de análisis, para poder implementarla plenamente. Luego, comencé a desarrollar otros programas que me sirvieron para la tarea compositiva personal. El aporte tal vez pasa por su utilización en las obras, como creación y generación de conocimiento que surge de aplicar determinados procedimientos. No creo que haya un aporte sustancial a la técnica, más bien se trata de haber generado la posibilidad de su utilización, que en nuestro medio no era factible al no existir herramientas informáticas que permitieran su aprovechamiento, debido a la complejidad que la caracteriza.

Parte de esos resultados están comentados en el artículo “Principios de estructuración de la altura utilizando Conjuntos de Grados Cromáticos”, que forma parte del libro *Altura-Timbre-Espacio* (2000). Comienza con un resumen de la teoría de los *pitch class sets* y luego continúa con un análisis exhaustivo de los conjuntos de cuatro elementos y su empleo en fragmentos de obras mías, para finalizar con características de los programas de composición asistida desarrollados.

En relación con lo que me llevó a utilizar esta técnica, la respuesta es que me permitió recuperar, de algún modo, la funcionalidad que posee la música tonal en el contexto de la atonalidad. Las relaciones de consonancia y disonancia, y las particularidades tímbricas que caracterizan a los conjuntos, me permitieron desarrollar un discurso capaz de transformar dinámicamente el tiempo virtual de una obra y generar una gestualidad musical, muchas veces anulada ex profeso en gran parte de la producción del siglo XX, principalmente como manera de evitar cualquier referencia con la música del pasado.

En el trabajo de titulación del doctorado refieres:

La música se comporta como una construcción basada en la sucesión o superposición de gestos —movimientos plenos de significación— cuya organización deviene de las características, comportamientos y direccionalidad de los elementos que la constituyen. La música se desenvuelve en un espacio “n-dimensional”, su “espacio interno”, donde cada dimensión queda establecida por cada uno de los parámetros que definen a un fragmento sonoro en particular. El grado de consonancia-disonancia de las relaciones

de altura, la dinámica, la tonicidad, la densidad polifónica, la densidad cronométrica, el grado de evocación de los sonidos o los pasajes musicales, entre otras, conforman las variables de ese espacio. (Cetta, 2007)

¿Define esta cita su posición estética musical?

Ese texto forma parte de mi tesis de doctorado, denominada *Un modelo para la simulación del Espacio en Música*, la cual se centra en el desarrollo y el empleo de la localización espacial del sonido en la composición para instrumentos musicales, con procesamiento en tiempo real. Allí necesito dar sentido a la espacialización sonora en la música electroacústica y mixta, y lo que ocurre en el interior mismo de la música se constituye como modelo de lo que debe ocurrir en el espacio externo; es decir, en aquel que se genera en una sala de conciertos real, con fuentes sonoras simuladas, en movimiento y ambientes ilusorios especialmente creados. La cita define lo que la obra compuesta para la tesis debía ser, y lo que iba a considerar para poder organizar el uso del espacio.

En tal sentido, la relación más obvia e ingenua que uno puede establecer es en función del perfil melódico: si la altura del sonido sube, podríamos simular, mediante el uso de parlantes y un sistema multicanal en tres dimensiones, que la fuente sonora también se eleva. Eso es muy común en los medios audiovisuales —en los dibujos animados, por ejemplo, donde un personaje sube una escalera y la música que lo acompaña realiza un giro ascendente, como una escala.

Profundizando esta idea, desarrollo lo que denomino la “registro espacial de la altura”, donde a cada nota que un instrumento puede producir le asigno una posición fija en el espacio tridimensional. De esta forma, una escala cromática ascendente —de la nota más grave a la más aguda del registro— describe, por ejemplo, una espiral ascendente. Ejecutando notas de igual duración, los distintos intervalos que utilice van a generar saltos de distinta longitud en el espacio, y van a producirse, por lo tanto, distintas velocidades de la fuente entre nota y nota. De este modo, un contrapunto formado por varios instrumentos puede ser “visualizado” en un espacio donde se producen entrecruzamientos, trayectorias y velocidades vinculadas con las redes interválicas empleadas.

Por otra parte, varios de los ritmos que ocurren en la obra derivan de lo que naturalmente ocurre en el interior de una sala. Si se realiza un sonido breve en un recinto cerrado, primero nos llega el directo y luego las reflexiones sobre las paredes, el

techo y el piso. Los tiempos de llegada son muy breves y cambian de acuerdo con la posición de la fuente. Si hacemos una ampliación brutal de la sala, los tiempos de llegada de esos rebotes aumentan considerablemente, y son susceptibles de convertirse en células rítmicas. Y eso ocurre en la obra: se simula un espacio virtual y se calculan y reproducen sus reflexiones de acuerdo con la posición de la fuente. Luego se agranda paulatinamente ese espacio, hasta que los tiempos entre los rebotes forman células rítmicas, que comienzan a ser ejecutadas por los mismos instrumentos musicales. La música condiciona al espacio y, a la vez, el espacio condiciona a la música. Es algo similar a lo que ocurre en el movimiento espectralista y el *zoom in* que realizan sobre el sonido para resintetizarlo con instrumentos musicales. En mi caso, se hace un *zoom out* sobre los tiempos de llegada de las reflexiones del sonido para convertirlos en ritmos y resintetizarlos, también con instrumentos. Así pensada. La composición se asemeja un poco a la investigación científica y, por lo tanto, se justifica la posibilidad de pensar una tesis en el campo del arte. Tomamos los descubrimientos de nuestros predecesores y construimos conocimiento original sobre ellos.

Y desde ya, la frase citada pone de relieve el aspecto gestual de la música. El gesto es un movimiento pleno de significación, se desarrolla en el tiempo y a la vez lo altera. Esa transformación se suma a las relaciones antes comentadas entre consonancia y disonancia, que persiguen la funcionalidad que siempre he buscado en la música y que, precisamente, hacen que sea música.

¿Cómo resumirías tu proceso creativo al componer, y qué desafíos enfrentas?

La composición es un continuo aprendizaje. Y siempre tengo interés en aprender algo nuevo; por lo cual, cada tarea que emprendo debe transitar un camino desconocido. Intento extender los propios límites y construir algo que antes no existía.

Antes de abordar la labor propia de la composición necesito realizar un trabajo previo de preproducción, de investigación, de experimentación. Y eso es lo que más me divierte, pues componer es, en general, extraer una versión rigidizada de un sinnúmero de versiones posibles. Es congelar ese universo de variantes en una sola propuesta que, posiblemente, no sea la mejor de todas.

Las ideas iniciales deben ser formalizadas, y para ello me valgo de la programación en el campo de la composición asistida, utilizando lenguajes especializados para esas tareas. Y algunas veces ocurre que, resuelto el problema planteado, la composición de la obra pasa a un segundo plano, o directamente no se realiza.

Pero la composición no es ni la formalización, ni la resolución de un problema. Es una operación que nos conecta en profundidad con nosotros mismos y con nuestro origen. Y cuando resulta, cuando aparece aquello que habíamos buscado, o incluso lo que ni siquiera habíamos imaginado, se convierte en un acto trascendente, al menos para quien lo realiza.

¿Cuáles serían, entonces, las características recurrentes dentro de tus obras?

Creo que son muy distintas unas de otras, pero que todas fueron atravesadas por cierta exigencia de “musicalidad”, que no siempre es común en la música llamada contemporánea. Si intuyo que algo de lo que escribo o produzco no “suena bien” o no genera música, simplemente lo descarto. Pero también es cierto que, luego de estrenado, jamás reescribí nada de lo que compuse, por lo cual hay muchos pasajes que celebro y otros que no tanto.

Igualmente, una parte significativa de lo que produje fue para medios electroacústicos, donde uno es en parte su propio intérprete. Aquello que uno mezcla de forma definitiva es algo que se puede escuchar y corregir, y, en ese caso, no hay excusas posibles.

Luego, como cada uno entiende lo que es musical o no de forma diferente al resto, lo que debe haber como elemento común en todas mis piezas debe ser, seguramente, mi propia noción de música y de musicalidad.

Dentro de tus publicaciones existen algunos trabajos donde reflexionas sobre la altura, el timbre y la espacialidad. ¿Cuál sería tu recomendación para encarar el estudio y el acercamiento a esos parámetros y poder así relacionarse con tu obra?

Tal vez, la mejor manera de acercarse a la obra de alguien es como mero espectador u oyente. Sin embargo, los compositores y los musicólogos somos muy proclives al análisis musical, particularmente quienes dedicamos tiempo a la docencia.

La bibliografía actual sobre altura, timbre o espacialización, si bien no podría resumirla aquí, es muy variada y rica. Y en relación con los artículos y libros que escribí, considero que quienes estén interesados en estos temas pueden hallar allí información que les resulte útil, dado que en general pretenden ser didácticos y en algunos casos se refieren al análisis de fragmentos de piezas mías. De todos modos, siempre intenté que lo que escribo contribuya a que los lectores desarrollen sus propias ideas y creaciones a partir del conocimiento de cada tema. Cuando ejemplifico con un

fragmento de obra propia es simplemente porque lo tengo a mano y lo conozco, y porque deseo compartir el resultado de aquello que en algún momento me resultó interesante. Porque enseñando es como puedo aprender algo realmente nuevo.

3. VALORACIÓN

La propuesta compositiva de Cetta es compleja y análogamente se condensa en un repertorio no muy extenso. Entre algunas de las características que pueden sintetizarse de su reflexión se destacan:

- a) La música es una construcción basada en la sucesión o superposición de gestos.
- b) La música se desenvuelve en un espacio “n –dimensional”, su espacio interno, donde cada dimensión queda establecida por cada uno de los parámetros que definen a un fragmento sonoro en particular.
- c) El grado de consonancia y disonancia de las relaciones de altura, la dinámica, la tonicidad, la densidad polifónica, la densidad cronométrica, el grado de evocación de los sonidos entre otras, conforman las variables de ese espacio.
- d) El espacio interno se construye con el grado de consonancia y disonancia de las relaciones de altura, la dinámica, la tonicidad, la densidad polifónica, la densidad cronométrica, el grado de evocación de los sonidos, entre otras.
- e) El espacio externo es un ambiente ilusorio creado a través de la espacialización, utilizando medios tecnológicos o mixtos de procesamiento en tiempo real.
- f) La técnica de registración espacial de la altura se basa en una ubicación fija de cada nota en el espacio. Cuando se superponen dos o más fragmentos melódicos y la técnica de registración espacial de la altura, se visualiza un contrapunto donde las voces se entrecruzan en el espacio con diferentes velocidades y aceleraciones.
- g) La generación de transformaciones rítmicas, en este aspecto, aplica un zoom a las relaciones temporales formadas por los tiempos de llegada del sonido directo y de las primeras reflexiones de un evento sonoro sobre los límites de una sala de conciertos real o imaginaria, mediante un cambio gradual de la posición de las fuentes sonoras.

- h) Destaca su tratamiento de la altura empleando conjuntos de grados cromáticos —células de notas con distintas características interválicas— con la función de emplazar cierta funcionalidad armónica dentro del lenguaje no tonal.
- i) Realiza varios programas de composición asistida por computadora que ayudan a establecer relaciones de consonancia y disonancia entre conjuntos y modulaciones graduales como materiales para la composición.
- j) Su pensamiento teórico va relacionado de forma directa a su propuesta compositiva, y enfatiza que la composición es una operación que conecta en profundidad con el autor.
- k) Finalmente, Cetta define su trabajo como una contribución para continuar construyendo ideas propias.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Luis; Barreto, Gaspar (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente. ISBN 978-959-11-0721-3.
- Cetta, Pablo (2000). *Principios de estructuración de la altura utilizando Conjuntos de Grados Cromáticos*. Altura-Timbre-Espacio. Cuaderno N° 5, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Argentina, Editorial EDUCA. ISBN- ISSN: 987-1190-13-1, pp. 9-35.
- Cetta, Pablo (2004). *Modelos de localización espacial del sonido y su implementación en tiempo real*. *Altura-Timbre-Espacio*. Cuaderno N° 5 del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Argentina, Editorial EDUCA. ISBN- ISSN: 987-1190-13-1, pp. 269-292.
- Cetta, Pablo (2006). Procesamiento en tiempo real de sonido e imagen con PDGEM. Revista de investigación Multimedia Número 1, Area de Artes y Multimediales, IUNA. ISBN- ISSN: 1850-2954, pp 28-33.
- Cetta, Pablo (2007). *Un modelo para la simulación del Espacio en Música*. Tesis de Doctorado en Música, en la especialidad de Composición. Editorial EDUCA. ISBN- ISSN: 978-987-1190-95-9.
- Cetta, Pablo; Di Liscia, Oscar (2009). *Elementos de Contrapunto Atonal*, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, EDUCA, Argentina.
- Cetta, Pablo (2010). Composición Asistida. Editorial FACM-UCA. Apuntes del Seminario de Doctorado Seminario de Composición Asistida y Procesamiento en

Tiempo Real de Sonido y Música de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA.

Cetta, Pablo; Di Liscia, Oscar (2011). Composición Asistida en entorno PD. Revista de Investigación Multimedia Número 3, Area de Artes Multimediales. IUNA, pp 15-30.

Cetta, Pablo (2016). Trayectorias espaciales a partir de curvas notables. Sonic Ideas, Año 8 número 16. Publicación bilingüe del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras. CMMAS. Morelia, México.

Cetta, Pablo (s/d). Página web de Pablo Cetta. <https://www.pablocetta.com>.