

Hilda Dianda: Redimensionando la obra y figura de una compositora argentina



Hilda Dianda: Resizing the work and figure of an Argentine composer

Perrone, Marcela Laura

Marcela Laura Perrone *

marcelalauraperrone@gmail.com

Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos
Aires, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 21, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 20 Agosto 2022

Aprobación: 20 Septiembre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/amei/journal/645/6453538011/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0020>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Nuestro trabajo se propone reflexionar sobre la obra y la figura de Hilda Dianda revisando la documentación disponible y reconstruyendo la trama de sonidos de las nuevas músicas, vínculos entre personas y circunstancias. A la indispensable tarea de examinar las fuentes primarias y enmendar errores u omisiones, sumamos la invitación a considerarlas bajo una perspectiva decolonial y feminista actual.

Palabras clave: Dianda, compositoras, feminismo.

Abstract: *Our work aims to reflect on the work and the figure of Hilda Dianda, reviewing the available documentation and reconstructing a network of new music's sounds, links between people and circumstances. To the indispensable task of examining the primary sources and correcting errors or omissions, we add the invitation to consider them from a decolonial and updated feminist perspective.*

Keywords: *Dianda, female composers, feminism.*

1. DATOS BIOGRÁFICOS Y FORMACIÓN INICIAL

Hilda Fanny Dianda nació el 13 de abril de 1925 en Córdoba, Argentina. Según su propio currículum mecanografiado que se conserva en la Fundación Archivo Aharonián Paraskevaïdis (FAAP) fechado el 14 de Febrero de 1965, realizó sus primeros estudios musicales en Buenos Aires desde 1940 a 1948 con Honorio Siccardi. Realizó estudios superiores en composición musical con Gian Francesco Malipiero (quien, a su vez,

NOTAS DE AUTOR

- * Marcela Laura Perrone estudió composición musical en la Facultad de Artes de la UNLP y tomó clases con Coriún Aharonián. Trabajó componiendo música electroacústica y mixta en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM-CCR; 2000-2005) y EME-IVL de la UNIRIO (Río de Janeiro, Brasil; 2008) presentando sus obras en Argentina, Brasil y Uruguay. Estudió piano y percusión latinoamericana, participando en grupos de música popular como compositora, letrista, arreglista e instrumentista. Realizó su maestría Música de fronteiras: o estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguardia; (PPGM-UNIRIO, 2010) con la ayuda de la Agencia CAPES. Actualmente es doctoranda de la carrera de Teoría e Historia de las Artes (FFYL-UBA); ha recibido la beca de investigación científica de nivel inicial del FONCyT y participa en eventos académicos nacionales e internacionales presentando sus trabajos. Integra la Red de Compositoras Latinoamericanas (redcLa).

había sido maestro de Siccardi) entre 1949 y 1950. Durante esos dos años también se perfeccionó en dirección de orquesta y composición musical con Hermann Scherchen. El examen final – ante el público– fue en la sala “Ca’ Giustinian” de Venecia, donde presentó el *Concierto Brandenburgo número 1* de Juan Sebastián Bach, dirigiendo la orquesta del teatro “La Fenice” (FAAP, “Hilda Dianda: Carpetín para consulta”). Durante ese período se insertó en el medio musical de su país: compuso una serie de obras, algunas de las cuales fueron estrenadas y editadas; colaboró en revistas y emisiones radiofónicas y participó en conferencias y actividades de divulgación musical en Córdoba, Buenos Aires, Posadas, Concepción del Uruguay, Viedma, Carmen de Patagones, Resistencia, Rosario y en Santa Fe. Hacia finales de 1955, Dianda formaba parte de la Asociación Argentina de Compositores,¹ junto con Siccardi.

2. PRIMERAS EXPERIENCIAS

En octubre de 1954 la Orquesta Sinfónica Nacional interpretó su “Música para arcos” (compuesta en 1952). Dianda le escribió luego a Malipiero: “... aunque el público no sabía con certeza si silbar, aplaudir o callar, las críticas reconocen [mis] grandes medios y reconocimientos técnicos” (Dianda, 1954 citada por Merrich, 2012).² La compositora explicaba que a comienzos de 1950 las orquestas oficiales estaban concentradas en la interpretación de un repertorio nacionalista o bien de “tango sinfónico” realizando una comparación: “Es como si se llevara a La Fenice, tocados por su orquesta o la de la Scala, una tarantella o una música similar” (Merrich, 2012: 5). Más allá de la posible subestimación hacia algunas músicas populares, la descripción apunta a la poca apertura a la diversidad de estéticas de las orquestas en la escena porteña de la época.

Las dificultades en torno a la aceptación de sus obras también se ven agravadas por cuestiones de género, ya que: “la solista - ella también forma parte de la orquesta sinfónica de Buenos Aires, es excelente como intérprete, como artista y como persona, pero ya que además de todos estos defectos también tiene que ser mujer, creo —por no decir que lo sé— que todo se vuelve más difícil”.³ La solista aludida es Emma Curti, su compañera en la música y en la vida, quien estrenó varias de sus obras y a la que Dianda también le dedicó.

En 1957 la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, con dirección de Lorin Maazel interpretó en el Teatro Colón su *Concertante para violonchelo solista, instrumentos de viento, contrabajos y percusión* (compuesta en 1952). Maazel le sugirió aplicar para la beca de la Fundación Guggenheim, pero advirtiendo las pocas posibilidades de que le sea otorgada, Dianda planeó un nuevo viaje a Europa. Continuó componiendo a la vez que se dedicó a difundir regularmente la música contemporánea en conferencias y en ciclos de audiciones en Radio Nacional entre 1954 y 1958.

3. FRANCIA, ITALIA, ALEMANIA, ESPAÑA

No es fácil reconstruir algunas partes de la biografía de Dianda de aquellos años. Johann Merrich señala varios errores surgidos de imprecisiones como el de la entrada del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition (2001), escrito por Raquel Cassinelli de Arias y la fecha de su primera estadía en París, establecida erróneamente en 1958 y repetida en otras fuentes como *Latin American Classical Composers: A Biographical Dictionary* (2016), la cual enmienda consultando el abundante intercambio epistolar entre Dianda y Malipiero que se conserva en la Fundación Cini. Y observa

En ninguna de las cartas [entre Dianda y Malipiero] fechadas en 1958 aparece un interés de Dianda por la electroacústica o electrónica, mucho menos mención del nombre de Schaeffer o una invitación de algún funcionario del gobierno francés. La correspondencia ni siquiera menciona el progreso de la tecnología en el campo de la música latinoamericana o europea; ese es el periodo de nacimiento y difusión de la electrónica y la electroacústica en Argentina, de las primeras obras latinoamericanas de este tipo, como *Música para la Torre* de Mauricio Kagel, de viajes de compositores europeos y americanos a América

Latina con el objetivo de tejer las tramas que permitirán el desarrollo de la nueva música; entre estas últimas encontramos las visitas de Pierre Boulez [a Buenos Aires], frecuentado asiduamente por Francisco Kröpfl en el Hotel Claridge en 1954. Unos años más tarde, en 1958, Kröpfl fundará el *Laboratorio de Fonología Musical* con Fausto Maranca dentro de la facultad de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, primer centro de América Latina que lleva en su nombre un homenaje al estudio de Berio y Maderna, autores con los que Kröpfl estará en contacto regular. Por lo tanto, no tenemos signos de un interés previo de la compositora en el tema electroacústico (Merrich, 2012: 7; nuestra traducción).⁴

Es posible entender esa ausencia el contexto en que Dianda se desempeñaba: su maestro, Honorio Siccardi, era afín a las tendencias neoclasicistas de carácter cosmopolita. Siccardi había ingresado al Grupo Renovación (1929-1944) en los últimos meses de 1931 y permaneció en él hasta Junio de 1944 (Scarabino, 1999). Juan Carlos Paz, quien integraba el Grupo Renovación, comienza a utilizar el dodecafonismo en 1934. Luego abandonó el grupo y fundó la Agrupación Nueva Música en 1937 con la que realizó una intensa labor de difusión de las nuevas tendencias a través de ciclos de conciertos. Durante la década de 1940 se profundizó la distancia entre los grupos, llevada también en algunas ocasiones al plano personal, como ejemplifica Scarabino a través de las citas del libro *Introducción a la música de nuestro tiempo* de Juan Carlos Paz (Editorial Nueva Visión, 1955). Francisco Kröpfl, quien también se había formado en el Conservatorio Nacional, tomaba clases regulares de composición con Paz entre 1946 y 1952. Por lo tanto, en ese momento probablemente no estaban dadas aún las circunstancias para una conexión directa entre Dianda y Kröpfl. Durante la década siguiente, tanto los que habían sido discípulos de Paz (y/o estaban relacionados con la Agrupación Nueva Música) como de Ginastera, junto con las/os becarias/os latinoamericanas/os de tendencias estéticas muy diversas se encontrarán en el nuevo escenario, alrededor de las actividades del CLAEM-ITDT.

De manera que no podríamos determinar realmente si Dianda estaba al tanto en 1958 de los adelantos en materia de música electroacústica en su propio país, cuyas actividades estaban concentradas principalmente alrededor de la figura de Kröpfl (Monjeau, 2021), considerando que todo ello estaba fuera de su círculo social y artístico más inmediato. A partir de la lectura de la correspondencia entre Dianda y Malipiero inferimos que aún estaba enfocada en cuestiones básicas de supervivencia, tratando de que sus obras sean interpretadas, sobreponiéndose a la crítica y a los prejuicios de la sociedad de su tiempo.

Ante un medio que percibe como poco favorable, la compositora intentó por varios medios salir de Argentina y el primer destino fue París, proyectando desde allí un nuevo viaje a Italia. En 1958 recibió un patrocinio del Gobierno Francés.⁵ Hilda y Emma llegaron a París el 15 de Enero de 1959. Planeaban quedarse un mes pero finalmente se quedaron hasta finales de Junio. Durante su permanencia en París la correspondencia con Malipiero se interrumpe casi cinco meses, por lo que a Merrich le resulta difícil reconstruir los acontecimientos. Es probable que haya encontrado inesperadamente un medio estimulante y se haya ampliado la gama de intereses. Las experiencias de varios compositores de música instrumental –como Boulez, Messiaen, Stockhausen o Henry– en el estudio de música electroacústica ligado a la *Radiodiffusion-Télévision Française - RTF* y al *Groupe de Recherches de Musique Concrète (GRMC)* (Palombini, 1999) proponían una nueva experiencia de escucha, lo cual llevaba a la concepción de la composición como un campo donde se estudian y experimentan libremente las posibilidades de los sonidos. Es decir, lo que ya venía experimentando Edgard Varèse (Varèse, E., & Wen-chung, C., 1966) y que se ve reflejado en un conocido texto que compila fragmentos de sus conferencias entre 1936 y 1962 llamado justamente “The liberation of sound”.

Posiblemente Dianda redefinió el itinerario, buscando continuar su formación y experiencia, ya no en Venecia sino en los lugares donde estaban surgiendo las nuevas tendencias: envió una carta para participar el *Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt* el 5 de Mayo (cuyo archivo está en línea para su consulta) y el 13 de Mayo envió la solicitud para la admisión al *Studio di Fonologia di Milano*.

En el currículo mecanografiado que se conserva en el archivo de la FAAP fechado en 16/2/1965, Dianda menciona la experiencia parisina bajo el ítem “Cursos de especialización y actuación profesional” y se describe como: “‘Música concreta’, en París (Francia) desde Enero hasta Abril de 1959 con el ‘Grupo

de Investigaciones musicales” de la Radiodifusión Francesa, con Pierre Schaeffer –creador de esa nueva experiencia musical– y Michel Philippot”.⁶

Fue aceptada en el *Studio di Fonologia* y, luego de pasar por Florencia, Roma y Venecia, Hilda y Emma llegaron a Milán a finales de octubre. Entre el 12 de noviembre y el 17 de Diciembre Hilda trabajó intensamente para terminar su primera obra electrónica, estirando el plazo original de quince días que le había sido otorgado como compositora invitada.

Pero la noticia de su admisión en el *Studio di Fonologia* asociada a su interés por la música electrónica fue muy mal recibida por Malipiero. Evidentemente, la electroacústica no era un asunto que a él le interesara personalmente e intenta influir a Dianda comunicando enfáticamente su desaprobación. El primer argumento esgrimido por el maestro fue que era una *diletante de la música electrónica*, que antes de componer música electrónica tenía que estudiar y componer música instrumental, que era lo se tenía entonces a disposición. Un argumento pobre si se comprueba que la compositora, de entonces 34 años, ya hacía tiempo que se había formado en composición, interpretación y dirección orquestal y seguía perfeccionándose a través de cursos internacionales mientras componía y estrenaba sus obras. Dianda respondió con una obviedad: habiendo tan pocos laboratorios, acceder a ellos es un privilegio, por lo que las personas que acceden a ellos están en igualdad de condiciones, haciendo sus primeras experiencias.⁷ En la carta, Dianda “no menciona su actividad con Pierre Schaeffer, que podría haber sido, de alguna manera, un arma de defensa de las acusaciones formuladas por Malipiero” (Merrich, 2012:10). Realmente Dianda no se defiende de una discusión de la que no le interesa participar. Malipiero intentó desalentarla con otro golpe bajo, escribiéndole que el *Studio di Fonologia* la había aceptado solamente por su condición de extranjera, "a cambio de la emigración italiana a Argentina". Dianda le respondió a Malipiero con ironía: "Como argentina podría interceder ante la RAI que sólo permite trabajar en el estudio electrónico a los extranjeros apoyados por sus respectivos representantes diplomáticos, lo que deja afuera muchos buenos músicos italianos jóvenes que no pueden obtener permiso porque ...son italianos " (Dianda en Merrich, 2012, nuestra traducción).⁸ Era frecuente la utilización como argumento de una supuesta falta de méritos suficientes para desestimar las obras de las compositoras, las cuales no tenían las mismas oportunidades de formación y de profesionalización que sus colegas en aquel momento, una situación que se repetía también en otras áreas.

4. UNA SUDAMERICANA EN EL ESTUDIO DE FONOLOGÍA DE LA RAI

En el estudio de la música de concierto de las compositoras argentinas observamos lo que sucede también en otras latitudes: figuras que se apoyan fuertemente en la interpretación de un instrumento, generalmente el piano o la voz, para luego incursionar en la composición de obras para piano, o voz y piano. Ya sea desde el rol de intérprete como de compositora, como señala Lucy Green en *Gender, musical meaning and education* (1994) las expectativas puestas en el imaginario patriarcal de feminidad se relacionan con la delicadeza y la sensibilidad. La dificultad de salir del ámbito doméstico de la pieza para piano o la canción para abordar la escritura para orquesta o la ópera van más allá de las cuestiones técnicas puesto que implican el aventurarse en los roles y espacios que hasta entrado el siglo XX eran considerados masculinos o poco apropiados para las feminidades. Romina Dezilio (2017) relevó y estudió los casos como los de María Isabel Curubeto Godoy (Fedra, 1925; Pablo y Virginia en 1945, entre otras); Celia Torr  (Rapsodia entrerriana, 1931); e Isabel Aretz (Puneñas, 1937), quienes, ya en la primera mitad del siglo, tienen una vasta producción que incluye música para orquesta. En varias publicaciones, Dezilio observó el contrapunto entre los discursos emanados desde la crítica o las instituciones que refuerzan el estereotipo de los roles de género tradicionales y los discursos de autorrepresentación de las protagonistas que se van apartando de los mismos. Las mujeres accedían a insertarse en ese mundo desde la enseñanza de la teoría y el solfeo o bien la interpretación de algunos instrumentos. La composición y la dirección orquestal eran consideradas actividades intelectuales,

y, por lo tanto, asociadas aún al imaginario del rol masculino en el modelo patriarcal. Por supuesto esto tiene resonancias en otras profesiones y trasciende el presente artículo.

Hacia la mitad del siglo XX las mujeres estaban redefiniendo su papel, conquistando nuevos derechos como el sufragio (concretado recién en 1947 en Argentina) y la participación en la vida pública, así como el acceso real a la formación profesional. Es en ese marco de lento reconocimiento de derechos que contextualizamos a las compositoras como Dianda que manifiestan un singular interés por dedicarse profesionalmente a esta actividad, no solamente a la interpretación vocal e instrumental o a la investigación musicológica ligada al folclore, e insisten en crear y en ser escuchadas a la par de sus colegas compositores. En ese sentido, es probable que no encontremos declaraciones explícitas o testimonios abiertamente feministas si son leídos en clave actual. Pero solamente su presencia y su persistencia son elocuentes de su voluntad y del coraje que implicaba desafiar a los roles preestablecidos en la sociedad de su tiempo. Las que se atrevían a incursionar en la composición eran puestas a prueba constantemente, desde los comentarios desvalorizantes o paternalistas de sus colegas y desde la crítica, cuando no eran rotundamente ignoradas, juzgando sus producciones a partir de un arbitrario estereotipo de feminidad asociado a la sinceridad, la honestidad, la ingenuidad y el recato (Dezilio, 2017).

De manera que *una sudamericana logró infiltrarse entre los compositores en residencia* y ser aceptada en 1959 para trabajar en uno de los pocos laboratorios que existían en la época. El sentido común diría que hubo un error: ese simple hecho resulta llamativo y/o sospechoso. Sólo para ejemplificar: ese mismo año la británica Delia Derbyshire, quien se había formado en música y matemáticas, solicita un puesto en el sello *Decca records* donde le respondieron que no contrataban mujeres para sus estudios de grabación (Barret, 2021). Algunas, como Beatriz Ferreyra (Córdoba, 1937), lograban ser aceptadas como asistentes de compositores que conocemos y que han sido consagrados dentro de la historia oficial de la música electroacústica (en su caso, P. Schaeffer). Mientras tanto, sobre la marcha, las compositoras iban aprendiendo las formas de utilizar las nuevas tecnologías (Riestra, 2020).

Contrariando esas creencias, hemos visto recientemente en documentales como *Sisters with transistors* (Rovner, Lisa; 2020) que rescatan la temprana presencia y trabajo sostenido en la escena electroacústica de figuras como Delia Derbyshire, Laurie Spiegel, Suzanne Ciani, Éliane Radigue, Pauline Oliveros o Wendy Carlos. En el film, la pregunta inicial formulada por Laurie Anderson, cómo exorcizar de misoginia el canon de la música clásica (o de concierto occidental) apunta para la libertad que pudo haber permitido en ese momento el trabajo en los laboratorios, saliendo a la vez de un ambiente excluyente como de lenguajes o estéticas que ya se percibían poco atractivas o agotadas. Sin embargo, en este caso la crítica al canon omite la autocritica que se evidencia en la ausencia de compositoras y disidencias provenientes de países “periféricos”. Es llamativo que no hayan surgido en la pesquisa previa a la realización del documental nombres como Ferreyra, Nelly Moretto, Graciela Castillo, Graciela Paraskevaídis, Jacqueline Nova, Susana Barón Supervielle o la misma Dianda, por nombrar solo algunas. La insistencia sobre los *pionerismos*⁹ pareciera desviar el foco nuevamente hacia los viejos discursos competitivos del canon blanco erudito occidental, cuando existe un potencial valioso en las diferentes maneras de hacer que se plantean actualmente los feminismos construidos a partir de la colaboración y las redes, fomentando lógicas no excluyentes. En el caso de Dianda y Malipiero, se presenta la cuestión en torno a los discursos misóginos vigentes en la época, sumado la cuestión de la ética docente entendida como dejar que las/os discípulas/os sigan su propio camino, respetando sus elecciones e inquietudes.¹⁰

Observamos cómo Dianda dejó pasar los exabruptos del maestro y salió del paso ante las provocaciones, en el marco de una relación intensa de varios años convertida en amistad, que incluye apodosos y el hospedaje de Hilda y Emma en la casa de Malipiero en los numerosos viajes de ida o de vuelta en sus vidas nómades. Dianda le escribió contándole acerca del resultado de su primera experiencia electroacústica, como si nada hubiera pasado: "A pesar del límite de tiempo impuesto, creo que trabajé bastante bien y logré hacer una obra que ha quedado en propiedad de la radio. Tiene una duración de 6'45" y, al construirla, tenía la intención

de aprovechar diferentes contrastes de sonido, timbres, etc.” (Dianda, 1959 citada por Merrich, 2012).¹¹ Dicha intención se materializa en el título: Dos estudios en oposición. Después de todo, sea a través de medios electrónicos o instrumentos convencionales, lo que parece importante es la claridad de las ideas y/o la intuición para aprovechar los resultados de la experimentación sonora que le pueda interesar a la persona que compone.

Al año siguiente, Dianda concurre a los cursos de verano en Darmstadt (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*) organizados por el Kranichsteiner Musikinstitut, asistiendo a los siguientes cursos:¹²

- “Alta composición musical”: seminario a cargo de Bruno Maderna
- “Dirección orquestal”: seminario a cargo de Bruno Maderna.
- “Problema de la forma en la música de hoy”: seminario a cargo de Henri Pousseur.
- “Texto-música-palabra”: seminario de Luigi Nono.
- “Cómo pensamos la música de hoy”: seminario a cargo de Pierre Boulez.
- “El arpa en la nueva música”: seminario a cargo de Pierre Boulez.

En 1961 vuelve a Darmstadt, ya en calidad de becaria del Instituto, tomando los cursos

- “Música instrumental-composición-realización”: seminario a cargo de Karlheinz Stockhausen (seminario especial de diez clases exclusivamente para algunos compositores elegidos después de un concurso y selección de sus obras por un Jurado Internacional)
- “El ritmo”: seminario a cargo de Oliver Messiaen
- “Música electrónica”: seminario a cargo de Karlheinz Stockhausen
- “Música de cámara”: seminario a cargo de Bruno Maderna.

El entorno musical europeo comenzó a interesarse por sus obras: recibió solicitudes de sus partituras y/o grabaciones desde Bruselas, Madrid y Hamburgo. En esos años, compuso una numerosa cantidad de obras (ver en el anexo: Catálogo). Se presentaron en concierto en España durante un mes: Emma en el violonchelo e Hilda al piano. Recibió la Medalla al Mérito Cultural del Instituto de Música Kranichstein de Darmstadt por su participación en los *Cursos*. En 1962 participó en el Festival de Música Contemporánea en Florencia y, luego de un breve pasaje por París, volvió a Argentina.

5. REGRESO A CÓRDOBA. COMPOSICIÓN DE “A-7” PARA VIOLONCHELO Y BANDA MAGNÉTICA

Dianda regresó a su país el 30 de Julio de 1962, luego de haber obtenido no sólo formación y experiencia sino reconocimiento en varios círculos europeos de música contemporánea de la época. En 1964 fue honrada por el Gobierno de la República Italiana con la Medalla de Plata al Mérito Cultural por sus estudios y por la difusión de la música contemporánea italiana. Comenzó a relacionarse con el *Centro de Música Experimental* de la *Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba* y en 1965, en el marco del Congreso Latinoamericano de Acústica, participó en la

Mesa redonda “Problemas de composición electroacústica”, realizada el 21 de mayo en el salón de actos del Pabellón México, con la participación de los compositores Hilda Dianda y Francisco Kröpfl, de Buenos Aires “con los miembros del grupo de Música Experimental de esta Escuela” (Kitroser y Restiffo, 2009:4)

Notamos que su creciente participación en distintos eventos y conciertos a mediados de los años 60 da cuenta de una nueva relación con el medio musical e institucional, tanto en Córdoba como en Buenos Aires. Eso contribuirá para que posteriormente ocupe el cargo de Profesora de Composición e Instrumentación y Orquestación en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba entre 1967 y 1971.

A-7 es la primera obra que se conserva en la que Dianda experimentó la mezcla de sonidos grabados y un instrumento en vivo.¹³ En las notas mecanografiadas que preparó para un concierto,¹⁴ explica

“a-7” fue realizada en el Laboratorio de Música Electrónica del San Fernando Valley State College de Northridge, California (U.S.A.), en el año 1966, para las “Primeras Jornadas de Música Experimental” que se desarrollaron durante la “3ª. Biental Americana de Arte” en Córdoba (Argentina) en el mes de Octubre de ese mismo año.

En esa oportunidad se estrenó esta obra que destiné a un violonchelo y 3 cintas magnéticas grabadas en 2 canales estereofónicos cada una. De este conjunto o conglomerado de fuentes sonoras (siete en total), deriva el título de la composición.

En su versión de concierto, “a-7” presenta al instrumentista en el escenario, interpretando su parte, mientras por diversos altoparlantes instalados en diferentes lugares de la sala, se difunden los sonidos que, grabados en las cintas, son el resultado de largos y minuciosos procesos de elaboración y transmutación de los (tachado) originalmente producidos por el violoncello, ya que la obra está íntegramente construida con y sobre un solo elemento: los sonidos de un violoncello, único instrumento que, en vivo o grabado, interviene en ella.

“a-7” plantea y propone solos, diálogos y colaboraciones simultáneas que podrían considerarse de carácter competitivo entre el violoncello en vivo y las partes grabadas. El instrumentista, estimulado por la atmósfera sonora que recibe a través de los altoparlantes, la enriquece, la completa o se opone a ella con diferentes aportes. La partitura –estrictamente escrita por momentos y de muy libre y amplia interpretación en otros–, contribuye en este sentido y ofrece al intérprete la necesaria flexibilidad de reacción como para que intervenga según su propio y personal impulso.

De la versión original de “a-7” –6 [3] canales en estéreo–, se efectuó otra a 2 canales que es la que existe grabada en el disco.¹⁵ Solista: Emma Curti.

La obra está dedicada nuevamente a Curti. Quizás sea apropiado mencionar que al año siguiente, la revista *Panorama* (Mujeres en las orquestas sinfónicas - Cuántas son y qué eficacia demuestran las instrumentistas de los conjuntos argentinos, 1967) destacó la creciente presencia de las mujeres en las orquestas, colocando la duda sobre si ellas tenían o no “condiciones” y mencionando que Curti accedió al comprometido cargo de violonchelo solista de la Orquesta Filarmónica Municipal a través de un concurso abierto.¹⁶ Al parecer, no bastaba con que se desempeñe idóneamente como intérprete, tenía que probar que lo podía hacer “a pesar de ser mujer”. La misma suerte corrían otras mujeres en el rubro dirección orquestal y composición; la nota del semanario no está firmada y se debate entre reconocer el cambio de paradigma o caer en los estereotipos de género tradicionales.

La investigación sonora alrededor de las músicas nuevas del siglo XX suele destacar el papel de las/os compositoras/es, dejando en un segundo plano u omitiendo el trabajo y los aportes de las/os intérpretes en el proceso de creación de las mismas. Como podemos ver en esta breve revisión de la vida y obra de Dianda, el papel de Emma Curti ocupa un lugar de importancia no sólo por la presencia de numerosas obras instrumentales para violonchelo en su catálogo, sino también en la realización puntual de esta obra mixta, en la que la intérprete, conocedora de nuevas técnicas instrumentales, interviene tomando decisiones que la podrían colocar en un lugar de coautoría. La apertura hacia el trabajo colaborativo entre compositoras/es e intérpretes empieza a ser un tema de interés en la época y Dianda exploró esa apertura en diferentes aspectos como la notación, lo que puede verse reflejado en la serie de obras titulada *Ludus*. En ellas se parte de la aplicación de la idea de “juego” al tratamiento instrumental, al rol del director y la estructura total de la composición. Utiliza diferentes tipos de grafía y se involucra en procesos de apertura y propuestas de improvisación.¹⁷

Dianda escribió el libro *La música en la Argentina de hoy*, por encargo de Ediciones Proartel, editado en mayo de 1966. A pesar del título, el texto no se centra en la música de concierto contemporánea; menciona muy brevemente la existencia del CLAEM-ITDT y de la Agrupación Nueva Música de manera elogiosa y contundente, pero le dedica sus mayores esfuerzos a enumerar las instituciones y ciclos de conciertos establecidos en las últimas décadas a lo largo del país, con el afán de instalar la imagen de una Argentina moderna que se encuentra a la par de cualquier otro país de Europa en materia de actividad musical. Una preocupación común en los años ‘60.

En 1968, la Escuela de Artes se preparaba para celebrar su vigésimo aniversario con las Segundas Jornadas Americanas de Música Experimental. Al perderse el patrocinio y no contar con los recursos para realizarse en su totalidad, se redujo considerablemente la programación culminando no obstante en la realización de un concierto en el que Dianda participó con su obra *Resonancias 3* (1965) para violonchelo y orquesta¹⁸ interpretada por la Orquesta Sinfónica de Córdoba con dirección de Simón Blech y como solista en violonchelo Emma Curti.¹⁹ La compositora siguió manteniendo vínculos en Europa, recibió encargos desde Alemania y se siguieron difundiendo sus obras en festivales especializados en música nueva, como el de Donaueschingen en 1969.²⁰

Los documentos conservados en la FAAP incluyen un folleto sobre un ciclo de conciertos de música electroacústica organizados por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires en el Centro Cultural San Martín presentados por Dianda junto a Eduardo Bértola en julio de 1972. Esta interesante reunión de compositores cordobeses nos permite observar las obras que han elegido programar y cómo dialogan con sus propias obras: Schaeffer, Ferrari, Penderecki, Kröpfl, Maderna, Berio, Rudnik, Bayle en los conciertos presentados por Dianda, que aportó su *a-7*; Saint-Marcoux, Serra, Aharonián, Kauffmann, Stockhausen, Le Jeune, Neves, Savouret en los conciertos presentados por Bértola, que participó con su *Dynamus*, realizada en París en 1971 en un estudio propio.

6. AUTOEXILIO Y REGRESO A BUENOS AIRES: ...DESPUÉS EL SILENCIO... (1976, ELECTROACÚSTICA)

A finales de 1972 observamos un nuevo viaje de Dianda, que podría llamarse un exilio voluntario, en un contexto político difícil alrededor del regreso de Perón a Argentina. Participó en los *Rencontres Internationales d'Art Contemporain* en la villa de La Rochelle, presentando el estreno francés de *Ludus 3* en el concierto del 12 de Abril de 1973. Se trata de una pieza para órgano solo que había estrenado Adelma Gómez en Buenos Aires en 1969. Su interés por continuar la exploración de las sonoridades de este instrumento la llevó a participar en la Semana Internacional de la Música para Órgano de Düsseldorf, ciudad que fijará como residencia entre 1973 y finales de 1975. Participó de varios eventos relacionados con la música contemporánea y las nuevas grafías.

Dianda regresó a Buenos Aires a fines de 1975 y comenzó la composición de una nueva obra electroacústica en el laboratorio del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT; 1972-1977): ...después, el silencio... El valioso trabajo de Miguel Garutti con el fondo personal de Fernando von Reichenbach en la UNQui, que puede consultarse en línea, permite reconstruir buena parte de las actividades de dicho centro que permanecían inaccesibles.

Entre 1971 y 1989 se desarrollaron los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) por iniciativa de Coriún Aharonián (Paraskevaídís, 2013/2014), cursos libres de verano que se realizaron de manera itinerante y de manera extra-oficial. Coinciden con las dictaduras latinoamericanas, sosteniendo la actividad artística y docente junto a los ideales de resistencia en un clima de solidaridad. Dianda fue parte de la quinta y la sexta ediciones de los CLAMC realizadas en el Goethe Institut de Buenos Aires en 1976 y 1977. Primeramente participó como docente en talleres de composición y nuevas técnicas instrumentales junto a Aharonián, Bazán, Bértola, Biriotti, Curti, Kusnir, Paraskevaídís, Silva y De Pedro. En la sexta edición se escuchó en concierto *...después, el silencio...*; dicha ocasión puede tratarse del estreno, aunque no pudimos confirmarlo. Se conservan las notas escritas por la compositora:

(...) fue totalmente concebida y concretada respondiendo a una muy subjetiva y personal necesidad de expresión. Por esta razón –para quien la realizó, al menos– en esta composición son más importantes los sonidos en sí mismos; la estructura sonora; las combinaciones, mezclas o yuxtaposiciones tímbricas y, prevaleciendo sobre todo esto, el “clima” expresivo –emocional, si se quiere–, (tachado) que toda explicación o consideración técnica que de ella pueda hacerse (Dianda, 1977).²¹

Las palabras son pocas, quizás las estrictamente necesarias, en un contexto donde una palabra de más puede llevar a la desaparición y muerte. La parquedad o austeridad aquí no significan frialdad o indiferencia. El grupo de docentes de esa edición comparte muchas inquietudes y colocan constantemente la importancia de la experiencia con medios electroacústicos dentro de la formación de músicas/os, ya sea que luego se continúe en ese camino o no, como una manera de expandir el imaginario sonoro y las limitaciones de las propuestas institucionales convencionales.

Durante los años de dictadura cívico-militar en Argentina Dianda no compuso, pero ofreció cursos y participó en ciclos de audiciones musicales semanales en LRA Radio Nacional (1978).

7. EL REGRESO A LA DEMOCRACIA Y A LA COMPOSICIÓN

Entre diciembre de 1983 y el 10 de marzo de 1984, en coincidencia con el regreso a la democracia, escribió su *Réquiem* para bajo solista, coro mixto y orquesta, el cual lleva por dedicatoria “a nuestros muertos”. Se estrenó en el Teatro Colón el 13 de noviembre de 1986, interpretado por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires con dirección de Simón Blech.²²

En 1984 volvió a la composición electroacústica con *Encantamientos*, realizada con un sintetizador digital Synclavier en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical de Buenos Aires (LIPM). Durante los años ‘80 y ‘90 Dianda continuó componiendo obras instrumentales. A partir del análisis de la documentación aportada por el FAAP reconstruimos en la confección de su catálogo al menos nueve obras posteriores a *Encantamientos*, muchas de ellas fruto de encargos de intérpretes u orquestas. En una entrevista para el diario La Nación cuando le preguntaron por su “calificación como compositora de música electrónica” sonrió y mencionó la necesidad de algunas personas de clasificar o rotularlo todo: “las clasificaciones son un intento vano de simplificar la realidad” (Dianda, 1986); comentó que sólo ha podido realizar pocas obras electroacústicas pero que le interesaba el tema y que aprovechará las futuras ocasiones para repetir la experiencia.

8. CONSIDERACIONES FINALES

A pesar de que notamos que Hilda Dianda ha tenido una intensa actividad de creación, interpretación, docencia y divulgación dentro de las músicas en Argentina y en varios países a lo largo de 50 años, hoy prácticamente no se menciona su nombre, casi no se programan sus obras y no está presente en los programas de estudios locales de compositoras/es e intérpretes. Recientemente, en ocasión del ciclo *60 compositores x 60 años*, con el que el Fondo Nacional de las Artes celebró en 2018 sus seis décadas de existencia, se pudo escuchar nuevamente *Adagio-Allegro* (1952) para violonchelo y piano como una rara excepción que quebró el silencio. La iniciativa de Jorge Sad Levi incluía una serie de conciertos que pretendía relanzar la serie de discos “Panorama de la música argentina” pero hasta ahora no pudo concretarse.

Para muchas personas Dianda sigue siendo desconocida. Este bache en la formación profesional y en la programación de ciclos de música actual genera una discontinuidad que dificulta el diálogo de las nuevas generaciones con las y los que fueron parte importante de la historia de la creación sonora. Hemos mencionado su labor inicial como intérprete, ampliada luego hacia la composición instrumental, la dirección orquestal y más tarde a la composición electroacústica y mixta, adaptándose a los cambios tecnológicos. Se trata de un perfil alto para aquella expectativa de humildad y recato hacia una feminidad dedicada a la música. En el semanario *Brecha*, Aharonián escribió en 1986 un artículo llamado “El sexo femenino y la creación musical” en donde se preguntaba

(...) ¿Por qué, en algunas talentosas compositoras, esa inseguridad es exasperante? ¿Por qué Hilda Dianda, que es sin duda el más importante compositor de su generación en la Argentina (nació en 1925), se siente obligada a hablar siempre e incesantemente de sí misma, espantando así a todos sus admiradores? (Aharonián, 1986).

Estamos ante una encrucijada: tener poca seguridad era un problema, pero tener demasiada pareciera que también lo era. A su vez, a los compositores varones se les permite (o se les perdona) una cuota de autorreferencialidad y/o vanidad, mientras que las compositoras tienen que guardar humildad y perfil bajo para no despertar demasiada admiración, inclusive entre sus amistades. Obviando la utilización de la categoría “compositor” para referirse a Hilda, nos preguntamos cuál es el criterio que lleva a valorar tan positivamente su obra para considerarla la más importante de su generación. Nos preguntamos también acerca de los principios que sustentan este criterio que fomenta la competencia y la exclusión en el campo de las artes. En nuestra investigación doctoral en curso sobre el latinoamericanismo en la música de concierto argentina hemos notado una postergación histórica en cuanto a la poca importancia otorgada a las cuestiones de género. Los movimientos locales ligados al progresismo o al pensamiento de izquierda han puesto en primer plano la problemática en términos de dependencia económica y colonialismo cultural, minimizando el problema.

En términos generales, las compositoras latinoamericanas rara vez han sido segregadas debido a su género: sus obras se interpretan con la misma frecuencia o, mejor dicho, tan raramente como cualquier otro compositor hombre que estuviera en el mismo lugar. Como resultado de la situación colonial –claramente vista en los programas de conciertos de las instituciones musicales oficiales–, la nueva música de concierto contemporánea no es interpretada regularmente sino sólo de manera extraordinaria. De hecho, hay tan poco espacio disponible para los compositores contemporáneos latinoamericanos como para cualquier compositora latinoamericana. Difícilmente podemos decir que las mujeres compositoras en América Latina son subestimadas, poco interpretadas o mal pagadas o que les faltan estímulos y apoyos, porque todo esto afecta tanto a los hombres como a las mujeres en otros campos o actividades (Paraskevaídis, 2000) (nuestra traducción).

Estas declaraciones pueden haber reflejado la situación personal de Paraskevaídis o la de su entorno inmediato, pero no dan cuenta de otras realidades, aún veinte años después. Es posible estudiar cuantitativamente un festival o una institución para verificar a través del análisis estadístico con qué poca frecuencia se programan obras de compositoras (como lo hizo Eliana Monteiro da Silva en la presentación para la redcLa en 2020); la poca cantidad de ingresos y egresos de las compositoras en las carreras profesionales (Mesa, 2020), o bien las denuncias realizadas por las estudiantes, que en muchos casos deciden abandonar la carrera por las diferentes violencias sufridas (Primer seminario redcLa - Ponencia mesa Educación y Feminismo, 2020). “Woman is the Nigger of the World” dijo Yoko Ono en una conferencia en 1967 y así dice el estribillo de la canción homónima compuesta posteriormente por John Lennon y Yoko Ono (Apple Records, 1972), apuntando a las intersecciones menos favorecidas (Molinari, T., y Ginocchio, M., 2018). La canción fue prohibida en muchos radios de la época por el uso de la palabra *nigger*.

Los aspectos políticos, económicos, culturales y de géneros aparecen entrelazados en latinoamérica. Como señala la filósofa y coreógrafa Marie Bardet (2021) en nuestro contexto hay una continuidad entre materialidad e inmaterialidad: “(...) los problemas se sublevan cruzados de entrada (tal vez sea el sentido de la interseccionalidad: no es que hay que cruzar las perspectivas de estudio, es que surge ya todo cruzado)”. Además de conocer las publicaciones europeas sobre músicas y feminismos, consideramos necesaria su lectura crítica para verificar su pertinencia al estudiar a nuestrxs compositorxs, leyendo y escuchando también a nuestrxs investigadorxs y compositorxs. (Error 1: La referencia: 2021 está ligada a un elemento que ya no existe)

Actualmente existen varias colectivas en América latina cuyo propósito es realizar conciertos con obras de compositoras/xs y divulgar su producción. Realizan una labor importante y necesaria para tener más representación expresada concretamente en visibilidad y audibilidad. En 2019 se creó la Cátedra Libre de Músicas y Género desde una perspectiva Latinoamericana (MyGLA) en la UNLP, espacio integrado por musicólogas de varios países de Latinoamérica. Recientemente han surgido varias iniciativas como el Encuentro Virtual de Compositoras- EVC (Musuq-Goethe Institut de Perú, desde 2020); La Red Sonora-

músicas e feminismos (Brasil, desde 2015); el Simposio Internacional Mujeres en la Música de la Universidad de Costa Rica (UCR, desde 2019) o la presentación de la Gexlat con las redes sono-sororas propiciado por el Centro de arte sonoro (CASo, Ministerio de Cultura, Argentina, 2022), así como la red de compositoras latinoamericanas (redcLa, desde 2020) que articula muchas colectivas, donde no sólo se trata de divulgar las producciones de mujeres y disidencias sino que se advierte una voluntad de considerarlas desde un enfoque feminista interseccional.

Nuestro trabajo se propone volver a colocar la obra y figura de Hilda Dianda para que sean tomadas por nuevas investigaciones. Esperamos que su música vuelva a sonar, ya sea en las salas de concierto, en las instituciones musicales como también en las listas de reproducción de las plataformas y sitios que hoy permiten escuchar músicas en línea.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis (FAAP), Ana María Romano, Gabriela Yaya, Miguel Garutti, Agustín Domínguez Pesce, Jorge Sad y a la Red de compositoras latinoamericanas (redcLa).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIAS, R. (2001): Dianda, Hilda. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07719>. [Consultado: 30/7/2011]
- AHARONIÁN, C. (1986): “El sexo femenino y la creación musical”. *Brecha*, Montevideo, 13 de Junio, p.24
- BARDET, Marie (2021): «El cuerpo no ha estado ausente de la filosofía, sino que se convirtió en objeto». Reportaje de Melina Alexia Varnavoglou para Filosofía & CO. Publicado el 5 de Febrero de 2021. Disponible en <https://www.filco.es/marie-bardet-filosofia-cuerpo/>.
- BARRET, Helen (2021): “Delia Derbyshire, Doctor Who and the forgotten heroines of electronica”. *Financial Times*, 12 de Mayo de 2021. Disponible en <https://www.ft.com/content/78aa7b69-3886-4a35-a040-4eae6466df51>. [Consultado: 8/8/2021]
- DEZILIO, Romina (2017): “Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina”. *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical. Santiago de Chile: Ibermúsicas.
- Canal redcLa. (20 de Septiembre de 2020) *Seminario redcLa. Ponencia Mesa de Educación y Feminismo*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/CCEWTqOoKXs>. [Consultado: 8/8/2022]
- Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis (FAAP): Hilda Dianda: Carpetín para consulta.
- FURMAN SCHLEIFER, Martha; Galván, Gary (2016): *Latin American Classical Composers. A Biographical Dictionary-Third edition*, p. 176.
- GREEN, Lucy (1994): Gender, musical meaning and education. *Philosophy of Music Education Review* 2(3), pp. 99-106.
- HERRERA, Isabelia (2021): *The Secret History of Women in Electronic Music Is Just Beginning to Be Told*. Disponible en <https://pitchfork.com/the-pitch/the-secret-history-of-women-in-electronic-music-is-just-beginning-to-be-told/>. [Consultado: 1/8/2021]
- “Hilda Dianda habla sobre el *Réquiem* que estrenará en el Colón” (1986). *La Nación*, Buenos Aires, 9 de Noviembre, s.p.
- Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD). Archivo en línea. Disponible en <https://www.imd-archiv.de/search?q=Dianda&d=&p=1&s=25&l=list&o%5Bscore%5D=desc>.

- KITROSER, Myriam. y RESTIFFO, Marisa (2009): “¿Ni ruptura ni vanguardia? El Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes, 1965–1970”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 23(23), 145–173, Pontificia Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires.
- MERRICH, Johann (2012): *Tracce per un'indagine. Genesi e dimenticanze dell'autorialità femminile nella musica elettronica italiana. Hilda Dianda*. Disponible en https://www.academia.edu/31107968/Tracce_per_unindagine_Genesi_e_dimenticanze_dell'autorialità_femminile_nella_musica_elettronica_italiana_Hilda_Dianda. [Consultado: 7/8/2020]
- MESA, Paula (2020): “La formación musical desde la perspectiva de género”. *XIV Congreso IASPM LA, Medellín 2020 - Simposio 15*. Disponible en <https://youtu.be/Bg-2CAE93eg>. [Consultado: 26/5/2022].
- MOLINARI, Tirso, y GINOCCHIO, María Isabel (2018): “Woman Is The Nigger Of The World. Una aproximación a la ruta contracultural de Lennon-Ono”. *En Líneas Generales*, (1), pp.191-198. Disponible en <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/enlineasgenerales/article/view/1848>. [Consultado: 10/8/2022]
- MONJEAU, Federico (2021): *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- MONTEIRO DA SILVA, Eliana (2020): *La presencia de las mujeres en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC): un análisis comparativo*. Disponible en <https://youtu.be/AfErrisKVfc>. [Consultado: 7/8/2022]
- “Mujeres en las orquestas sinfónicas Cuántas son y qué eficacia demuestran las instrumentistas de los conjuntos argentinos.” (1967). *Revista Panorama* N° 51, Buenos Aires, Agosto, p.90.
- PALOMBINI, Carlos (1999): “A música concreta revisitada”. *Revista eletrônica de musicologia*. Vol 4 / Junho de 1999. Departamento de artes da UFPR.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela. “On Women and Composing in Latin America. An Approach”. Martina Homma, editor: *Frau Musica (nova), Komponieren heute / Composing today*. Studio-verlag, Sinzig.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela (2013/2014): *La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*. Montevideo. En línea: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-gp-CLAMC%20comparg.pdf
- RIESTRA, Agustín (2020): “‘Me piden muchísimos conciertos ahora desde que tengo 80 años’. Entrevista a Beatriz Ferreyra” realizada el 20 de Junio. *Centro de arte Sonoro*. Disponible en <https://centrodeartesonorocultura.gob.ar/noticia/me-piden-muchisimos-conciertos-ahora-desde-que-tengo-80-anos-entrevista-a-beatriz-ferreyra/>. [Consultado: 8/8/2021]
- SCARABINO, Guillermo (1999): *El Grupo Renovación (1929-1944) y la “nueva música” en la Argentina del siglo XX*. Educa, Buenos Aires.
- VARÈSE, Edgar, & Wen-chung, Chou (1966): “The Liberation of Sound”. *Perspectives of New Music*, 5(1), pp.11-19.

Anexo

Catálogo actualizado en orden cronológico:

Música para flauta, clarinete, trompeta, contrabajo y piano (1947).

Andante-Allegro-Scherzo (1947) para quinteto de instrumentos de viento (¿Flautas dulces?) y cuarteto de cuerdas.

La Tarde (1947) para voz y piano, sobre poesía de Antonio de la Torre. EAM, 1951.

Cuarteto I (1948) Cuarteto de cuerdas.

Obertura para títeres (1948) para orquesta.

Scherzo-Adagio-Final (1950) para orquesta. Estrenada en Mar del Plata. Interpretada luego por OSN en el Cine Rex con dirección de Carlos F. Cilliario en 1953. También por la Orq. Sinfónica de Córdoba en el teatro Rivera Indarte con dirección de la compositora.

Música para arcos (1952). Orquesta de cuerdas. Interpretada por la OSN Dir. Rudolph Kempe en 1954; Orq. Sinfónica de Tucumán en la UNT Dir. C. Cilliario en 1954; Orquesta Sinfónica de Radio Nacional, Dir. Heinrich Hollreiser en 1958. Primera audición europea: Bruselas, 1962.

Concertante para violonchelo solista, instrumentos de viento, contrabajos y percusión (1952). Primera audición europea: Bruselas, 1961.²³

Adagio-Allegro (1952) para violonchelo y piano. Ed. Ricordi Americana, 1959.

Trío (1953) para flauta, oboe y fagot.

Toccata (1953) para violín solo.

Concierto para violín solista y quinteto de arcos (1953). Primera audición en Europa: Estocolmo 1960.

De brumas y luces (1954) para coro y percusión (ballet sobre argumento propio).

Música para niños (1955) ballet en cinco escenas. Estreno: Ballet de Paulina Osson.

Oda a la nostalgia (1955) para barítono y orquesta, sobre poema de Ricardo E. Molinari.

Tres sonatas para piano (1955/1956). Editorial Ricordi Americana, 1958.

La rama dorada (1956) música para obra de teatro con texto de Tulio Carella.

Obertura concertante (1957) para violonchelo y orquesta. Se estrenó en el Teatro Colón bajo la dirección de Lorin Maazel.

Toccata (1957) para clave solo. Presentadas posteriormente en el IMD (Darmstadt).

Quinteto (1957) para flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa.

Lilion (1958) música para obra de teatro con texto de Ferenc Molnár.

Dos estudios en oposición (1959). Música electrónica. *Studio di Fonologia* de la RAI, Milán. Presentado posteriormente en IMD

Cuarteto II (1959/60). Cuarteto de cuerdas. Presentado en el IMD.

La flauta de jade (1960). Cinco canciones sobre antiguos y anónimos textos chinos traducidos del francés por la misma compositora. Primera audición en Europa: París, 1960.

Poemas de amor desesperado (1960) para contralto, flauta, viola y violonchelo, sobre poemas de Silvina Ocampo. Primera audición en Europa: Bruselas, 1960. Presentado luego en el IMD.

ESTRUCTURAS I - II - III - (1960) para violonchelo y piano. Estrenada en Madrid y dedicada a Emma Curti. Ed. Pan American Union, Washington D.C. - Peer International Corporation, New York, USA. Presentada en el IMD.²⁴

Díptico (1962) para 6 instrumentos de viento, arpa, celesta, vibráfono, xilófono y 6 percusionistas.

Diedros (1962) para flauta sola. Editorial Argentina de Música. Estreno: Bahía, Brasil, 1964.

CANCIONES (1962) para soprano, guitarra, vibráfono y 3 percusionistas. Sobre textos extraídos del libro "Canciones del litoral" de Rafael Alberti.

Rituales (1962) para contralto y piano, ambas también tocan percusión. Primera audición en Europa: Madrid, 1962.

a-4 (1962) para violonchelo y banda magnética (no se tiene más información sobre la misma).

Figuras -3 (1962) para bandoneón solo.

Juan de las piedras (1963) música para obra de teatro con texto de Bonifacio Lastra.

Rimas (1963) para clarinete, trompeta, contrabajo, vibráfono, xilófono y percusión.

Cuarteto III (1963) para cuerdas. Ediciones Musicales Argentinas, Secretaría de Cultura de la Nación, 1965. Premio a la mejor obra musical del año 1967 - '68 otorgado por la Universidad de Madrid

Núcleos (1963) para orquesta de cuerdas, 2 pianos, vibráfono, xilófono y 8 percusionistas. Editorial Argentina de Música.²⁵

Percusión - 11 (1963) para once percusionistas. Editorial Argentina de Música, 1964.

Resonancias 1 (1964) para cinco trompas.

Resonancias 2 (1964) para piano.

Ludus 1 (1965) para violonchelo y orquesta.

Resonancias 3 (1965) para violonchelo y orquesta.²⁶ Encargo de Proartel (Producciones Argentinas de Televisión).²⁷ Estreno en el 3er Festival de Música de Caracas (1966). Violonchelo: Emma Curti. Orq. Sinfónica Nacional de Venezuela con dirección de V. Tevah. Dedicada a E. Curti.

a - 7 (1965/66) violonchelo en vivo y banda magnética de seis canales (tres canales estéreo). Realizada en Laboratorio de Música Electrónica de *San Fernando Valley State College* en Northridge, California. Estrenada en las *Primeras Jornadas de Música Experimental*, realizadas en el Cine Centro República el 12, 15, 16 y 19 de octubre de 1966, dentro del marco de la III Bienal Americana de Arte, en Córdoba, Argentina. Dedicada a E. Curti.

Resonancias 5 (1967-1968) - 2 coros "a cappella" - Encargo de la Radio del Norte de Alemania, Hamburgo. Grabada por el Coro de Radio Francia con dirección de Guy Reibel.

Ludus 1 para orquesta (1969) - Encargo de la Radio del Sudoeste de Alemania, Baden-Baden bajo la dirección de Ernest Bour (Ed. Schott's Söhne Musikverlag - Mainz, Rep. Federal de Alemania) para ser estrenada en el Festival de Donaueschingen en ese mismo año.

Ludus 2 (1968/1969) para 11 instrumentistas. Obra seleccionada para el Segundo Festival de Música de Guanabara (RJ), Brasil, 1970.

Ludus 3 (1969) para órgano.²⁸ Estrenada por Adelma Gómez en Buenos Aires.

Ldá - Ndás (1969/1970) para tres percussionistas. Encargo de Siegfried Zehm. No se encuentran más informaciones: podría haber sido renombrada como Divertimento A6.

Divertimento A 6 (1969 - 1970) para 6 percussionistas. Encargo de Siegfried Zehm - Mainz, Rep. Federal de Alemania. Ed. Schott's Söhne.

Impromptu (1970) orquesta de cuerdas de cámara (16 instrumentistas). Encargo de la Saarländischer Rundfunk (Radio del Sarre), República Federal de Alemania -Ed. Schott's Söhne Musikverlag, Mainz. Estreno argentino: Orquesta de cámara Mayo, Auditorio de Belgrano, 8/4/1986.

Canto - (1972) para orquesta de cámara.

A Copérnico (1973) para orquesta.

Oda (1974) (también registrada como Oda a Heine) para 2 trompetas, 3 trombones y 3 percussionistas

Celebraciones (1974) violonchelo solo, que toca también percusión.

...después el silencio...(1975-76) Música electroacústica realizada en el CICMAT. #Réquiem (1983/4) para Bajo, Coro mixto y orquesta. Estrenada en el Teatro Colón el 13/11/1986.²⁹ En 1992 recibe el premio de música otorgado por la Municipalidad de Buenos Aires en la categoría obra sinfónico-coral.

Encantamientos (1984) electroacústica, realizada en el LIPM utilizando el sintetizador digital Synclavier.

Trío (1984) clarinete, violonchelo y piano.

Cadencias (1985) para instrumentos de viento y de percusión.

Cadencias 2 (1986) para violín y piano. Estrenada en el ciclo Doce creadores de la música argentina contemporánea Organizado por la Municipalidad de Buenos Aires con apoyo de la Fundación San Telmo y la Fundación Antorchas. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 10/8/1988.³⁰

Cántico (1988; según San Francisco de Asís) para Coro y Orquesta de cámara. Encargo de la Orquesta Mayo.

Concierto para viola y orquesta (1988). Encargo de Marcela Magín.

Paisaje (...sólo breves, fugaces colores...) (1992) para orquesta de cámara. Encargo de la Escuela Superior de Música de Freiburg.

Mitos (1993/4) para percusión y cuerdas. Encargo de la Orquesta de Cámara Mayo.

Rituales (1994) para Marimba. Hay otra versión de 1997 grabada en Panorama de la Música Argentina del Fondo Nacional de las Artes.

Trío (1995) para clarinete, violonchelo y piano. Presentada posteriormente en el IV Encuentro de intérpretes e compositores latino-americanos, Belo Horizonte (MG), 31/5/2002.

Sola-solo para viola (1997). Estreno por Marcela Magín en el ciclo de homenajes a grandes compositores argentinos de la Dirección general del Centro de Divulgación Musical, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (31/7/1997).³¹

NOTAS

- 1 La Asociación había sido fundada en 1915 por Felipe Boero, José André, Josué T. Wilkes y Ricardo Rodríguez bajo el nombre “Sociedad Nacional de Música” y en 1940 cambió a su nombre actual.
- 2 *...sebbene il pubblico non sapesse con certezza se fischiare, applaudire o restar zitto la critica mi riconosce grandi mezzi e riconoscimenti tecnici.* Carta del 9 de Febrero de 1954, F8. Fondazione Giorgio Cini, Archivio per la Musica, Fondo Gian Francesco Malipiero. En Merrich, Johann (2012): *Tracce per un'indagine. Genesi e dimenticanze dell'autorialità femminile nella musica elettronica italiana.* Hilda Dianda, p.5.
- 3 *"La solista - anche lei nell'orchestra sinfonica di Buenos Aires è eccellente come esecutrice, come artista e come persona, ma siccome oltre a tutti questi difetti ha anche quello di essere donna, penso - per non dire addirittura so - che tutto si fa più difficoltoso".* Carta de Dianda del 23 Diciembre de 1954, F11 (Merrich, 2012:5).
- 4 *In nessuna delle lettere di questo periodo compare un interesse della nostra verso l'elettroacustica o l'elettronica, tanto meno si fa parola del nome di Schaeffer o di un invito ufficiale del Governo Francese. Nella corrispondenza non si citano neppure i progressi della tecnologia nel campo della musica latinoamericana o europea; è quello il periodo della nascita e della diffusione dell'elettronica e dell'elettroacustica in Argentina, delle prime opere latinoamericane di questo genere, come Música para la Torre di Mauricio Kagel, dei viaggi dei compositori europei e americani nel continente latino finalizzati a tessere le trame e gli orditi che consentiranno lo sviluppo della nuova musica; tra questi ultimi vi ritroviamo ad esempio Pierre Boulez, frequentato assiduamente da Francisco Kröpfl all'Hotel Claridge di Buenos Aires durante il soggiorno sudamericano del 1954. Qualche anno dopo, nel 1958, Kröpfl fonderà con Fausto Maranca il Laboratorio de Fonología Musical all'interno della facoltà di architettura dell'Università della capitale, il primo centro dell'America Latina che reca nel nome un tributo allo Studio di Berio e Maderna, autori con cui Kröpfl sarà in contatto regolare. (Cita indiretta a Raúl Minsburg, Apuntes para una Historia de la Electroacústica Argentina, p. 5.) Non abbiamo dunque segnali di un preceente interesse della compositrice in materia di elettroacustica.*
- 5 Currículo mecanografiado de la compositora que se conserva en el archivo de la FAAP fechado en 16/2/1965.
- 6 Sin embargo, en varias reseñas biográficas se sigue repitiendo el error del año de su llegada a París, así como se registra de diversas maneras lo que allí sucedió. Por ejemplo, en el catálogo de los *Rencontres Internationales d'Art Contemporain* en la villa de La Rochelle de 1973 se lee que en 1958 ella llega a París y “trabaja” en el GRM de la ORTF. Disponible en http://cdmc-larochelle.musiquecontemporaine.fr/data/internet/Rochelle_RIAC-73.pdf. [Consultado: 3/8/2021]
- 7 *"Forse perché tutti gli altri sanno che disporre di uno studio elettronico (e naturalmente dei suoi apparecchi) è cosa di vero privilegio, giacché in Europa ne esistono solo due: uno a Koln e l'altro a Milano (a Varsavia in questi giorni ne hanno costruito uno piccolino); in Asia uno a metà. Lo iniziano adesso a Tokio. E in Nord America uno alla Columbia. In conclusione, tutti i compositori che chiedono di lavorare in uno studio di musica elettronica, sono persone che mai - per ragioni ovvie - hanno avuto esperienza diretta o pratiche in questo genere. E precisamente tanto essi come me domandiamo il permesso per "comporre" musica elettronica e sperimentale perché questo è quel che ci interessa. E nessuno è riuscito a trovare un'altra maniera di comporre musica elettronica che non sia negli studi".* Carta de Dianda a Malipiero del 12 noviembre 1959, F57 (Merrich, 2012:10).
- 8 *"Io come argentina potrei chiedere alla RAI che invece di permettere di lavorare allo studio elettronico soltanto agli stranieri appoggiati dai rispettivi rappresentanti diplomatici, lasciasse entrare tanti bravi giovani musicisti italiani che non riescono ad avere il permesso perché... sono italiani".* Dianda, carta del 12 de Noviembre de 1959, F57 (Merrich, 2012:10).
- 9 Según la RAE, Pionero/a: Persona que inicia la exploración de nuevas tierras; persona que realiza los primeros descubrimientos o los primeros trabajos en una actividad determinada; [biología] Grupo de organismos, animales o vegetales, que inicia la colonización de un nuevo territorio. Sin embargo, pionero/a aplicado livianamente al ámbito de la cultura, como si se pretendiera colonizar un territorio simbólico, puede ser problemático o tener un sesgo evolucionista. Es frecuente que varias personas en diferentes partes del planeta se encuentren experimentando con procedimientos o técnicas similares, pero no se registren las manifestaciones extraeuropeas con el mismo nivel de interés y reconocimiento que las que mencionan, en este caso, los textos canónicos sobre historia de la música electroacústica.
- 10 *"(...) tenías a los boulesitos, los alumnos de [Pierre] Boulez; tenías a los messianitos, alumnos de [Olivier] Messiaen y así... los profesores solían tener alumnos que los imitaban. Pero con Schaeffer no había nadie, todos intentábamos componer sin saber cómo hacerlo. ¿Quién iba a decirle a quién cómo componer? Nadie".* El énfasis es del original. Riestra (2021).
- 11 Carta de Dianda a Malipiero del 17 de Diciembre de 1959, F62 (Merrich, 2012:10).
- 12 Cita del currículo mecanografiado que se conserva en la FAAP.

- 13 En los documentos consultados del archivo de la FAAP se menciona una obra llamada *a-4* (1962) para violonchelo y banda magnética pero no se tiene más información sobre la misma que la mención en un catálogo.
- 14 Escrito mecanografiado firmado por la compositora que se conserva en la FAAP.
- 15 *Música Electroacústica* (1970). Dianda-Moretto-Serra. Hilda Dianda: *Dos estudios en oposición y a-7*; Nelly Moretto: *Composición 9b*; Luis María Serra: *Invocación*. Long Play editado por la Municipalidad De La Ciudad De Buenos Aires junto a la Secretaría De Cultura y Ls 1 Radio Municipal De La Ciudad De Buenos Aires.
- 16 “Luis Caracciolo (primer violín solista de la Filarmónica Municipal), concertino de la orquesta, afirma que existe una manera masculina y otra femenina de tocar. Las define como cuestión de ‘pulso’ y admite que el violín se adapta mejor a las características femeninas que el violonchelo, por ejemplo. Aunque agrega que, por cuestiones de idiosincrasia nacional, una mujer no podría desempeñarse como concertino de una orquesta. Sin embargo, el muy difícil cargo de violonchelo solista de la Filarmónica Municipal es de una mujer: Emma Curti, que se llevó el puesto en un concurso abierto y de esa manera hace poner en tela de duda la aseveración de Caracciolo”.
- 17 En Bélgica representó a América Latina en la Conferencia Internacional sobre Nueva Notación Musical, organizada por la Universidad de Gante (22 - 25 de octubre de 1974). Durante la conferencia se discuten más de 400 signos de notación seleccionados por Kurt Stone para el *Index Project*, confiando en la esperanza de crear un sistema estandarizado para mejorar la comunicación entre compositoras/es e intérpretes (Merrich, 2012:15).
- 18 Se trata de un encargo de Proartel (Producciones Argentinas de Televisión). Se había estrenado en el 3er Festival de Música de Caracas (1966). Violonchelo: Emma Curti. Orq. Sinfónica Nacional de Venezuela con dirección de Víctor Tevah. Dedicada a E. Curti.
- 19 Se conserva en la FAAP el Programa del concierto del 6/9/1968 en el Teatro Rivera Indarte de Córdoba, en el que comparte el programa con Tauriello, Vagionne, Bazán, Tosco y Franchisena. Ver Anexo.
- 20 En el programa del 19 de octubre de 1969 se incluyó *Ludus 1* para orquesta. Disponible en <https://www.swr.de/swr-classic/donaueschinger-musiktage/programm/1969/-/id=2136962/did=3459924/nid=2136962/1jzrza6/index.html>
- 21 El escrito mecanografiado que se conserva en la FAAP está fechado en 28/4/1977.
- 22 Se conserva el programa del estreno en la FAAP, el cual contiene las notas de Juan Pedro Franze.
- 23 En la FAAP se conserva el programa del concierto de la pieza interpretada por la orquesta de LRA Radio Nacional con dirección de Roberto Castro el 28/5/1965 en el Auditorio de la Facultad de Derecho.
- 24 La Revista Melos (Mainz, Alemania) publica en 1967 un artículo sobre Dianda y se conserva un fragmento mecanografiado y traducido al español en la FAAP.
- 25 Interpretada por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires en el Teatro Colón con dirección de Stanislaw Wislocki en octubre de 1969.
- 26 Se conserva en la FAAP el Programa de los conciertos del 20 y 21/4/1971 por La OSN Dir. Jaques Bodmer, Teatro Nacional Cervantes.
- 27 Se conserva en la FAAP el Programa del concierto del 6/9/1968 en el Teatro Rivera Indarte de Córdoba, en el que comparte el programa con Tauriello, Vagionne, Bazán, Tosco y Franchisena.
- 28 Se conserva en la FAAP el Programa del estreno en Bs As.
- 29 Se conserva en la FAAP el Programa del estreno.
- 30 Se conserva en la FAAP el Programa del estreno.
- 31 Se conserva en la FAAP el Programa del estreno.