

Horacio Vaggione, experiencias granulares



José Halac

PUBLICADO EN

Año 1 · N° 1 · Julio 2026

Páginas 33 a 38

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Marcelo Toledo

EDITORIAL

Empty Music Edition New York

Nueva York, Estados Unidos

Ver la revista completa y su índice

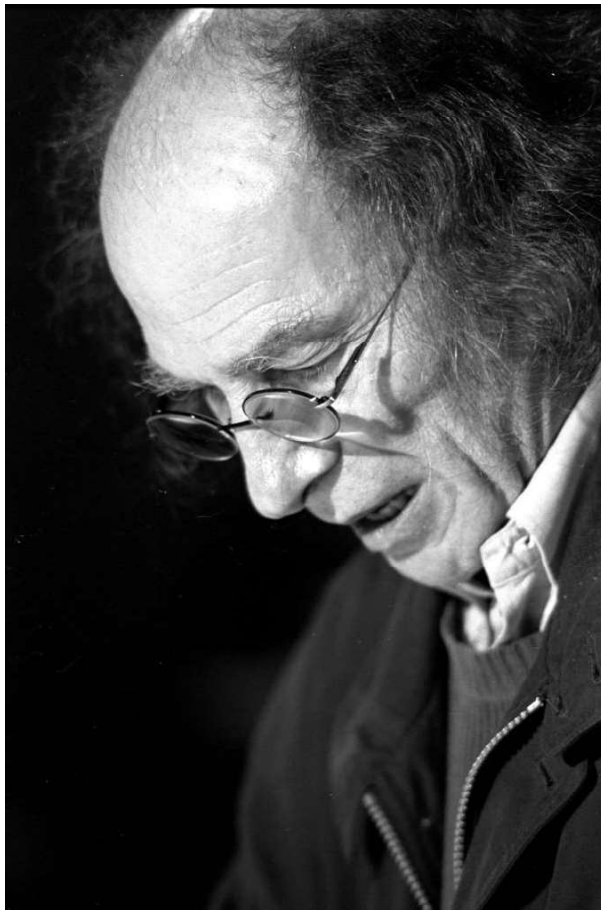
REFERENCIA DEL ARTÍCULO

Halac, José (2026). «Horacio Vaggione, experiencias granulares». *Fuentes Primarias*, año 1, n° 1, pp. 33-38.

El artículo conserva el diseño y la numeración de la publicación original.

Horacio Vaggione, experiencias granulares

José Halac



Cerca del año 2010, en casa de un familiar suyo en Córdoba, Horacio, Jana (Kluge, su esposa) y yo compartíamos una calurosa tarde de febrero en el patio mirando el jardín. Conversábamos sobre composición, como desde 1985, cuando escuché por primera vez *Thema*, para saxo barítono y electrónica, y comencé a verlo cada vez que viajaba a Córdoba. Aquella vez, mis inquietudes giraban en torno a mi labor docente en la Facultad de Artes de la UNC y, en particular, a mi música sincrética y la idea de síncrexis en la composición. Yo había compuesto en los '90 varias obras con la idea de “chocar” fragmentos disímiles de origen diverso (poemas, bagualas del norte argentino, ruidos, gritos, espectralidades) intentando articular un discurso coherente a partir de contrastes que fácilmente podían caer en el pastiche o en el mal gusto.

Vaggione ya conocía esas obras: en 1994 le envié mi primer disco, *Illegal Edge*, y le pedí un texto sobre *Ball, sincretismo 3* para trombón y electrónica. Más tarde, en el año 2000, *La quebrada del grito* obtuvo el primer premio en Bourges como mejor obra acusmática. Él había asistido al estreno (yo no) y me contó las reacciones encontradas: según dijo —y aclaro que no son citas de palabras exactas sino la manera en que yo las recuerdo— había quienes se

oponían a la estética diciendo que no era una obra electroacústica y otros que la defendían.

En mi opinión —y si hago el esfuerzo de recordar de qué lado se habría parado Horacio— me inclinaría a pensar que él sugeriría más bien ver la obra en sí misma y que eso sería más útil y fructífero como acción del pensamiento. Siguiendo esta línea, uno podría concentrarse más en las interacciones entre elementos constitutivos del fenómeno y en cómo estos elementos y sus interacciones producen nuevas instancias sonoras y, por ende, nuevos pensamientos.

Le respondí que entendía la polémica, ya que las fuentes originales seguían audibles pese a los tratamientos aplicados y le mencioné que estaba investigando la idea de sincretismo en tanto articulación de identidades sonoras. Horacio me dijo que “identidad” no era una palabra muy adecuada, que remitía a algo que quizás no se correspondía bien con la cualidad de un sonido que era más bien cambiante. La palabra *identidad* en ese entonces en Francia sugería la discriminación de personas debido a rasgos que eran poco comprobables de que existieran realmente, y de serlo, no eran necesariamente transferibles a una sonoridad o a un objeto sonoro. Eran los años de Sarkozy y en Francia la palabra “identidad” era usada políticamente, en un sentido más bien nacionalista y excluyente: había gente que postulaba incluso abrir una especie de “ministerio” de la identidad, según recuerdo, y eso producía cierto “ruido” en Horacio —incidentalmente, también era una palabra cuestionada por Beatriz Ferreyra cuando se la mencioné en una conversación.

Sin embargo, personalmente, la palabra “identidad” tenía otro sentido, relativo al sonido, y fue importante para mí incorporarla de un modo u otro en mis músicas, clases o escritos. Aunque a veces vuelve esa conversación con Horacio y su comentario acertado sobre el cuidado de usar palabras referidas a la música como significantes que luego se cristalizan y definen una situación, encerrándola o aprisionándola en lugar de servir para liberar su sentido.

El problema de la “identidad” versus la “entidad sonora” (expresión preferida por Horacio) se puede traducir en el problema de la categorización funcional de un sonido dentro de una estructura formal versus la posibilidad de múltiples microformas que los sonidos pueden articular según uno considere concretar en un momento particular.

Esto, a su vez, nos conduce a su idea de “redes de objetos” y a la reconfiguración constante de estos en una infinidad de microestructuras. En este enfoque, el énfasis recae en la acción, el movimiento y el fluir: en cómo un sonido infiere, modifica o interactúa con otro, generando múltiples situaciones emergentes que se encadenan unas con otras hasta que la obra alcanza su conclusión.

Desde 1985 hasta las recientes conversaciones con él, el sonido y la composición fueron tan importantes como las palabras que los representaban, explicaban, simbolizaban. Nunca dije una sola palabra que Horacio escuchara y pensara y aceptara al pie de la letra. Este rasgo se puede encontrar, por ejemplo, en un libro publicado en París en 2003, Vaggione, Makis Solomos y Antonia Soulez, titulado *Formel-Informel: musique et philosophie*,¹ en donde dialogan los tres sobre una diversidad de temas de composición y estética. Allí Horacio usa

en varias ocasiones una palabra que parece sintáctica y semánticamente importante: *cependant* (“depende” o “sin embargo”). Siempre o casi siempre que uno propone o postula algo, ya sea a él directamente o en un grupo donde él se encuentra y que él cree que hay un posible ángulo que la postulación ignora, se lo oye decir “depende” y luego sigue un pensamiento brillante que abre el abanico de posibilidades donde antes había una rígida resolución y produce un catclismo de la idea hasta que es repensada o ampliada o directamente descartada. Así es como trabaja un verdadero pensador, un filósofo y un científico profundo y experimental.

Estas son, a mi entender, palabras que describen a Horacio Vaggione perfectamente. Y compositor, bajo estas luces, vendría a ser un compendio de ellas, más esa sutil e inspirada humanidad de su escucha, que vuelve su música tan extraordinaria. Esto también se puede llevar al campo social y humano y ahí vemos una implicancia del pensamiento “vaggioneano” complejo llevado a la vida misma, lo social y lo cultural.

Esta suerte de multi-dimensionalidad nos enlaza con el aspecto espacial de su obra, con el espacio como dimensión “*composable*” (como él dice en francés), que es un pilar esencial para entender su lenguaje en tanto los sonidos son, arriesgándome a usar la palabra que él me sugiere, “entidades sonoras” que se manifiestan “vitalmente” y cuya “vitalidad” habla de la libertad del sonido —Horacio habla de ‘grados de libertad’— para articularse en esta red sonora; y es por esto que él mismo cuestiona la palabra “forma” ya que hoy en día no podemos asignarle un sentido rígido o categórico para dejarla en suspenso y poder así dar paso a nuevas ideas sobre qué es componer en nuestro tiempo.

Desde esta perspectiva, y habiendo sentado algunas bases desde aquella amena conversación con Horacio, de la cual emerge una distinción para mí nunca pensada, es que me atrevería a hablar de una de las obras más queridas por mí de su repertorio: *SCHALL*², del año 1995, acusmática, la cual escuché como estreno en Argentina en una difusión a 8 parlantes, realizada por el mismo Vaggione. Para mí fue una experiencia extraordinaria al presenciar su modo de realizar esta difusión espacial, con una meticulosa, intensa y hasta obsesiva atención a detalles de ecualización, ubicación de parlantes, ubicación del público, volumen general, la acústica del lugar y una infinidad de detalles que él mismo, parado frente a la consola, manejaba con total conocimiento de la tecnología, del sonido y del movimiento espacial de su obra.

En esta obra Horacio Vaggione ensaya un método espacial dentro de su técnica de micromontaje que es en sí misma un modo de llenar espacios vacíos con sonidos de diferentes “tamaños” o, para decirlo en palabras de Vaggione “de diferentes escalas temporales”. “Tamaño” y “escalas temporales” son ambos términos que reflejan los dos aspectos esenciales de lo que consideramos los componentes de una construcción musical: lo espacial y lo temporal.

Vaggione compone esta obra utilizando un software de montaje y edición digital que le ofrece una interfaz visual en la forma de una ventana en la cual existen tracks sobre los que el compositor puede, por así decirlo, “echar dentro” unos archivos de audio precompues-

tos y dejarlos que suenen el tiempo que uno quiera. Vaggione considera esta ventana como el “marco” dentro del cual él va a poner sonidos que de algún modo “reemplazan” al silencio, de ese modo enriqueciendo la textura agregando instancias aquí y allá (copias y transformaciones de diverso orden).

El software tiene una biblioteca que admite ficheros de audio superpuestos a voluntad, con la cual Vaggione va a componer su obra; todo se realiza entonces dentro de esa interfaz gráfica acoplada con una ‘línea de tiempo’. La diferencia con un editor convencional es que aquí cada fichero no es solamente mono o estéreo, sino un “espacio” dentro del cual uno puede arrojar un sonido o varios sonidos. Dicho más técnicamente, un track representa tanto objetos simples como complejos a diferentes escalas temporales y de diferentes tamaños.

Como explica Curtis Roads en su libro *Microsound*.³

“Vaggione usa brillantemente el pasaje del nivel de la nota-objeto al nivel del microsonido y de vuelta, generando un juego interactivo que no es solo al nivel de las duraciones sino también al nivel de la nota y el ruido (esto debido a que cuando las notas son más breves, el ancho de banda de la textura es mayor y como consecuencia aparece el ruido)”.

En la sección de *SCHALL* que va de 2:10 a 2:28 se puede observar este proceso claramente. Roads sigue describiendo el proceso:

“Al pegar una partícula varias veces, se convierte en una entidad de un más alto nivel temporal. Cada operación de pegado es como una pincelada de pintor, que agrega un toque más de color sobre el espacio blanco del lienzo. En este caso, la colección de microsonidos puede ser pensada como la paleta del pintor. Debido a que el software permite que uno acerque o aleje el zoom, el compositor puede trabajar a varios niveles temporales en cada operación, permitiendo así un juego muy rico de microeventos”.

La sensación de espacialidad de *SCHALL* está dada tanto por su método de producción sonora (software digital, algoritmos de generación y manipulación de los materiales sonoros), como por sus operaciones de pegado en el espacio de silencio a niveles microscópicos que luego pueden formar objetos de más alto nivel temporal. De algún modo, podemos hacer una analogía con la práctica común en la música clásica, pensando en la relación entre la nota y el intervalo y en la formación de una melodía como un cambio de nivel temporal. Vaggione aclara, sin embargo, que las escalas temporales a las que él se refiere no son las de la funcionalidad tonal y que en una obra electroacústica podemos generar espacios —en el microtiempo— con perspectivas imposibles de realizar sin la ayuda de una computadora.⁴

En la obra de Horacio Vaggione, en general, se observa que no utiliza aditamentos de reverberación digital ni efectos que comúnmente se utilizan como “*plug-ins*” en cualquier software digital. Esto podría ser invocado como parte de su ética compositiva, la cual deviene en su estética sonora y formal. Su idea, según mi interpretación de sus comentarios en diversas conversaciones con él, es que una reverberación digital “puramente global” no tiene la capacidad de crear un espacio virtual de cualquier tamaño temporal y no genera una “espacialidad real” del sonido. Para generar espacio dentro de una de sus obras, él provoca reverberación (movimiento) a través de la propia cualidad tímbrica del sonido y las múltiples trayectorias micro-espaciales que se desfazan dentro de un espacio real cuando los sonidos viajan de un lado

a otro “dándole voz” al espacio o, en palabras un poco más cercanas a su modo de expresarse, “haciendo emerger” el espacio como un dato más de la realidad sonora intrínseca.

En un escrito del año 2003, Vaggione habla de la *decorrelación de fases* y la consecuente creación o composición de un espacio musical.⁵

Este fenómeno también se puede encontrar en el estudio llamado “Auditory Scene Analysis” del teórico y físico canadiense Al Bregman⁶ y dentro de este estudio, el de *stream segregation*, que reúne una serie de experimentos para determinar nuestra capacidad de identificar flujos sonoros unívocos o desplegados, dependiendo de diversas alteraciones, interrupciones, disposiciones temporales, superposiciones, etc.

La idea de Vaggione radica en un aspecto físico y gestáltico de nuestra percepción que nos permite distinguir cierta cantidad de microsonidos de pequeño tamaño manifestados en microescalas temporales. Y de nuestra percepción de un espacio cuando un sonido es dispuesto en un par igual (replicado) a una distancia entre 10 y 50 milisegundos. Esta disposición temporal, en un campo estereofónico o multifónico, nos da la sensación de pluralidad espacial desplegada en todo el campo físico de los parlantes, mientras que un solo sonido (sin réplicas o “decorrelaciones”) se dispone unitariamente en un lado definido del campo (izquierda, derecha o centro). La cualidad móvil de la decorrelación es una de las herramientas que permiten que la música de Vaggione se escuche como si estuviera en varios lugares a la vez con sonidos que no aparecen como entidades diferenciadas. Vaggione explica en su escrito que esto se debe a que:

“en la música, como en todo, no existen coincidencias temporales más allá de lo que es relativo. Esta ausencia de una simultaneidad absoluta no es una falta sino algo que puede beneficiar la creación de sonidos ‘vivos’ ya que estos devienen en movimientos complejos y diversos.”

La decorrelación de fases es, según Kendall⁷, una posible solución a un problema espacial extremadamente difícil de resolver. Este efecto es creado por la intrínseca o biológica disposición del cerebro a dar lugar a la escucha del sonido más directo dejando de lado aquellos sonidos que llegan después, como el de los reflectantes (las ‘ondas fantasmas’). El oído selecciona el sonido más cercano y a veces ese sonido proviene de un parlante físicamente más cerca del oyente, dentro de una sala de concierto. Kendall propone que una posible solución a este efecto es engañar al oído para que crea que el sonido retardado es efectivamente parte del directo y esto se logra mediante la decorrelación de fases, separando sonidos copiados y repetidos en diferentes tracks del editor digital con una diferencia menor de 50 milisegundos. Hay que tener en cuenta también que la separación entre parlantes a veces llega a producir un retardo de hasta 10 milisegundos, lo cual afecta la percepción espacial sonora del público que se distribuye azarosamente en una sala produciendo efectos no planificados por el compositor.

Una obra de Vaggione se puede habitar de un modo muy singular. Podemos estar sentados y fijos en un lugar de la sala y sentir cómo la construcción nos envuelve a la vez que imaginamos infinitud de causalidades provenientes de las conclusiones simbólicas inevitables de la escucha poética “metafórica” —que se incrementa especialmente en obras como *Schall* o

Ash o *24 Variations*, debido a la alta densidad de sus materiales móviles que recorren la sala y que cambian su tamaño a alta velocidad obligándonos a “recalcular” de manera constante los sonidos que se nos acercan. Esta actualización está propuesta desde la composición y se puede explicar desde una suerte de “cuasi-fractalidad” textural que conforma las “paredes” de este habitáculo sonoro que él crea. Vaggione no adscribe a la creación por vía de fórmulas fractales, aunque en un tiempo esto fue de su interés, —véase su obra *Fractal C*, de 1983—, pero de manera muy *sui generis* podríamos decir que el hecho de que estando en un punto de la sala, escuchamos un fragmento determinado que pasa cerca nuestro, cerca de algún parlante cercano, y esa proximidad nos hace reconocer el material y luego detectarlo cuando está lejos y así multiplicar el efecto hasta construir todo el espacio.

Esta cuasi-fractalidad radica en que si bien los materiales formantes sonoros son trabajados muy artesanalmente a varios niveles temporales laboriosamente indicando sus particularidades y singularidades específicas, existe en este grupo de obras un concepto de similaridad audible dado por la escala a la cual detectamos grupos, figuras o estructuras de más alto nivel y que Vaggione trabaja en términos de “entidad”. Se puede decir que un fragmento microscópico de una de estas obras es quasi-análogo o similar a otros de otras zonas en las que aparecen transformados, pero guardando muchos de sus atributos formativos originales. Esta cualidad está propuesta desde la filosofía estética de Vaggione y es, a nuestro entender, la dialéctica entre asimilación y diferenciación que sus obras proponen y que contribuye a la enorme coherencia de sus obras.

Referencias

- 1 Vaggione, Horacio, Soulez Antonia, Solomos Makis: “Formel-Informel: musique et philosophie” (2003) L’Harmattan. Francia.
- 2 https://www.youtube.com/watch?v=IibzK33tmqY&list=RDIIbzK33tmqY&start_radio=1 (link a SCHALL en YouTube)
- 3 Roads, Curtis: Microsound (2001) MIT Press.
- 4 Budón, Osvaldo: “Composing with Objects, Networks and Time Scales”. Computer Music Journal. MIT Press (2000).
- 5 Vaggione, Horacio. (2002) Décorrélation microtemporelle, morphologies et figurations spatiales. In *Actes des Journées d’Informatique musicale (JIM) 2002*. Marseille: GMEM. Reproduced in Sedes A. Editor. *Espaces sonores. Actes de recherche*, pp. 17-30. Paris: Éditions transatlantiques.
- 6 Vaggione, Horacio. (2002) Décorrélation microtemporelle, morphologies et figurations spatiales. In *Actes des Journées d’Informatique musicale (JIM) 2002*. Marseille: GMEM. Reproduced in Sedes A. Editor. *Espaces sonores. Actes de recherche*, pp. 17-30. Paris: Éditions transatlantiques.
- 7 Kendall, Gary - Ardila, Mauricio: “The Artistic Play of Spatial Organization: Spatial Attributes, Scene Analysis and Auditory Scene Analysis”. Lecture notes in Computer Science (2008)