

Gestos en busca de sonido

*Una aproximación a la obra y el pensamiento
de Gabriel Di Cicco*



Leticia Molinari

PUBLICADO EN

Año 1 · N° 1 · Julio 2026

Páginas 104 a 119

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

Molinari, Leticia (2026). «Gestos en busca de sonido. Una aproximación a la obra y el pensamiento de Gabriel Di Cicco». *Fuentes Primarias*, año 1, n° 1, pp. 104-119.

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

Gestos en busca de sonido

*Una aproximación a la obra y el pensamiento de Gabriel Di Cicco*¹.

Leticia Molinari

Introducción

El propósito de estas páginas es realizar un acercamiento a la producción del compositor y escritor argentino Gabriel Di Cicco (1942-2025), recientemente fallecido. Gran parte de su catálogo permanece desconocida y a la espera de algún reconocimiento, tal vez como tanta obra de creadores que hacen arte en esta parte del mundo.

Dado a la conversación, Di Cicco ofrecía su tiempo y su hogar para los encuentros personales; así fue posible conocer una parte de su casa especialmente construida para albergar los más diversos materiales propios y de otros colegas del mundo: poseedor de una memoria asombrosa, hallaba rápidamente cartas, partituras, vinilos, pinturas y más. En esta enorme biblioteca, iniciada mucho antes de la llegada de internet, acopiaba además innumerables artículos y transcripciones de datos que obtenía de aquí y allá con el propósito de publicar una enciclopedia de la música en varios tomos que incluyera las más recientes obras, compositores, escuelas y pensamientos estéticos. Este proyecto quedó inacabado y quedaron pendientes el procesamiento y la organización de todos estos materiales que conformaban su biblioteca personal.

Gracias a una relación amistosa que habilitó entrevistas y charlas informales, se ha podido tener acceso a escritos y grabaciones. Es a partir de estas fuentes, inéditas y caseras, que surge el presente artículo atravesado por sus pensamientos, textos y música.

Breve semblanza y pensamiento musical

Polifacético, Di Cicco fue químico, violinista, profesor de conservatorio e incluso visitador médico, trabajo que realizó cuando, por circunstancias de la política nacional, tuvo que abandonar la docencia y la investigación universitaria (1975); pero por sobre todo, fue un creador imparable. Verborrágico y prolífico, su proceder daba cuenta de una personalidad en la cual convivían la reflexión aguda y una enorme imaginación, la constante necesidad de hallar una forma refinada para plasmar su inventiva. ¿Puede un único lenguaje expresar tanta energía creadora? No parece posible y Di Cicco lo demostró en su necesidad de dibujar, componer y escribir poesías cuyos fragmentos acompañan estas líneas.

Se definía como un *self-made man* y un *outsider* en permanente tensión entre “ser parte de un engranaje y poder salirse sin alienarse... no estar solos, ser parte de algo”. No tuvo educación musical formal, solo clases particulares de violín hasta los 17 años y algunas

de composición con maestros locales. Al respecto, se preguntaba si es posible enseñar música: “¿En qué disciplina y con qué premisas puede estudiarse la música? La historicidad relativiza su hermetismo y su relativo hermetismo no se corresponde necesariamente con la falta de significación”. La historia era un tópico central en sus reflexiones e ineludible el diálogo con la tradición; afirmaba que “por conciencia histórica hay que replantearse los elementos y buscar nuevos recursos” en el arte en general. Esta frase resume el faro que orientaba sus preocupaciones estéticas.

El oficio de compositor: “hacer por necesidad”

Su catálogo supera ampliamente las mil obras y, por propia decisión, comienza en 1982 cuando quemó su producción anterior de aproximadamente doscientas obras; solía decir que la tarea de composición “fue un impulso para comenzar a componer que ya en 1984 se le convirtió en una furia” y sentía el acto creativo como “un parto hacia adentro”:

*“una música que llega con la noche
y me lleva consigo al mismo tiempo prisionero y libre”*

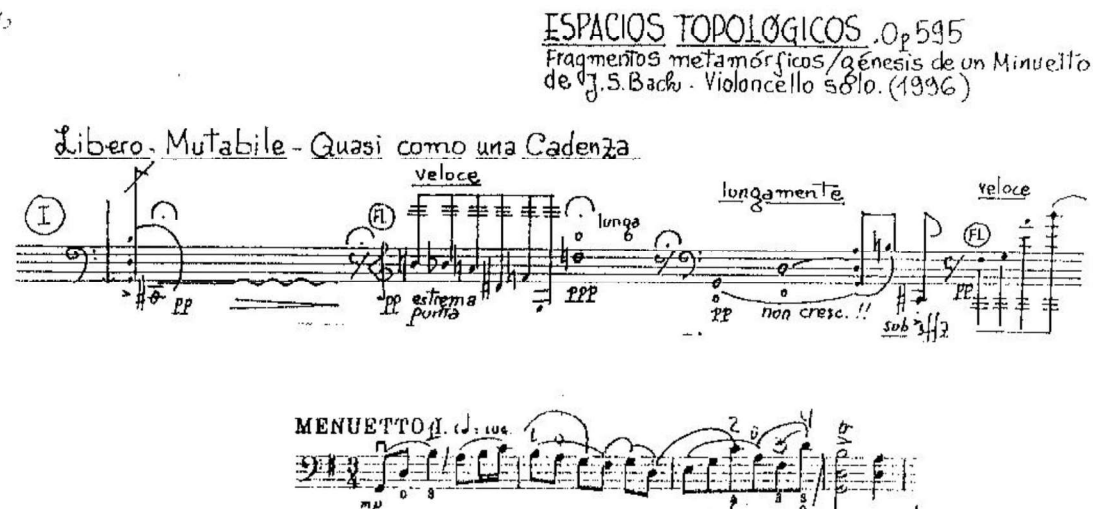
Para Di Cicco, el compositor “es un mediador, porque la obra se compone a sí misma, escapa del compositor” e incluso arriesgaba: “Beethoven sin oreja hace sospechar un juego estratégico... no pudo imaginar algunas sonoridades”. Entendía la composición como un mecanismo premeditado que, una vez que se echa a andar, completa su recorrido; una suerte de rigidez que subyace a la dispersión perceptiva de la superficie “que no se resuelve auralmente”, pero que da libertad al oyente de asignar significados o encontrar simbolismos aun sin intencionalidad o acuerdo.

De este modo reconocía que, en música como la suya, se abría inevitablemente una distancia entre escucha y escritura, una zona entre la limitación perceptual y la complejidad compositiva² porque “la complejidad (por ejemplo, aglomeraciones de elementos de altura) como sustento de la obra refleja la complejidad social y se asoma a fenómenos íntimos de la materia, por ejemplo, moléculas del agua de un río... aunque el resultado sea simple, este se basa en relaciones complejas.” Es decir, en su técnica, buscaba elaborar una superposición compleja de elementos simples que distribuía en una estructura previamente determinada³. Su manera de concebir el problema de la estructuración y la consecuente jerarquización de componentes excedía el marco de la composición:

*“La materia altamente organizada genera pensamiento...
la espiritualidad es un producto de esa organización”.*

A lo largo de su producción, exclusivamente acústica, Di Cicco fue explorando diferentes técnicas y acentuando los rasgos de su estilo. *La Pequeña Elegía n.º 1*, para orquesta, es una obra temprana (1986, op. 161) en la que aún utiliza la homofonía, textura que luego abandonará en favor de complejos contrapuntos,⁴ como en *Espacios topológicos*. La obra consiste en un elaborado proceso que comienza con una exploración sonora y termina con una obra de

J. S. Bach.



Imágenes 1 y 2. Fragmentos de *Espacios Topológicos*: comienzo y *Menuetto* de J.S.Bach. En Laborde (2007).

A fin de caracterizar sucintamente su obra sinfónica, se mencionan a continuación algunos criterios compositivos⁵ seleccionados por formar parte de su reflexión permanente.

En cuanto a los compases, podría decirse que la atribución métrica cumple una función de ordenamiento, de sincronización y de continente de las unidades de ocurrencia del discurso rítmico sin pretensión de incorporar pulsaciones o regularidades. Si bien se encuentra preferencia por el metro cinco con agrupamiento interno cuatro más uno, la elección en cada caso responde a un criterio de estabilidad rítmica en lo que hace a la distribución, sucesivas apariciones y corrimientos de motivos duracionales de valores comparativamente breves. Así se encuentran los grupos de ritmos irregulares anclados en tiempos del compás que vuelven a aparecer variados por cambio, ampliación o disminución de sus figuras en el diseño de intrincadas polirritmias. A partir de estos comportamientos, es posible observar los atravesamientos de las largas duraciones y los desplazamientos métricos de *ostinati* rítmicos, así como la concordancia métrica de los ejes verticales. Los fragmentos sin división de compas suelen reservarse para pasajes muy expresivos, campos libres o con breves fragmentos pulsados; en ellos, las figuraciones sugieren duraciones relativas pero no proporcionales, además van acompañados de indicaciones referidas a variaciones de velocidad, detenciones y prolongaciones *ad libitum*.

En cuanto a las alturas, en la música de Di Cicco los contornos que podrían anunciarse como temas son inmediatamente desintegrados o transformados, al igual que los motivos cuyos diseños desde la percepción parecen cumplir una función en la estructura; más bien, el compositor recurre a evoluciones lentas por pequeños intervalos o bien al despliegue de recorridos extensos —continuos o quebrados— ornamentando ambos con apoyaturas breves,

trinos y trémolos de velocidad interna y amplitud variable. En tal extensión registral, se hallan comportamientos recurrentes, entre los cuales las breves unidades a distancia de cuarto, semitono y tono entero hasta terceras aproximadamente y sus permutaciones, traslados y variaciones, pero nunca repeticiones; la presencia de los deslizamientos lentos por microtonos, los largos pedales con glissandi y los grandes saltos expresivos, entre otros.

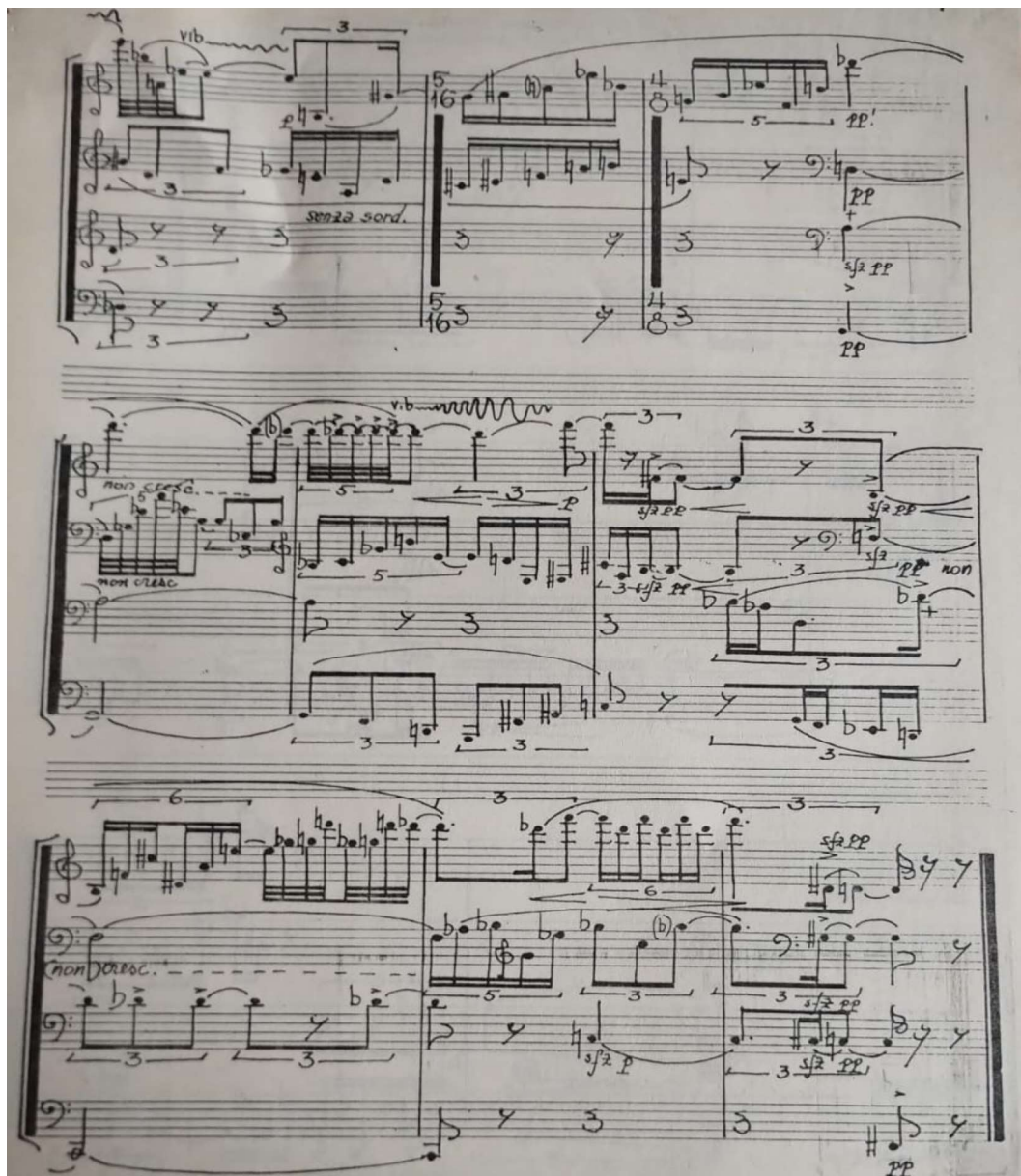


Imagen 3. *Atmósferas*, para cuarteto de vientos (ob, cl, fg, tpa), op. 101 (1984/5). Final del movimiento n.º 6, *Halo, lento e poético*.

Cabe mencionar el abanico de articulaciones empleadas que se despliega en diversidad sucesiva y simultánea y la amplia gama de dinámicas tanto próximas y contrastantes como las desplegadas a largo plazo. Finalmente, sostenía la “consonancia como retardo de la disonancia” como

un principio y reconocía su gusto por la relación semitono más quinta disminuida en sentido contrario, ascendente o descendente, al mismo tiempo que enfatizaba la atención a no usar sextas.



Imagen 4. *Bilitis* (fl y pn) op.406 (1992). Comienzo del 6º y último movimiento.

Por otra parte, puede decirse que la continuidad sonora atraviesa densidades y texturas de diferente espesor sin llegar a interrumpirse, dado que la localización de los silencios no es sintáctica sino estructural, por ejemplo, el silencio de grupos instrumentales, con lo que busca crear tensión: “lo más importante de una obra son los silencios”, decía en alusión a Debussy.

Siguiendo su premisa: “*La diversidad lleva a otro estadio de unidad*”, es frecuente encontrar diferentes modos operativos y momentos en los que confluyen, sincrónica o próximamente, múltiples ataques diferentes de forma tal que se dan enmascaramientos y solapamientos; de las sincronías de elementos resultan líneas de fuerza a modo de pilares de llegada y de salida de otros elementos e importantes variaciones del orgánico.

El timbre es un elemento estructural de gran interés para Di Cicco con un tratamiento fusionado que tiende a dificultar el reconocimiento individual en favor de volúmenes coloridos a los que incorporaba una percusión variada. Para los pasajes con líneas solistas destacadas, recurría a instrumentos como bandoneón, guitarra “*hay que liberar a la guitarra de su tradición hispana*”, contrafagotes, clarinete bajo, entre otros.

En sus partituras abundan los microfuncionamientos “*micropolifonía agitada como moléculas de un gas aparentemente estático*”⁶, *clusters* estáticos y dinámicos y acumulaciones de aparición gradual que aportan tensión.

The image shows a handwritten musical score for the first movement of Sinfonía n.º 7, Doktor Faustus, op.522 (1995/8). The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed on the left include: C.ING. (Corno Inglese), CL. 1 (Clarinete 1), CL. B. (Clarinete Bajo), C.Fg. (Corno Fagot), TEN. 1, 2, 3 (Tenores 1, 2, 3), TBAS. 1, 2, 3 (Trombas 1, 2, 3), P.SOP. (Percusión Soprano), T.TAMS. (Trompa Trompa), G.C. (Glockenspiel), VIB. 1, 2 (Vibrafono 1, 2), MAR. 1, 2 (Maracas 1, 2), GLCK. (Glockenspiel), CEL. (Cello), ARPR. I (Arpa I), VNS. A (Violonchelo A), VNS. B (Violonchelo B), VNS. C (Violonchelo C), VLS. (Violonchelo), VLS. (Violonchelo), and CEL. (Cello). The score features complex notation with many notes, rests, and dynamic markings. A 'PIANO' marking is visible in the middle section. At the bottom, there is a section labeled 'TUTTI ARCHI INFRASO PLANTANDO'. The notation is dense and intricate, reflecting the 'micropolifonía agitada' mentioned in the text.

Imagen 5. Sinfonía n.º 7, *Doktor Faustus*, op.522 (1995/8). Movimiento 1, *Cosmovisiones*, poema sinfónico, misterioso-lugubre.

Estos bloques sonoros de importante movilidad interna suelen dilatarse y contraerse progresivamente, por movimiento contrario o por incorporaciones instrumentales, sobre pedales complejos de variación microtonal, disonantes o con *battimenti*.

Imagen 6. *Pequeña Elegía* (para orq.), op.161 (revisada 1986).

A continuación, dos ejemplos de *Colori dell'Alba*, Albada XV para orquesta, op. 864 (2001)⁷, dedicada a la memoria de Franco Donatoni y que el maestro José María Ulla⁸ estrenó con la Orquesta Provincial de Bahía Blanca.

En síntesis, su discurso sonoro es preferentemente fluido (también en obras de cámara), sin interrupciones evidentes para la escucha pero ausente de desarrollos, periodicidades o acentuaciones; en su lugar, se elaboran permutaciones a modo de microcomportamientos de motivos y células que integran y se desplazan por grandes agrupaciones sonoras, cambios de dirección, interválica y transposiciones entre sus recursos más frecuentados, además de amalgamamientos tímbricos y silencios en tensión. Un flujo que se mantiene también en el tratamiento complejo de materiales, la articulación de aglomeraciones y pedales, un gesto de avance continuo al ritmo de contrapuntos sostenidos a lo largo de extensas formas.

La música en el papel: “*lo que se ve bien, suena bien*”

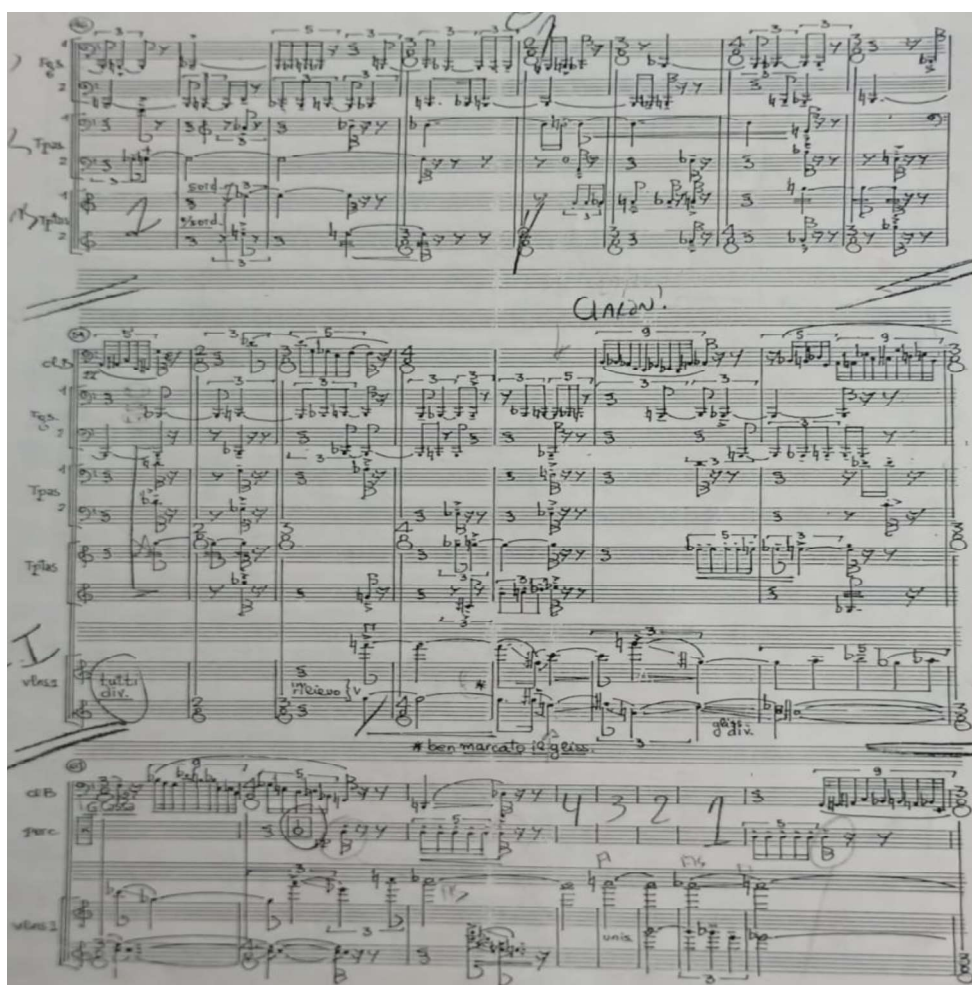
Imagen 7. *Colori dell'Alba*. Sección 2 (batidos y enmascaramiento)

Imagen 8. *Colori dell'Alba*. Sección final.

En las indicaciones que Di Cicco aporta al director de la orquesta para la interpretación de la última sección de *Collori dell'alba*, escribe: “Este gran segmento no está escrito así por capricho. Se fundamenta en la confrontación dialéctica de una parte ‘medida’ y una ‘caótica’, ‘atmosférica’”.

Como puede observarse, si bien su escritura era preferentemente convencional, no dudaba en recurrir a otras formas de graficación cuando lo consideraba necesario; además, en ellas se destaca una suerte de geometrización (especialmente en las obras sinfónicas) producto del tratamiento textural y tímbrico⁹. La escritura formaba parte de su pensamiento creativo y otorgaba gran importancia a la imagen visual de sus partituras; en ellas se conjugan diseños melódicos minúsculos y trazos geométricos que ordenan el orgánico sinfónico; sostenía la correlación formal espacial, equilibrada y elegante, y las formas temporales que en él se representan.

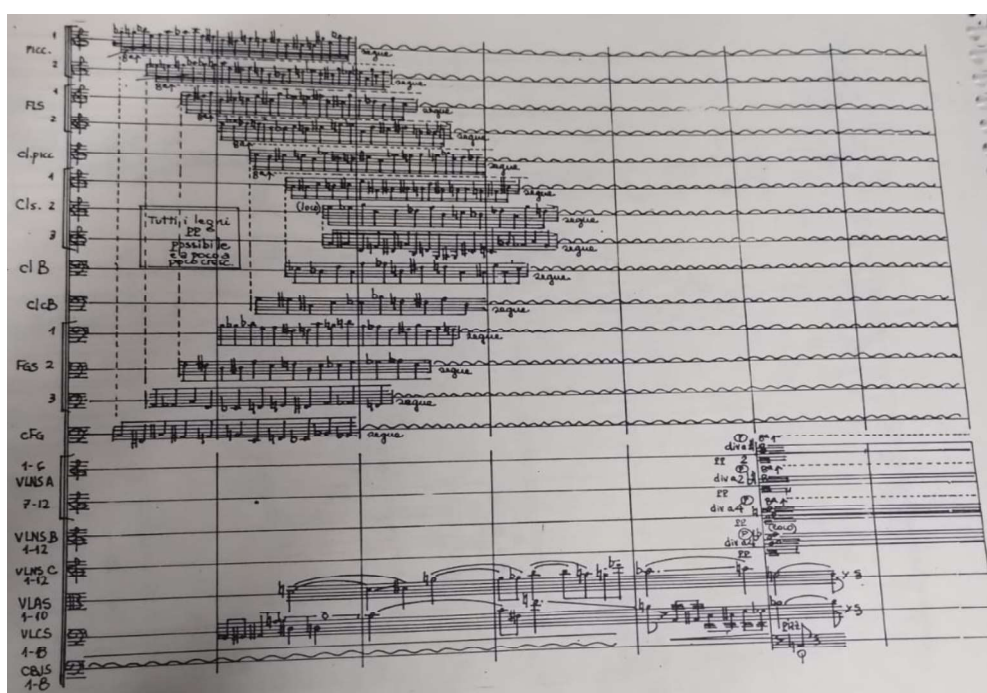


Imagen 9. 7ª Sinfonía, Movimiento 1, *Cosmovisiones*, poema sinfónico.

En algún momento utilizó lo que llamaba “*pentagrama sintético*”, sólo las 1.ª y 5.ª líneas, sobre el cual dibujaba un contorno melódico y así podía dar prioridad al ritmo y a las texturas.

El gesto de escritura parecía encarnado en él. Un gesto que se iniciaba sonando en su imaginación y dialogaba estrechamente con el espacio en el papel; un tránsito silencioso entre sonidos internos y ademanes prolijos, sin arrepentimientos ni dudas pero también sin derroches. Con la partitura en mano, es posible observar que sonidos y silencios son igualmente legibles a primera vista gracias a la técnica de “partitura cortada” según la denominaba Di Cicco: todo lo que quiere que suene está escrito, el silencio es papel en blanco o línea única, sin pauta siquiera. Texturas y densidades cambiantes, solapamientos, imbricaciones y yuxtaposi-

ciones son procesos que se hacen evidentes en tejidos sonoros de voces en intrincada relación o en grandes movimientos que diseñan gráficamente su progresiva aparición, su irrupción o extinción. Todo planificado para usar y representar solo lo necesario, con precisión, en contraposición a las sugerencias e instrucciones de pasajes en los que daba libertad interpretativa.

Escribía directamente en tinta: *“nunca modifico la elección tomada”* con gran detalle y en hojas de gran tamaño nuevamente poniendo en relación pequeños trueques motivicos, incluso menores al semitono, que se trasladan por un orgánico de múltiples divisi: *“la orquesta sinfónica como una orquesta de cámara gigante”*; dimensiones extremas y complejidades coloridas. Un movimiento de recorridos escalares y *glissandi* que resuenan amplios y extensos tanto como en articulaciones variadas de diseños invertidos y transformaciones seriales que aplicaba libremente.

Un lenguaje no lingüístico: *“el mensaje está; hay que descifrarlo”*

Gabriel Di Cicco tenía una atracción sonora por el lenguaje, lo cual, sostenía, bastaba para constituir el mensaje: elegía las palabras en torno a un tema por el placer auditivo que le producían para luego combinarlas en la construcción de significado no necesariamente inteligible como el canto de los pájaros:

*“y algo que dejan al pasar llena mi alma
de una música perdida y recuperada”*

Por otra parte, algunos títulos de sus obras tienen que ver con rescatar hechos: *Stalingrado*, *Elegía Haitiana*, *Tangoide Cartonero*, entre otros, mas sin intención programática — además, con excepción de sinfonía, ópera o ballet, tampoco aluden a las formas.

Amaba la sonoridad del idioma italiano y en él escribía las sugerencias expresivas como las indicaciones precisas y detalladas de la interpretación, algunas de las más frecuentes son: *un poco svogliatamente... estremamente delicato... lontanissimo... barbarico... appena un pocchettino meno... gentile, arabesco, quasi divagando... con violenza drammatica...*

Dominaba la forma del haiku con soltura y espontaneidad y también, bajo el seudónimo Macacus Rhesus, escribió un cuento corto, *Williard Gibbs en Sierra de la Ventana*, y narraciones breves a modo de monólogos tomando la voz de compositores como Vivaldi o Haydn¹⁰.

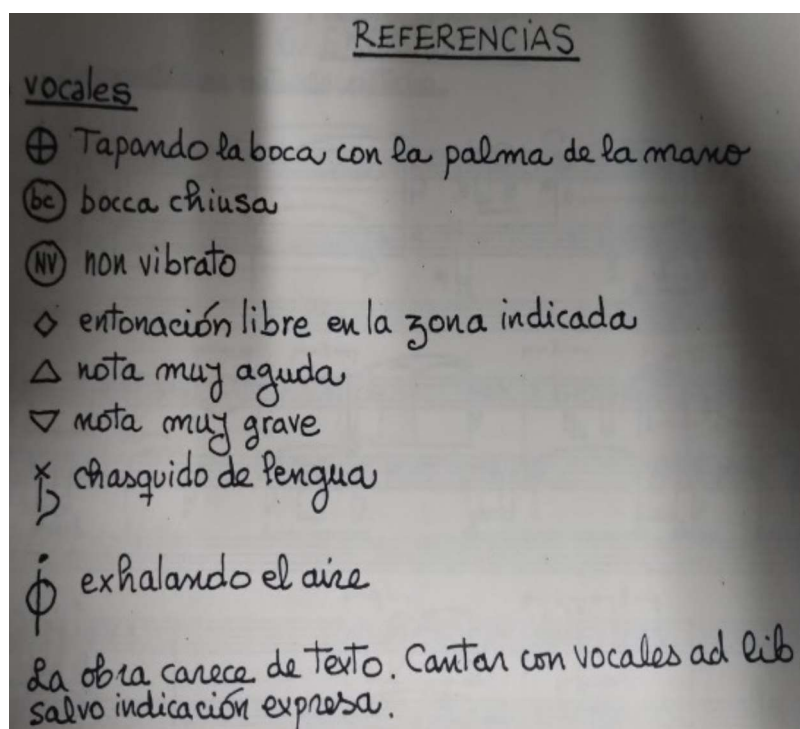
Sin embargo, la poesía era su forma preferida: nuevamente bajo otro seudónimo, El cisne de Tuonela, escribió una colección de poemas titulado *El escriba y la maga*.¹¹ Una poesía poblada de imágenes de pájaros, agua, crepúsculos y albas cósmicos y brisas por las que es posible transitar, como en un laberinto borgeano, de forma velada e intrigante, gracias a impulsos misteriosos, sensaciones etéreas y sugestivos juegos de ternura e imposibilidad:

*“ausencia de tu presencia permanente,
permanecer del silencio y de la espera,
en cada cristal el crepúsculo te repite
agónico y final”*

“*La música callada que recita tu boca*”: la relación entre la palabra y la música se da de varias formas, tanto con textos propios como de Pizarnik, García Lorca, Machado, Tzara y otros. En varias de sus sinfonías, los movimientos están precedidos por poemas; por caso, en la ya mencionada *Sinfonía n.º 7*, “*una sinfonía modular a la memoria de Gustav Mahler*”, Di Cicco aclara: “*La obra se basa libremente en la novela Doktor Faustus de Thomas Mann.*”¹² Los tres primeros movimientos y el sexto son orquestales, mientras que el cuarto (*Totentanz*) tiene indicaciones teatrales de acción sonora y además solicita que “la soprano fuera de escena, relata y canta un texto asemántico escrito al estilo de Lovecraft o de Crepax en su comic *Valentina*”. Continúa *El Jardín secreto*, ciclo de lieder sinfónicos sobre texto del compositor, para contralto y orquesta. Para el último, *Tombeau de Adrian Leverkühn* especifica coro infantil, femenino, masculino, mixto y orquesta; las voces cantan dos breves poemas y se agregan “palabras latinas provenientes de la *Missa pro Defunctis*”.

*“mientras mi grito resuena entre los árboles
como un címbalo en una catedral gótica”*

En las obras consultadas, el tratamiento de la voz es variado e incluye onomatopeyas, emisiones guturales, voz hablada y cantada, entre otras indicaciones.



Imágenes 10 y 11. *Sinfonía n.º 7*. Movimiento 4, *Totentanz*, Referencias para la vocalista. Textos.

En su obra *Umbrales*, op. 705 (1998) para cello, voz y clarinete bajo, algunas de sus indicaciones son: “*como campanas... con voz de niña... cantado, expansivo quasi operístico... como un viento lejano... murmullos hablados... carcajadas... jadeos...*”, además de contrastes dinámicos entre alturas o expresiones contiguas.

TOTENTANZ

caug thai galaketi shiutai
ftalaum geel palataka yakoite
sitila te sitilaga tetila dah
ssasarali piteuta se gelema trautisi
milakate tu uvume saulere ne garati
dilitiki eatitila malitika sa saredu
gearta hu nisula tau ralutila bau

TOMBEAU DE ADRIAN LEVERKUHN

fesferescencias de algas
sepulchro senore
acerde escánico
emergiendo estáceo
dede satánico
hacia campanarios
 líquidos
lágrimas de ninfas
 alimentando
 el mar

EPITAFIO

ahora, yacente,
le rodea el silencio
e acaso la extra
 música
que per buscarla
velé
 al abismo

Los recursos mencionados forman parte de procesos de desintegración y fragmentación del texto (también le interesaban los procedimientos de Luigi Nono), un gesto hacia la sonoridad del lenguaje contenida en vocales y fonemas que indaga en las formas de enunciación, en la voz expresiva y performática, en el acto de habla cotidiano; un mecanismo para relegar la semántica y la significación y desplegar evocaciones del cuerpo que porta la voz y del cual emana, el cuerpo en tanto origen y clave del mensaje.

Handwritten musical score for "El pensamiento mágico es fecundo para el arte" by Di Cicco. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. It includes sections labeled "Voz", "CL.B.", and "VLC". There are also handwritten notes and instructions in Spanish, such as "improvisar con ritmos irregulares; silencios al libre albedrío", "seguir al impulso, no seguir", and "pueden interrumpirse al libre". The score is divided into sections like "TROPARIO Y LABERINTO" and "Voz al Comienzo".

Handwritten musical score for "El pensamiento mágico es fecundo para el arte" by Di Cicco. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. It includes sections labeled "Voz", "CL.B.", and "VLC". There are also handwritten notes and instructions in Spanish, such as "murmurados, hablados pp (palabras/onomatopéas sin sentido sintáctico/semántico sin afluencias)", "sempre sempre", and "a partir de aquí intercala al libre". The score is divided into sections like "TROPARIO Y LABERINTO" and "Voz al Comienzo".

A modo de cierre: *"El pensamiento mágico es fecundo para el arte"*

En estas páginas se ha priorizado compartir el pensamiento artístico y musical de Di Cicco con la conciencia de lo limitado que resulta cualquier abordaje de su producción. Se han mencionado algunos ejes que atraviesan su modo de hacer obra musical, su uso del lenguaje —inteligible o no—, pero siempre ante todo sonoro y sugestivo, la importancia de una correlación formal espacio-temporal y una mención parcial de su producción literaria.

Queda pendiente ahondar en las cuestiones interpretativas a las que poco o nada se refería Di Cicco, probablemente porque en su escritura se preocupaba por detallar cada indicación y de este modo, entendía que todo lo necesario para los instrumentistas quedaba consignado en la partitura incluso en los pasajes más libres donde las indeterminaciones están

claramente delimitadas. Sin embargo, es importante puntualizar que solo un puñado de obras su numeroso catálogo fueron interpretadas por la orquesta provincial y gracias al interés y dedicación de solistas locales.

Di Cicco, como todo compositor, era un buscador solitario: desgranar el lenguaje para recuperar enunciaciones expresivas, bosquejar líneas y formas que evoquen un sonar amplio e indiferenciado como también voces y diálogos más íntimos, dar presencia a los silencios en los vacíos del papel y más. Estos y tantos otros gestos para alcanzar tal vez lo inalcanzable que Di Cicco entreveía en el juego articulado entre mínimo y extenso, lo inabarcable de toda música que se construye nota por nota, una esencia que desbordaba las dimensiones del papel, del escenario y de los registros. Como quien va tras un perfume, buscaba esa suerte de magia en el aire del amanecer y los crepúsculos que evocan sus poemas, iba tras esa fascinación que está más allá de las notas, pero que solo a través de ellas es posible siquiera rozarla. Para ello necesitó exigirle precisión en cada trazo a la escritura musical y exquisitez al lenguaje, diseñar volúmenes, expandir el espacio sonoro con distribuciones fuera de escena y el manejo tímbrico de un gran número de instrumentos. En síntesis, trataba de enlazar materia y pensamiento dentro del campo sonoro en un intento de dar voz y forma a la idea.

Un sendero entre complejidades y encantos que Di Cicco exploró con frenesí a medida que crecía su catálogo y la necesidad de componer ocupaba cada vez más su tiempo y energía. Pero una implacable enfermedad detuvo su ímpetu:

*“El cansancio me devora
como una fruta de la muerte”*

Una muerte que él ya había imaginado hecha de sonidos distorsionados y vuelos malogrados:

*“No quisiera morir en una tarde como ésta
en que la lluvia suena en los cristales
con una música de violines quemados
no hay pájaros
y el día parece una nave errante sin destino cierto”*

Quedaron poemas, músicas, dibujos, generosas conversaciones, convicciones profundas, preguntas eternas y un rico intercambio epistolar con compositores canónicos y lejanos.

*“Soy eso
(...)
memoria de la materia obstinada
lenta entropía implacable
que no obstante aún ama”*

Gabriel Di Cicco estaba en una búsqueda sonora permanente y solitaria; poseedor de una sensibilidad exquisita y desbordante, se expresaba con un gesto creativo muy particular e incansable, casi ritual: *“con algo de arpeggio acuático y crótalo de brujo”*. Un gesto nacido de la imperiosa necesidad de descubrir y dar forma a los sonidos en el próspero *“territorio de la ambigüedad”* artística donde la música despliega su magia.

Bibliografía

-Material teórico de consulta

Laborde, M. (2007). *Gabriel Di Cicco. Una visión nueva sobre el atonalismo*. Tesina de licenciatura en música, especialidad percusión y accesorios. Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

Molinari, L. (2012). “Elegía: sonos de música, muerte y violencia”. En Ana María Zubieta (comp) *Mapas de la violencia: filosofía, teoría literaria, arte y literatura*. Ediuns (ISBN 978-987-1907-77-9).

(2004). *Análisis de Colori dell'Alba*. Seminario de Psicoacústica. Maestría en Psicología de la Música. Universidad Nacional de La Plata.

-Material auditivo

Colori dell'Alba, <https://youtu.be/0tqEf3-6dZc?si=4m1efNTxCrMwawsl>

Apocalipsis del agua, https://youtu.be/NZc_R0FVnIw?si=Q1oeRxoMF0mKlg0

Jardín de Invierno con pájaros, <https://youtu.be/9axTthIK7ds?si=OXFw2QJ-8vnbvnAY>

-Fuentes audiovisuales

Diseños descontruidos (sobre la obra *Umbrales*), (1998), interpretación de Patricia Galassi-Ricardo de Armas: <https://youtu.be/NlY2LMoOVDw?si=dieBMTNtvo3rdch2>

Quasar, Adagio, reversión de Ricardo de Armas y Facu Feels: <https://youtu.be/XYWplrF42ms?si=IIMdY-Qyfw13ps3Xt>

El concorde levanta vuelo, interpretación de Pablo Rubino y dirección de L. Belforte: <https://youtu.be/RiBxxe-uDlu0?si=sUnNDKzuB7WWvxde>

Notturmitá - VII Op. 1124, intérprete Leandro Ariel Mantiñan: <https://youtu.be/vvqZSIO69Ks?si=A-GsX-41ZRXSGfaFi>

Reconocimiento a la trayectoria del maestro Gabriel Di Cicco. Organismos Artísticos del Sur: <https://youtu.be/yYXYjOfU26g?si=11PzMtwV3FCoos-O>

-Partituras

Atmósferas, (1984/5), para cuarteto de vientos (ob, cl, fg, tpa), op. 101.

Pequeña Elegía n.º 1 (1986), para orquesta, op. 161.

Bilitis, (1992), para flauta y piano, op. 406.

Sinfonía n.º 7, Doktor Faustus (1995/8), op. 522.

Espacios Topológicos, (1996), op. 595.

Umbrales (1998), para cello, voz y clarinete bajo, op. 705.

Colori dell'Alba, (2001), Albada XV para orquesta, op. 864.

Notas

1 Las citas de comentarios y versos —con comillas— del compositor fueron recopilados en cuadernos de apuntes durante los numerosos encuentros y charlas que sostuvimos hasta aproximadamente 2017.

2 Si bien sostenía adherir a la escuela de la Nueva Complejidad “desde siempre...pero me faltaban las herramientas técnicas”, quedó pendiente ahondar en las razones de esta afirmación, más allá de la admiración que le provocaba la música de Brian Ferneyhough.

3 Incluso en la extensión, pues en muchas ocasiones establecía de antemano el número de páginas, dibujaba la cantidad de compases o pentagramas que utilizaría.

4 Un acercamiento más detallado a esta obra desde la perspectiva de estéticas de la violencia en Molinari, L. (2012).

5 Se trata de una incompleta lista que emana también de la escucha de grabaciones caseras o de la lectura de partituras a las que fue posible acceder y que han sido motivo de conversación e intercambio con Di Cicco. El intervalo de 5+ ½ tono era de particular interés para él, así como evitar en lo posible las 6º M y m.

6 Dada su formación científica, frecuentemente recurría a expresiones comparativas o metafóricas de la química y la ciencia en general.

7 Obra estrenada en la novena edición del festival “finestre sull ‘900” de Treviso, Italia. Para un análisis más detallado de esta obra, ver Molinari, L. (2004) y Laborde, M. (2007).

8 Quiero destacar el interés del maestro Ulla por estrenar y dar a conocer las obras de Di Cicco, como también a intérpretes locales que han abordado obras solistas y de cámara, teniendo en cuenta la dificultad interpretativa de las mismas.

9 Laborde, M. (2007) explora con mayor detalle este tópico.

10 Tales textos fueron escritos para leerse en los conciertos íntegramente dedicados a estos maestros por la Orquesta Sinfónica Provincial de Bahía Blanca.

11 Se trata de poemas que presentó en el cuarto concurso de poesía y narrativa breve y/o cuento. INCA.

12 En la partitura, Di Cicco aclara: “Cada movimiento posee un sentido y una unidad propios aunque subordinados a la unidad total de la obra y pueden ser ejecutados separadamente...”



Gabriel Di Cicco, obras. Archivo del compositor. Foto Leticia Molinari.