

La música de Di Cicco

A través de un análisis de

El Concorde levanta vuelo



Pablo Rubino

PUBLICADO EN

Año 1 · N° 1 · Julio 2026

Páginas 122 a 126

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

Rubino, Pablo (2026). «La música de Di Cicco. A través de un análisis de El Concorde levanta vuelo». *Fuentes Primarias*, año 1, n° 1, pp. 122-126.

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

La música de Di Cicco

A través de un análisis de El Concorde levanta vuelo

Pablo Rubino

3. A LOS GRANDES GEÓMETRAS

a los grandes
 constructores
 de lo visible
 de lo invisible
los que hablan con
 magma
 primordiales
danos la pluma
 del gran pájaro
 amarillo
 la linfa de los
 bosques
 el agua subterránea
 que devora
 el metal
a los que distribuyen
 las estrellas
y diseñan los insectos
los señores
 del triángulo
 y la esfera
los que sueñan
 eternamente
 este universo
 nuestra casa
 nuestra tumba

Di Cicco, SALMOS BÁRBAROS

El Concorde levanta vuelo, op. 1342 (2011), es una obra para violín y orquesta de cuerdas compuesta por Gabriel Di Cicco, compositor argentino oriundo de Bahía Blanca. Fue estrenada en 2018 por la Orquesta Estable del Teatro Argentino bajo la dirección del Mtro. Luis Belforte, con la parte solista a cargo de quien escribe. La historia de su encargo data de 2008, cuando me atreví a pedirle a Gabriel que me escribiera una obra. En sucesivos encuentros, al preguntarle si había dado comienzo al proceso compositivo, me respondía que tenía una primera idea, derivada de una impresión muy personal de una breve escena de una película, y que ya se sentaría a escribirla, lo cual finalmente hizo entre el 16 y el 19 de febrero de 2011, según consta en la partitura (suele haber indicaciones de día y hora de cada sesión de composición en las partituras de Gabriel). Originalmente pensada para una orquesta juvenil (la Camerata Académica del Teatro Argentino), las partes de la orquesta no ostentan el nivel de complejidad que normalmente aparece en las obras del compositor, sobre todo en lo referido a la densidad

textural y al apartado rítmico.

La obra se constituye a partir de lo que podríamos llamar módulos texturales: materiales de determinadas características que se insertan en la textura global, en la que casi siempre conviven tres o más de ellos, con sus procesos de elaboración interna asociados a una temporalidad propia. Ello da lugar, durante buena parte de la obra, a un contrapunto complejo hecho de la superposición e interacción de aquellos módulos, que muchas veces poseen duraciones bien diferentes. Los materiales constitutivos son, por una parte, muy abstractos, en cuanto a que prescinden de una encarnación fija en lo que hace a la mayoría de sus características (altura, duración, timbre, intensidad, etc.) excepto por alguna cualidad específica que los define, lo que podríamos denominar su sustancia, dejando a las demás abiertas y sujetas a cambio en cada nueva aparición. No son, entonces, objetos; su cualidad abstracta, que hace que no estén anclados a una única posibilidad, les confiere como cierta maleabilidad, flexibilidad, que permea en el discurso musical general.

A continuación se ofrece una categorización somera de estos módulos, junto con analogías visuales orientadas a aprehender mejor aquello de lo que estamos hablando (la enumeración no implica jerarquía): el glissando lento y acotado en cuanto a registro con un ámbito de 2m o $\frac{1}{4}$ de tono y generalmente asociado a un crescendo, pensemos en un punto luminoso que al moverse deja una estela, en este caso describiría una recta ascendente apenas inclinada cuya luz se intensifica a medida que asciende; el glissando mucho más amplio y veloz, casi siempre descendente y asociado a un diminuendo, de nuevo el punto, en este caso descendiendo pronunciadamente y atenuándose a medida que lo hace; los sonidos largos, generalmente asociados a un crescendo, como una recta con intensidad creciente; los acordes tenidos de tres o más sonidos sin crescendo, como hilos de varias hebras (pensando a cada uno de los sonidos como una hebra) sobre los que se mueve el resto de los elementos; los sonidos cortos, percusivos, generalmente con acento y en grupos de dos, como oscilaciones pronunciadas muy breves pero casi incandescentes; los sonidos cortos más veloces y repetidos, similar a las oscilaciones anteriores pero más prolongadas en el tiempo; los arpeggios muy abiertos en velocidad media, que transmiten una sensación ligada al despliegue amplio en el espacio; las escalas o arpeggios más cerrados en velocidad más bien alta, como puntos cercanos que dan la impresión de formar líneas virtuales; los sonidos tremolados y los trinos agudos, que podríamos asociar a sutiles distorsiones del trazo.

Como se puede apreciar, no hay una intención de generar un universo sonoro muy personal, un sello expresivo, bien diferenciado y característico, a partir de la selección y construcción de los materiales. Sin embargo, lo que termina ocurriendo con ellos es que, de manera algo paradójica y debido al tratamiento que reciben, le imprimen una gran plasticidad al discurso musical, en tanto que, como se señalaba más arriba, no se fijan a una única materialización específica, sino que “fluyen”, asociándose libremente en el devenir, sin configurar objetos “sólidos”. Es en función de lo relativamente limitado del material que se crea una sensación de organicidad, de unidad en los cambios, de estar girando siempre en torno a un lugar, trazando los límites, a veces difusos, de una zona. Refuerza esto último el hecho de que, en la primera sección de la pieza, que corresponde al único solo de violín de toda la obra, ya aparecen la mayoría de los materiales-módulos mencionados.

Cabría mencionar aquí dos referencias que me fueran señaladas por el propio compositor, con las que dialoga el título de la obra. La primera, una breve escena de la película *Sabrina* (1995, Sydney Pollack), en la que el protagonista decide embarcar en un avión supersónico Concorde para llegar a París antes que su amada, que ya estaba en vuelo a bordo de un avión convencional con el mismo destino; la segunda, el título de una obra de Vaughan Williams con similar instrumentación (para violín

y orquesta): *The Lark Ascending*. Resulta significativo que, siendo el compositor un profundo conocedor del cine arte, haya sido inspirado por una escena de una película que, según sus propias palabras, no merece la pena en lo más mínimo salvo por ese brevísimo momento en el que, al atardecer, Harrison Ford embarca el Concorde. Esto va en sintonía con algo muy propio de Gabriel, a saber, su afección a hallar momentos de gran significación artística en lugares en los que menos se supondría que deberían encontrarse.



Estreno de *El Concorde levanta vuelo*, op. 1342 (2011), de Gabriel Di Cicco. Pablo Rubino, violín solista. Orquesta Estable del Teatro Argentino de La Plata. Director, Luis Belforte.

Una observación rápida de otras obras del compositor (para el presente artículo, la comparación se hizo con *Colori dell'alba* op. 864, *Sinfonía n.º 9* op. 630 y *Exorcismos* op. 520) arroja que varios de los materiales-módulos que aparecen en la obra que nos ocupa también lo hacen en otras. Podríamos decir entonces que lo que aplica para cada material-módulo individual funcionando dentro de esta obra, se sigue de algún modo también para una obra singular considerada dentro de una serie de obras del compositor: así como decíamos que cada uno de aquellos está definido por alguna característica abstracta que hace que luego en sus apariciones concretas adquiera siempre cualidades diferentes, podríamos pensar que cada obra singular del compositor es solo una de las múltiples encarnaciones posibles de una suerte de meta-obra.

Para comprender mejor lo anteriormente expuesto, podríamos tejer una analogía con lo que en los videojuegos se llama universo *sandbox*. Se trata de juegos en los que los diseñadores crean un determinado entorno, un “mundo”, maneras de interactuar con él, personajes, objetos, etc., que no están orientados hacia un fin, hacia un objetivo definido y direccionado por el propio juego (como podría ser la narración de una historia). Ello otorga una gran libertad al jugador, haciendo además que su experiencia de juego pueda diferir considerablemente de la que puedan tener otros jugadores, esto en razón de la no linealidad propia del *sandbox*; que sin embargo sí establece marcos más o menos precisos en los que habrá de desplegarse la jugabilidad. En esta línea, se podría decir entonces que la obra que nos ocupa parece ser no el producto de un minucioso proceso de calibrado de cada uno de los eventos puntuales que apunta a crear la impresión de que todos y cada uno de ellos acontecen fatalmente en el

momento debido, en donde cada cosa reposa en su correcto y único lugar posible; sino más bien una entre las muchas realizaciones posibles, el producto de desplegar, de poner a funcionar y hacer interactuar entre sí aquellos materiales previamente definidos.

Dos hechos extraídos de mi contacto personal con Gabriel abonan la hipótesis anteriormente expuesta. El primero ocurrió al momento de consultarle acerca de algunas decisiones interpretativas relativas a la obra, más precisamente por el uso del vibrato y la necesidad de definir algunas intensidades (ya que en la partitura hay más bien poca información dinámica), recibiendo por toda respuesta un “hagan lo que quieran con ella (la obra)”. Ante mi insistencia, me dijo que no se acordaba de los detalles precisos de esa obra puntual (pensemos que en el lapso entre que finalizó su composición y el momento en que se produce el estreno alrededor de 7 años después, ha de haber compuesto alrededor de 100 obras) y que en última instancia tampoco importaban demasiado. El segundo hecho se desprende de charlas que mantuve con él, en las que repetidas veces afloraba algo que evidentemente consideraba de primer orden, tanto en su música como en la de otros: las geometrías internas, la arquitectura que crea el discurso, las relaciones entre ciertas proporciones de construcción, esto aplicado tanto al interior de cada obra como también a una serie de obras de un compositor. El epígrafe que acompaña el presente artículo, uno de los 12 poemas del propio compositor que aparecen en su novena sinfonía, *Salmos bárbaros*, se puede leer en esa clave.

Todo lo anterior apunta a una cierta despreocupación por el sonido en sí, a un desinterés por la superficie sonora, y a un interés por rasgos más abstractos, de tipo constructivo, arquitectónico. En esta suerte de “idealismo musical” la materia sonora no es de primer orden, resulta más bien contingente, coyuntural. El interés se traslada hacia el dominio relacional, estructural, hacia relaciones asincrónicas que resignifican y actualizan permanentemente el estado presente y pasado del discurso.

Nos queda preguntarnos por la variación, permutación, disposición y elaboración de aquellos módulos, por los procedimientos que podemos inferir, que emanan de esas manipulaciones. En principio parecería que el devenir musical no constituye vectores fuertes, de una direccionalidad clara, sino que durante buena parte de la obra los módulos flotan con gran libertad, punteados con breves momentos de asociación y lugares de articulación formal más o menos claros. Dentro de la línea del solista sí podemos hallar ocasionalmente un uso del ritmo vinculado a procesos cadenciales, a través de aceleraciones rítmicas y/o ampliaciones registrales que acumulan tensión y que culminan generalmente con alguna descarga explosiva. No obstante esto último, prevalece una cierta sensación de libertad que emana de la construcción interna, que parece prescindir de la causalidad dura, del determinismo, sin por ello expresar anarquía o erigirse en una apología de cierto caos aparente.

Este modo de fluir del discurso musical de la obra se instala y parece constituir su manera de desplegarse, de ser en el tiempo, absorbiendo algún que otro momento de tensión excepcional como aquel que se da hacia los $\frac{3}{4}$ de transcurrida la misma. Todo ello hasta que, de un modo especialmente sorpresivo, esa manera de articular el discurso se rompe por completo en la sección final. Por primera vez aparece la repetición, con el *ostinato* de los chelos más las notas repetidas estáticas en violines y violas; el solista queda fijo oscilando entre dos alturas con un proceso de aceleración rítmico muy claro, luego de lo cual se dan imitaciones, esta vez bien evidentes aunque muy breves, entre el solista y las filas de violines, hasta que el solista queda solo con un trino agudo (el mismo al que había llegado en aquél momento de tensión excepcional previamente señalado), y se desata una cadencia muy contundente de acordes cortos con todos los instrumentos del *tutti* haciendo dobles cuerdas, homorítmicamente, que culmina la obra. Tenemos entonces que, en el final, muy de repente, el discurso se

precipita; empieza a haber señales que apuntan hacia alguna suerte de sentido cuya revelación parece inminente, pero todo concluye antes de que ello termine por ocurrir.

El Concorde levanta vuelo es una de las más de mil seiscientas obras que componen el catálogo de Di Cicco, quien comenzó a escribir regular y sistemáticamente en 1982, a la edad de 40 años, luego de ejercer como investigador y docente en bioquímica en la UNS (donde se licenció en bioquímica) y paralelamente a su carrera como violinista (fue miembro de la Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca) y como docente de música (fue profesor de historia de la música y de otras materias en el Conservatorio de Música de Bahía Blanca). Su extenso catálogo incluye obras para orgánicos de lo más diversos, como 10 sinfonías, conciertos para distintos instrumentos, obras vocales, muchísima música de cámara, música para instrumentos solos, música para escena y un ballet. Se trata, con toda probabilidad, del compositor más prolífico de la historia argentina y también de uno de los más prolíficos de la historia mundial de la composición. Sin embargo su música es rara vez ejecutada, lo cual redundo en que la inmensa mayoría de sus obras permanezcan sin estrenarse. Sería deseable que llegara el momento en que su música sea más interpretada, difundida, apreciada y sopesada. Ojalá este texto pueda contribuir, al menos un poco, con ese propósito.

Bibliografía

Fuentes audiovisuales

Link a video de la obra: <https://youtu.be/RiBxxeuDlu0>

-Partituras

Link a partitura de la obra: https://drive.google.com/drive/folders/14DANrOSB_1SHFDCrQs-RGkuXWbbJICXma?usp=sharing

Link a otras partituras de Di Cicco: https://drive.google.com/drive/folders/1WY_NazXm0Blx-27vHN-ZFQIo2fZVbo64q?usp=sharing

Link a imágenes: <https://drive.google.com/drive/folders/1R7aLP4iT8MejeeXdTVhKg3ZzUyhAN-q23?usp=sharing>