



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

fad

FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO

NATALIA ALFONSÍN

**LA INFLUENCIA DE LA
ESCUELA FRANCESA DE FLAUTA EN LA
ENSEÑANZA DE LARS NILSSON:**

*ADAPTACIÓN Y LEGADO EN LA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO*

Tesina de Licenciatura en Flauta

Carreras Musicales

Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo

Director:

Esp. Juan Pablo Ganem Ábrego

Mendoza
2025

RESUMEN

Este trabajo analiza la influencia de la Escuela Francesa de Flauta en la enseñanza del maestro Lars Nilsson durante su labor como docente en la Cátedra de Flauta de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo) en Mendoza, Argentina, entre 1966 y 2008. Se identifican y describen los elementos técnicos que caracterizan a la Escuela Francesa desde sus inicios hasta la actualidad, y se examina cómo Nilsson incorporó y adaptó estos principios en su pedagogía.

El estudio incluye un marco histórico y técnico que contextualiza las experiencias formativas de Nilsson con referentes de la Escuela Francesa, explorando cómo estas influencias se reflejan en su metodología docente. Asimismo, se evalúa la transmisión de estos conocimientos a través de entrevistas realizadas al maestro Nilsson y a cinco de sus discípulos destacados: Mgter. Pablo Salcedo, Mgter. Patricia Da Dalt, Lic. Julieta Blanco, Lic. Virginia Rivarola y Mgter. Patricia García. Los hallazgos se contrastan con una revisión bibliográfica para reforzar la interpretación de los resultados.

Palabras clave: Lars Nilsson, Escuela Francesa de Flauta, pedagogía musical.

ABSTRACT

This study analyzes the influence of the French Flute School on the teaching methodology of maestro Lars Nilsson during his tenure as a professor at the Flute Chair of the National University of Cuyo (UNCuyo) in Mendoza, Argentina, between 1966 and 2008. The research identifies and describes the technical elements that characterize the French Flute School from its origins to the present and examines how Nilsson incorporated and adapted these principles into his pedagogy.

The study includes a historical and technical framework to contextualize Nilsson's formative experiences with key figures of the French Flute School, exploring how these influences are reflected in his teaching methods. Furthermore, the transmission of this knowledge is evaluated through interviews conducted with maestro Nilsson and five of his distinguished disciples: Mgter Pablo Salcedo, Mgter Patricia Da Dalt, Mgter Julieta Blanco, Lic. Virginia Rivarola and Mgter Patricia García. The findings are contrasted with bibliographic reviews to strengthen the interpretation of the results.

Keywords: Lars Nilsson, French Flute School, musical pedagogy.

ÍNDICE

Resumen	p. 2
Introducción	p. 5
A. Formulación del Problema y Preguntas de Investigación	p. 6
B. Objetivos	p. 7
C. Justificación	p. 8
D. Estado de la Cuestión	p. 9
E. Marco Teórico	p. 11
F. Método y Fuentes	p. 14
 Capítulo 1: La Escuela Francesa de Flauta.....	 p. 15
1.1 Contexto Histórico y Social	p. 15
1.2 Evolución de la flauta y adaptación en el Conservatorio	p. 16
1.3 Paul Taffanel	p. 17
1.4 Philippe Gaubert	p. 20
1.5 Marcel Moyse	p. 22
1.6 Elementos técnicos	p. 27
 Capítulo 2: Lars Nilsson y su enseñanza en la UNCuyo	 p. 38
2.1 Biografía del Maestro Lars Nilsson	p. 38
2.2 Lars Nilsson en la Universidad Nacional de Cuyo	p. 41
2.3 Elementos Técnicos de su Enseñanza	p.44
2.4 La dinámica de las clases de Lars Nilsson	p. 53
 Capítulo 3: La Escuela Francesa y la Metodología de Nilsson	 p. 55
3.1 Interpretación	p. 55
3.2 Sonoridad en la interpretación	p. 55
3.3 Expresión	p. 56
3.4 Estilo	p. 56
3.5 Vinculación de Elementos Técnicos	p. 57
3.6 Fundamentación de la Enseñanza del Maestro Nilsson	p. 60
3.7 Características de la adaptación de la Escuela Francesa a Mendoza.....	p. 62
3.8 Vinculación entre la Escuela Francesa y las Enseñanzas de Nilsson	p. 66
 Conclusiones	 p. 73
Bibliografía	p. 77
Anexos	p. 80

En Suecia, en primavera, corre agua por todos lados, y todos los niños juegan con barquitos de corteza, y lo tiran al agua y bajan por el agua. Los niños hacen competencia, y los pedacitos van solos. Mientras siguen su curso los niños no hacen nada, pero por ahí queda encallado porque hay una rama o algo así entonces los niños dan un golpecito y vuelve a continuar el barquito a andar solo... eso para mí es la enseñanza.

Lars Nilsson, 2003.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo analizar la influencia de la Escuela Francesa de Flauta en la enseñanza del maestro Lars Nilsson, particularmente en la Cátedra de Flauta de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo) en Mendoza, Argentina, durante el periodo 1966-2008. Específicamente, se busca evaluar cómo la incorporación de los elementos técnicos de esta tradición influyó en la técnica y el desarrollo interpretativo de los estudiantes entre 1966 y 2008.

Para ello, se detallan los elementos esenciales que caracterizan la Escuela Francesa en el contexto histórico de su desarrollo, desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX. Entre los principales referentes de esta tradición se destacan Jean-Louis Tulou y Joseph-Henri Altès como representantes de la Escuela Antigua, y Claude-Paul Taffanel como fundador de la Escuela Moderna, junto con su colaborador y discípulo Philippe Gaubert. Asimismo, se examina la relevancia de Marcel Moyse y Aurèle Nicolet, figuras clave en la consolidación de la Nueva Escuela Francesa, quienes influyeron directamente en la formación del maestro Nilsson.

A partir del marco histórico y técnico desarrollado, se reflexiona sobre las experiencias y aprendizajes de Nilsson en relación con la Escuela Francesa, así como sobre las formas en que estos conocimientos fueron volcados a su enseñanza. Desde una perspectiva técnica, se analizan elementos clave de la ejecución flautística y su vinculación tanto con la Escuela Nueva como con las prácticas pedagógicas de Nilsson en la UNCuyo. En este marco, se observa cómo el proceso de formación en la Escuela Nueva contribuyó a definir un estilo distintivo en sus estudiantes.

El análisis se complementa con entrevistas realizadas al maestro Nilsson y a varios de sus discípulos destacados, además de una revisión bibliográfica que permite cotejar y reforzar los resultados obtenidos. En suma, este trabajo profundiza en cómo Nilsson transmitió a sus estudiantes los conocimientos adquiridos durante su formación con referentes indiscutibles de la Escuela Francesa, evaluando el impacto de su legado en la práctica pedagógica local.

A - Formulación del Problema y Preguntas de Investigación

La Escuela Francesa de Flauta ha tenido un impacto significativo en la formación de flautistas a nivel mundial, destacándose por sus principios técnicos, estéticos y pedagógicos. Sin embargo, no se ha investigado de manera sistemática cómo estos principios han sido adaptados e implementados en contextos culturales distintos, como el argentino. En este sentido, resulta crucial identificar cuáles de los elementos técnicos de dicha escuela fueron incorporados y adaptados en la enseñanza de Lars Nilsson en la Cátedra de Flauta de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo), para así poder analizar su influencia en la técnica y el desarrollo interpretativo de sus estudiantes durante el período 1966-2008. A partir de este planteo, surge la pregunta central de investigación con sus respectivas interrogantes complementarias:

¿Cómo incorporó y adaptó Lars Nilsson los principios técnicos y pedagógicos de la Escuela Francesa de Flauta en su enseñanza en la Cátedra de Flauta de la UNCuyo entre 1966 y 2008?

1. ¿Cuáles son los elementos técnicos fundamentales que caracterizan a la Escuela Francesa de Flauta?
2. ¿Cómo influyó la evolución del diseño y uso del instrumento en los principios técnicos de la Escuela Francesa y su adaptación en la enseñanza de Lars Nilsson?
3. ¿De qué manera integró Lars Nilsson elementos relacionados con la postura y el sostén del instrumento en la formación de sus estudiantes, inspirándose en la Escuela Francesa?
4. ¿Qué estrategias pedagógicas empleó Lars Nilsson para desarrollar el control del aire, la respiración y los golpes de diafragma en consonancia con los principios técnicos de la Escuela Francesa?
5. ¿Cómo abordó Nilsson la articulación y la precisión técnica en la formación de sus estudiantes?
6. ¿De qué forma los métodos pedagógicos utilizados por Nilsson reflejan y adaptan las dinámicas de enseñanza propias de la Escuela Francesa en el contexto de la UNCuyo?

Hipótesis

La posible anticipación de sentido frente a las interrogantes es que Lars Nilsson adaptó con éxito los elementos técnicos y pedagógicos de la Escuela Francesa de Flauta, particularmente los desarrollados por Marcel Moyse y el método Taffanel-Gaubert, a las necesidades culturales y educativas del contexto argentino, logrando formar flautistas técnicamente sólidos y

artísticamente expresivos. Esta adaptación no sólo preservó el legado de la Escuela Francesa, sino que también enriqueció la pedagogía flautística local con un enfoque personalizado y dinámico. Conocer este enfoque y el impacto de la pedagogía de Nilsson resulta fundamental para comprender cómo la transmisión de tradiciones musicales puede ser reinterpretada y aplicada en contextos culturales diversos, fomentando el desarrollo técnico e interpretativo en nuevas generaciones de músicos.

B - Objetivos

Objetivo General

Analizar la influencia de la Escuela Francesa de Flauta en la enseñanza del maestro Lars Nilsson, explorando cómo incorporó y adaptó sus principios técnicos y pedagógicos en su labor docente en la Cátedra de Flauta de la UNCuyo entre 1966 y 2008.

Objetivos Específicos

1. Identificar y describir las características técnicas fundamentales de la Escuela Francesa de Flauta.
2. Examinar cómo los elementos técnicos de la Escuela Francesa fueron integrados en la enseñanza de Lars Nilsson.
3. Evaluar cómo Lars Nilsson adaptó los principios técnicos de la Escuela Francesa para responder a las necesidades pedagógicas y culturales de la Cátedra de Flauta de la UNCuyo.
4. Investigar las estrategias pedagógicas empleadas por Nilsson para desarrollar la postura, el control del aire, la respiración, la articulación y otros aspectos técnicos clave en la formación de sus estudiantes.
5. Generar un material de reflexión sobre las prácticas docentes en la enseñanza de la flauta, tomando como referencia la adaptación de la Escuela Francesa en el método pedagógico de Lars Nilsson, con el fin de aportar herramientas teóricas y prácticas para la formación de futuros docentes e intérpretes.

C - Justificación

Mi interés por la enseñanza del maestro Lars Nilsson surgió durante un curso de verano en Córdoba, donde quedé cautivada por su enfoque pedagógico, su meticulosa rutina de ejercicios técnicos y, sobre todo, su habilidad para integrar la técnica con la interpretación musical. Me impactó observar cómo, a través de instrucciones técnicas sencillas, mis compañeros lograban avances inmediatos en la ejecución de obras. Este entusiasmo fue decisivo para que decidiera mudarme a Mendoza y estudiar bajo su guía en la Licenciatura en Flauta de la UNCuyo, donde profundicé en su metodología y en su influencia como pedagogo e intérprete.

A medida que avanzaba en mis estudios, comprendí que la metodología de Nilsson estaba profundamente enraizada en los principios técnicos de la Escuela Francesa de Flauta. Este hallazgo despertó mi interés por analizar cómo su enfoque técnico funcionaba no solo como una herramienta para perfeccionar la ejecución técnica, sino también como un medio para alcanzar una interpretación musical más expresiva y refinada. Lo que inicialmente percibí de manera intuitiva se transformó en un análisis consciente de su estilo pedagógico.

Para llevar a cabo esta investigación, seleccioné flautistas que completaron su formación en la Cátedra de la UNCuyo y que, además, cuentan con experiencia pedagógica. Esta elección garantiza que los entrevistados puedan ofrecer una reflexión crítica sobre los elementos técnicos de la Escuela Francesa transmitidos por Nilsson y su impacto en sus propias prácticas docentes.

D - Estado de la Cuestión

Para abordar el estudio de la Escuela Francesa de Flauta y las enseñanzas del maestro Lars Nilsson, se ha consultado una variedad de investigaciones y trabajos académicos que ofrecen distintos enfoques sobre estos temas. Entre las investigaciones más relevantes se encuentran los estudios de la pedagoga Florencia Jaurena y la Mgter. Ana Domínguez (2012), cuyas contribuciones son fundamentales para contextualizar y profundizar en la pedagogía del maestro Nilsson y su relación con la tradición de la Escuela Francesa.

En primer lugar, la investigación de McCutchan (1994) ofrece un análisis de la vida de Marcel Moyse, destacando las características del flautista francés que influyen en la docencia de Nilsson. A continuación, el artículo de Nina Perlove (1999) profundiza en las principales características de la Escuela Francesa de Flauta, proporcionando un análisis técnico y pedagógico que sirve como base para entender la influencia de esta tradición en otros estudios.

Por otro lado, el trabajo de la Mgter. Irina Gruszka (2004) se enfoca en la actividad docente de Nilsson en la Cátedra de Flauta de la Facultad de UNCuyo, centrando su análisis en la construcción de los hábitos del flautista y las rutinas de práctica de los alumnos que finalizaron sus estudios hasta 2003. De este trabajo, se destacan las auto referencias del maestro Nilsson, las cuales ilustran su enfoque pedagógico.

Asimismo, la investigación de Ana Laura Domínguez (2012) ofrece una visión histórica de la Escuela Francesa de Flauta, explorando las biografías de los flautistas clave que fundaron y desarrollaron esta tradición, como Paul Taffanel, Philippe Gaubert y Marcel Moyse. Su trabajo es crucial para entender el origen y la evolución de esta corriente pedagógica.

Aunque no es el enfoque principal de este trabajo, el estudio de Florencia Jaurena (2016) sobre la articulación en la flauta vinculada a la fonética francesa resulta especialmente relevante para los hispanohablantes. Su investigación muestra cómo la fonética influye en la técnica flautística, lo cual es esencial para aquellos que estudian los métodos tradicionales en francés o inglés, sin tener en cuenta las particularidades fonéticas de otros idiomas.

La conjunción de estos estudios muestra la riqueza y complejidad de la Escuela Francesa, y, a través de la figura de Lars Nilsson, se observa cómo la transmisión de estos principios no solo responde a una herencia técnica, sino también a un proceso de adaptación y contextualización en un entorno cultural diferente. Por lo tanto, la enseñanza de Nilsson no es una mera réplica

de la tradición francesa, sino una integración consciente y crítica de elementos técnicos, pedagógicos y culturales que enriquecen la práctica flautística en Argentina.

Este trabajo busca, por lo tanto, llenar el vacío en la investigación existente al analizar de manera específica cómo los principios de la Escuela Francesa fueron implementados por Nilsson en su enseñanza y cómo estos impactaron la formación de sus estudiantes, ofreciendo una visión de la evolución pedagógica de la flauta en el contexto argentino contemporáneo.

E - Marco Teórico

El estudio de la Escuela Francesa de Flauta y la enseñanza del maestro Lars Nilsson se enmarca dentro de una tradición pedagógica histórica que ha dejado una profunda huella en la técnica y la interpretación flautística a nivel global. La influencia de esta escuela, cuyo origen se encuentra principalmente en la Francia del S. XIX, tiene repercusiones en diversas partes del mundo, y el trabajo de Nilsson en Argentina constituye una adaptación crítica y contextualizada de estos principios fundamentales. Su enseñanza en la Cátedra de Flauta de la UNCuyo, entre 1966 y 2008, ilustra cómo la tradición francesa puede ser reinterpretada y enriquecida por las particularidades del contexto cultural argentino.

La Escuela Francesa de Flauta

La Escuela Francesa de Flauta, como tradición pedagógica y técnica, se distingue por una serie de características estilísticas y expresivas que se consolidaron principalmente en el Conservatorio de París a partir del siglo XIX. Según Raposo (2007), esta escuela se caracteriza por un sonido brillante y homogéneo, con una especial atención a la flexibilidad técnica y la capacidad de adaptación del instrumento a diferentes registros. El flautista francés, como parte de esta tradición, se orienta hacia un tono luminoso y una sonoridad fluida, que se considera ideal para interpretar el repertorio clásico y moderno. La importancia de esta escuela radica en su énfasis en la calidad del sonido y el fraseo expresivo, aspectos fundamentales en la formación de flautistas.

“La Escuela Francesa de Flauta destaca por su sonora brillante y uniforme en todo el registro del instrumento, contrastando con la escuela inglesa que favorece un sonido más oscuro y grave” (Raposo, 2007, p. 14). Esta definición resalta las diferencias estilísticas y la concepción de sonido que caracteriza a la tradición francesa, una de las cuales Nilsson adoptó y adaptó para su práctica pedagógica en Argentina.

Sin embargo, como señala Rattalino (1992), las escuelas musicales no deben reducirse solo a sus características estilísticas. De acuerdo con su enfoque, una escuela se construye sobre tres pilares fundamentales: la evolución histórica del instrumento y su repertorio, el pedagogo como intérprete y transmisor, y las líneas genealógicas de los intérpretes.

Evolución Histórica del Instrumento y su Impacto en la Escuela Francesa

La evolución del instrumento es un aspecto esencial para entender la estructura de cualquier escuela musical. En el caso de la flauta, el desarrollo del sistema Boehm a mediados del siglo XIX fue crucial para el refinamiento técnico de la flauta moderna. Como señala Blackman (2005), “la innovación del sistema Boehm permitió a los flautistas alcanzar un nivel de flexibilidad y precisión nunca antes visto, lo cual cambió las posibilidades interpretativas del instrumento” (p. 112). La flauta Boehm, con su mayor precisión mecánica, permitió a los músicos explorar nuevos rangos de expresión, lo cual fue aprovechado por los maestros de la Escuela Francesa, entre ellos Taffanel, Gaubert y Moyse, quienes fundaron un repertorio técnico y estético que se sigue enseñando hasta el día de hoy.

La importancia de la flauta Boehm en la pedagogía de la Escuela Francesa también se destaca en la obra de Moyse, quien subraya que “el sonido puro y homogéneo en todo el registro de la flauta es la clave para una interpretación expresiva” (Moyse, 1934. p. 58). Esta idea es fundamental en la enseñanza de Lars Nilsson, quien incorpora la técnica del sonido controlado y la flexibilidad del fraseo en su método pedagógico, alineándose con los ideales de Moyse.

El Pedagogo como Intérprete y Transmisor

Según Rattalino (1992), el pedagogo no solo transmite técnicas, sino que también actúa como un “puente entre la tradición y la modernidad”, llevando a los estudiantes más allá del conocimiento técnico hacia una interpretación artística que combine ambas dimensiones. Este enfoque es esencial en la pedagogía de Nilsson, quien no solo imparte técnicas de control del aire, articulación y postura, sino que también hace hincapié en la expresividad del sonido como vehículo para la interpretación musical. “La enseñanza debe trascender la mera repetición de ejercicios técnicos, buscando que el estudiante desarrolle su propia voz como intérprete” (Rattalino, 1992, p. 35).

Marcel Moyse, en su método *La Sonorité* (1934), destaca que el desarrollo del sonido es la base de la expresividad en la flauta. Nilsson, siguiendo este enfoque, implementó técnicas específicas para desarrollar el control del aire y la respiración, fundamentales para lograr una sonoridad uniforme a lo largo de todo el registro del instrumento, tal como se enseña en la Escuela Francesa.

Líneas Genealógicas de intérpretes: Transmisión de la Tradición

Las líneas genealógicas de intérpretes son otro de los pilares fundamentales en el estudio de cualquier escuela musical. Rattalino (1992) subraya que las escuelas se forman a partir de la interacción continua de intérpretes y pedagogos que consolidan un estilo propio. En el caso de la Escuela Francesa de Flauta, esta genealogía incluye a Taffanel, Gaubert y Moyse, cuyos enfoques pedagógicos sentaron las bases de la enseñanza moderna de la flauta. Nilsson, como discípulo de figuras como Nicolet y Moyse, se inserta dentro de esta tradición genealógica, llevando adelante la transmisión de conocimientos a nuevas generaciones de flautistas.

De acuerdo con Gruszka (2004):

“Nilsson se insertó dentro de una línea genealógica que combina la herencia francesa con la adaptación a los contextos educativos locales, buscando no solo la técnica perfecta, sino también la formación de intérpretes sensibles a las particularidades culturales de su entorno” (p. 28).

Este enfoque no sólo preservó el legado de la Escuela Francesa, sino que también enriqueció la pedagogía flautística argentina.

Comparación con Otras Escuelas de Flauta

Al analizar la tradición francesa de la flauta en contraste con otras escuelas, como la inglesa, se puede entender mejor su singularidad. Rattalino (1992) señala que “la escuela inglesa tiende a una sonoridad más brillante y un virtuosismo técnico más pronunciado, mientras que la francesa pone énfasis en la sutileza del sonido y la calidad tímbrica” (p. 62). Estas diferencias estilísticas son cruciales para entender las influencias de la Escuela Francesa en la pedagogía de Nilsson, quien adopta el enfoque tímbrico y expresivo de esta tradición, diferenciándose de otras influencias internacionales.

En síntesis, este marco teórico permite contextualizar la labor pedagógica de Lars Nilsson dentro de una tradición rica y compleja que involucra no solo aspectos técnicos, sino también una transmisión cultural y estética. A través de su enseñanza en la UNCuyo, Nilsson logró adaptar y transmitir los principios fundamentales de la Escuela Francesa, incorporando la herencia de flautistas como Taffanel, Gaubert y Moyse, y adaptándola al contexto educativo argentino. Su enfoque pedagógico se distingue por una integración consciente de técnicas y repertorio francés, enriquecido con elementos específicos que responden a las necesidades y particularidades del entorno local.

F - Metodología y Fuentes

Este trabajo se desarrolló mediante un enfoque metodológico cualitativo, estructurado en dos fases complementarias que permitieron abordar de manera integral la enseñanza del maestro Lars Nilsson y la influencia de la Escuela Francesa en su pedagogía.

La primera fase de la investigación se centró en la recopilación de datos secundarios, a través de un procedimiento indirecto, para comprender las características fundamentales de la Escuela Francesa y su relación con la enseñanza del maestro Nilsson. Se consultaron investigaciones previas de autores como Botella, Escorihuela y Jaurena, cuyas obras resultaron clave para profundizar en el contexto teórico de la tradición flautística francesa. Además, se recurrió a diversos archivos orales, visuales y escritos que aportaron una perspectiva más amplia sobre los aspectos históricos y pedagógicos relevantes.

Durante esta fase, se llevó a cabo una revisión bibliográfica exhaustiva, que permitió construir una base teórica sólida para el estudio. Este análisis se complementó con la recopilación de material audiovisual sobre la trayectoria del maestro Nilsson, lo que contribuyó a una comprensión más rica de su enfoque pedagógico. A su vez, se incluyó bibliografía relacionada con temas específicos de pedagogía flautística y didáctica musical, proporcionando un panorama integral de las metodologías empleadas por Nilsson a lo largo de su carrera.

La segunda fase del estudio adoptó una aproximación directa, utilizando la historia de vida del maestro Nilsson como fuente primaria de información. Para ello, se realizó una entrevista en profundidad con el propio Nilsson, la cual sirvió para obtener detalles más específicos sobre su práctica pedagógica y su visión sobre la enseñanza de la flauta. Esta entrevista fue clave para comprender cómo Nilsson integró los principios de la Escuela Francesa en su enseñanza y cómo los adaptó al contexto local.

Asimismo, se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas con cinco de sus discípulos más destacados, quienes han logrado una importante trayectoria en el ámbito flautístico: la Mgter. Patricia Da Dalt, el Mgter. Pablo Salcedo, la Mgter. Virginia Rivarola, la Mgter. Julieta Blanco y la Mgter. Patricia García. Estas entrevistas enriquecieron los resultados de la investigación, proporcionando una visión más profunda sobre cómo los principios pedagógicos de Nilsson han influido en la formación de nuevos flautistas y cómo estos principios se aplican en la práctica.

CAPÍTULO 1: La Escuela Francesa de Flauta

1.1 Contexto Histórico y Social de la Escuela Francesa de Flauta

Dentro de la historia de la flauta, la Escuela Francesa ocupa un lugar indiscutible y referencial en la vida de los flautistas. Basada en el Conservatorio de París, ha servido como un punto neurálgico de la pedagogía y la interpretación de este instrumento, formando a los más virtuosos flautistas del mundo. La Escuela Francesa de Flauta se caracteriza por su musicalidad, sonido y articulación (Perlove, 1999).

La importancia de esta escuela no reside únicamente en su contenido técnico, sino también en su respaldo filosófico, ligado al movimiento Ilustrado surgido en el contexto de la Revolución Francesa de 1789, bajo el lema “libertad, igualdad, fraternidad”, y al inicio de la Revolución Industrial. Estas nuevas ideas nacionalistas impulsaron la creación de academias de música, las cuales evolucionaron en escuelas y posteriormente en conservatorios estatales, como el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, fundado en 1795. (Domínguez, 2014).

Inicialmente, estos centros de instrucción musical cumplían una función político-propagandística: formar músicos de excelencia que pudieran representar los principios de la nueva Francia en ceremonias cívicas y festividades. *La École de Musique de la Garde Nationale*, fundada por Bernard Sarrette, fue parte de este grupo de centros de enseñanza musical financiados con fondos públicos. Este primer periodo se extendió hasta más allá de la mitad del siglo XIX, en el cual profesores de flauta del Conservatorio de París, como Jean-Louis Tulou (1786-1865) y Joseph Henri Altès (1826-1899), realizaron una importante labor pedagógica, componiendo estudios y piezas que se consolidaron como bases del repertorio de flauta. Este repertorio fue esencial para el desarrollo de un estilo y una sonoridad particular, sentando las bases de la Escuela Francesa de Flauta. Esta evolución también implicó un cambio técnico en el instrumento, que pasó de ser una flauta cónica de madera con siete llaves a la flauta cilíndrica de metal, construida bajo el sistema de Theobald Boehm, patentado en 1847.

Los principales fabricantes de flautas residían en La Couture-Boussey, en Alta Normandía, lo cual favorecía una mayor competencia en la fabricación y desarrollo del instrumento. Este esfuerzo estaba orientado hacia la creación de un instrumento aceptado por la Academia y, finalmente, su comercialización (Stoltz, 2003; Martínez & Cháfer, 2021).

La Guerra Franco-Prusiana (1870-1871) tuvo un gran impacto en la cultura francesa. Tras la derrota, Francia buscó reafirmar su identidad nacional, lo cual se reflejó en un rechazo a la influencia alemana y una renovación en las artes, incluyendo el género sinfónico. Durante esta renovación, se promovió el uso de instrumentos de madera en lugar de metal, especialmente la flauta, que adquirió un rol destacado como instrumento solista gracias a su timbre versátil, su homogeneidad en el registro y su capacidad para una articulación fluida.

La influencia impresionista fue también significativa en este periodo, pues al igual que los pintores buscaban capturar la luz en sus obras, los músicos exploraron una sonoridad de timbres coloridos y profundos.

1.2 Evolución de la Flauta y Adopción en el Conservatorio

Eventos como la “Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations” en Londres y la “Exposición Universal de París” fueron de gran relevancia para la exhibición de los avances en la producción y comercialización de instrumentos musicales, incluyendo la flauta. En ellas, Theobald Boehm (1794-1881), flautista y orfebre, presentó su innovación en la construcción de flautas¹, que consistía en mejoras en la afinación y pureza del sonido del instrumento. Inspirado por músicos como Charles Nicholson² y J.C. Gordon³, Boehm desarrolló un nuevo sistema de digitación y acústica, produciendo la flauta moderna⁴ con cuerpo cilíndrico de metal y embocadura cuadrada (Martínez & Cháfer, 2021).

¹ Presentó sus modelos de flautas desde 1829 y un nuevo sistema 1932 y su modelo revolucionario hasta 1847, año en que patentó el modelo de flauta moderna de metal cilíndrica

² La flauta de Charles Nicholson (flautista famoso) por su fuerte sonido, ocasionado por orificios grandes y otros de diversos tamaños, llamó la atención de Boehm.

³ J. C. Gordon (amateur e inventor de instrumentos) por su flauta con sistema de varillas que permite cerrar los agujeros en distintos lugares

⁴ Esta flauta moderna de metal cilíndrica fue con su sistema revolucionario apropiada para que fuera un éxito en su fabricación, comercialización, pero debía ser oficializada por el Conservatorio de París. Años más tarde impulsó a su comercialización y estableció un nuevo estándar para el instrumento, dando lugar a la flauta que usamos hoy en día. Boehm consideraba que eran ideales para salas de concierto, pero requerían una técnica precisa de embocadura y un estudio meticuloso de los sonidos.

A pesar de sus innovaciones, músicos como Tulou⁵, entonces profesor del Conservatorio, prohibió⁶ a sus estudiantes el uso de la flauta de Boehm, prefiriendo modelos tradicionales, produciendo un estancamiento del repertorio. Sin embargo, flautistas como Louis Dorus⁷ comenzaron a adoptar el modelo de Boehm, reconociendo las ventajas de su diseño. La aceptación de esta nueva flauta en Francia fue reforzada en 1860 cuando Víctor Coché⁸, asistente de Tulou, asumió la cátedra de flauta en el Conservatorio y respaldó el uso de la flauta original⁹ de Boehm, resolviendo así conflictos sobre su adopción.

Finalmente, el modelo de Boehm fue aceptado como estándar en Europa, y en 1860 los fabricantes Godfroy y Luis Lot comenzaron a producir estas flautas de metal, revitalizando el repertorio y sentando las bases para una nueva era en la interpretación flautística (Blakeman, 2011).

1.3 Paul Taffanel

La etapa denominada “escuela nueva” o “inicio de la escuela moderna flautística” comenzó en el Conservatorio de París con Paul Taffanel (1844-1908), quien es considerado el padre de la escuela de flauta francesa. Taffanel, nacido en Burdeos y educado por Louis Dorus en el Conservatorio de París, fue nombrado profesor en esta institución en 1893. Durante su gestión, se destacó por recuperar el repertorio de compositores como Bach y Mozart, y por crear su

⁵ Jean Louis Tulou (1786 – 1865) a los doce años fue galardonado con el primer premio del Conservatorio, y a los dieciocho años se convirtió en el pionero en actuar como flautista principal en la ópera italiana. Posteriormente, en 1829, asumió el cargo de profesor en el Conservatorio, una posición que mantuvo hasta 1859. Su obra, la *Méthode*, fue adoptada como el manual oficial del Conservatorio en 1851, centrándose en la técnica de la flauta antigua. Desde 1828, Tulou colaboró con Jacques Nonon, un renombrado fabricante de flautas, trabajando en lo que él denominaba "la flauta perfeccionada", y continuó proporcionando instrumentos al Conservatorio hasta su partida. (Roux, 2012).

⁶ Tulou se opuso radicalmente al uso de la flauta de Boehm, prohibiéndole a sus estudiantes, prefiriendo la "flauta de 8 llaves, de madera y cónica". Paralelamente la flauta de Boehm fue desacreditada y calificada como copia de la Flauta de Gordon, según lo revela en el tratado de Thobald Boehm, “*The Flute and flute Playing*”, in *Acoustical, technical, and de Artística Aspects* (Boehm, 1922).

⁷ Louis Dorus, un destacado flautista de la Escuela Francesa, estudiante de Tulou, adoptó la flauta cónica de Boehm en 1833 debido a su mejora en los tonos graves y la facilidad de ejecución de los trinos. Dorus dedicó tiempo a aprender este nuevo modelo, incluso diseñó la "llave Dorus" en el año 1838. (Blakeman, 2011).

⁸ Victor Coche, respaldado por Dorus y Paul Camus, buscó abrir una clase para la flauta de Boehm (Boehm, 1922).

⁹ Theobald Boehm, conocido por inventar la flauta moderna y el autor del tratado llamado “*Flute Playing in Acoustical, Technical, and Artística Aspects*”, fue durante muchos años acusado de plagiar el diseño de la flauta de Gordon. Sin embargo, con el tiempo, estas acusaciones fueron desmentidas. Se aclaró que el invento patentado por Boehm era original y había sido aprobado por el Centro de Exposición de Inglaterra, lo que le otorgó un reconocimiento oficial a su innovación (Boehm, 1922).

“Méthode complète de Flûte” (1923). Además, introdujo cambios pedagógicos, como la atención individual y la implementación de clases magistrales (Powell, 2002).

Taffanel adoptó la flauta de metal y defendió el sistema de Boehm, lo cual amplió el repertorio y elevó el prestigio del instrumento en la música de concierto. Claude Dorgeuille (1994) sostiene que uno de los logros de Taffanel fue la renovación del repertorio, que había permanecido limitado a obras de salón. La introducción del sistema de Boehm permitió a la flauta alcanzar un volumen y recursos técnicos que respondían a las exigencias de los compositores de la época.

Marcel Moyse narró la visita de Andersen a la clase de Taffanel en 1906, momento en que Taffanel trabajaba con un estudiante en el estudio en Sol Mayor Nº 3 del op 15:

“Al principio Andersen miraba a Taffanel y sonreía, y se iba interesando cada vez más, su fisonomía traducía su aprobación bajo diferentes formas, y en un momento dado comenzaron a surgir lágrimas de sus ojos, estaba muy emocionado, y finalmente dirigiéndose a Taffanel le dijo”: “Esto es una revelación, no sabía que yo había escrito unos estudios tan bellos” (Blakeman, 2008 p. 276).

Las Clases a partir de Taffanel en el Conservatorio de París y la colaboración de los Compositores en el Repertorio

Taffanel, tras ser nombrado profesor, dedicó gran parte de su vida profesional a la enseñanza de la flauta, composición, dirección de orquesta y fue el primer flautista en dirigir la Orquesta de la Ópera de París. Su legado incluye apuntes redactados por Gaubert tras su fallecimiento en 1908 (Dorgeuille, 1988).

Paul Taffanel revolucionó en 1893 la enseñanza de la flauta en el Conservatorio de París. Marcó un antes y después en la pedagogía de este instrumento, al introducir métodos y conceptos innovadores que transformaron tanto la enseñanza como la interpretación de la flauta, su influencia perduró en los fundamentos técnicos, estéticos y artísticos que aún guía a generaciones de flautistas.

Desarrolló una pedagogía que se centraba en adaptar los contenidos a las necesidades individuales de sus estudiantes, creando una atmósfera de retroalimentación, donde maestro y discípulo aprenden uno del otro. Taffanel observaba cómo graduar las dificultades. Con relación a la creación del famoso método Taffanel - Gaubert, fue desarrollado por Taffanel y cada ejercicio o idea plasmada era experimentada y puesta en práctica diariamente por su discípulo Gaubert. De esta forma el discípulo conocía el encadenamiento lógico del método. La relación se caracterizó por una dinámica de constante seguimiento mientras Taffanel formaba a Gaubert

en técnica rigurosa, expresiva, el joven flautista ampliaba las perspectivas de su maestro, con su intuición artística y su interés por nuevas composiciones. Este intercambio culminó con la creación del método.

En su enseñanza, enfatizaba la importancia de la técnica, el fraseo y la musicalidad ofreciendo ejercicios específicos, para mejorar la técnica de embocadura y el control del aire, ajustando a estos ejercicios, según el nivel y las dificultades de cada alumno (Powell, 1996). En 1893, introdujo clases colectivas, impartidas tres veces por semana, donde todos los estudiantes tocaban sus repertorios al menos una vez y trabajaban en fundamentos técnicos como escalas y articulación. (Sierra Ruiz, 2018).

El rol del asistente en la enseñanza de Taffanel fue crucial. Philippe Gaubert, al poco tiempo de ser su discípulo fue su asistente, ayudaba en las sesiones grupales y proporcionaba seguimiento personalizado a los estudiantes que enfrentaban dificultades técnicas. Este modelo de enseñanza evolucionó a lo largo de las generaciones, manteniéndose relevante en la relación entre Taffanel y Gaubert, y posteriormente entre Gaubert y Moyse (Blakeman, 2008).

Taffanel incentivó la creación anual de obras inéditas para los concursos del conservatorio, colaborando con compositores como Fauré, quien confiaba en su juicio artístico para revisar y modificar sus partituras. Como se observa en una carta de Fauré sobre la Fantasía para flauta y piano utilizada como pieza de concurso, señala y dice que “su revisión es perfecta y le suplico modificar lo que usted considere necesario para que quede a su gusto y no se preocupe, se lo agradeceré mil veces” (Blakeman, 2008, p. 277).

La carta de Fauré a Taffanel refleja su plena confianza en el juicio artístico del maestro y su alivio al contar con su ayuda en una tarea aparentemente insignificante, según Edward Blakeman. Compositores como Saint-Saëns, Chaminade, Louis Ganne, Gaubert, Enescu y Fauré contribuyeron durante la vida de Taffanel. Más tarde, nombres como André Jolivet, Jacques Ibert, Pierre Sancan, Henri Dutilleux y Charles Chaynes, gracias a la tradición de obras inéditas para los exámenes del conservatorio, moldearon gradualmente las preferencias del repertorio de la flauta francesa en la primera mitad del siglo, como señala Blakeman citado en Ruiz (Sierra Ruiz, 2018).

Este enfoque enriqueció el repertorio y fomentó el desarrollo técnico de los estudiantes. Rompiendo con métodos rígidos anteriores, como los de Toulou, Jamás hizo parte del programa de clases al repertorio el método de Toulou y se refiere a ello de la siguiente manera: “El valiente

hombre había escrito un método en tres partes donde encerraba a sus alumnos como en un armario” (Blakeman, 2008. p. 277).

1.4 Philippe Gaubert

Philippe Gaubert (1879-1941), reconocido flautista, director de orquesta y compositor, llegó a París a los siete años, cuando su madre se unió al servicio de la familia del P. Taffanel. Este último rápidamente percibió su talento musical y le enseñó a tocar la flauta. Gaubert obtuvo el primer premio del Conservatorio de París a los 15 años, donde también estudió armonía y composición. Su destacada trayectoria incluye la dirección de la Orquesta de la Ópera de París, sucediendo a P. Dukas y V. d'Indy.

En 1919, Philippe Gaubert asume como profesor de flauta en el Conservatorio de París, liderando la cátedra hasta 1931. La colaboración con Paul Taffanel resulta crucial, y el método Taffanel-Gaubert se publica en 1923. Gaubert, tras dejar la flauta en 1931, se centra en pedagogía y dirección. Su discípulo, Marcel Moyse, destaca la grandeza de Gaubert comparándola con catedrales. Gaubert dejó un legado significativo con obras notables como Nocturno y Allegro Scherzando, Canción de Cuna y Madrigal (Jaurena, 2016).

El Método Taffanel - Gaubert

El método Taffanel-Gaubert ha sido central en la formación de flautistas destacados a nivel mundial. Lars Nilsson lo califica como "el método de la revolución", ya que era frecuentemente mencionado por flautistas y estudiantes como su referencia principal, es decir, que pasaron muchos años, y al preguntar algún flautista con que método estudio aun responden con Taffanel y Gaubert (Nilsson, 2021). Claude Paul Taffanel desarrolló el método probando sus ejercicios en Philippe Gaubert, quien posteriormente lo completó tras el fallecimiento de Taffanel. Esta dinámica pedagógica influyó en la evolución del método, que pasó de generación en generación, incluyendo a Marcel Moyse, quien también experimentó sus propuestas a diario (Blakeman, 2005; Le Roy et al., 1983, en Jaurena, 2016).

El método incluye recomendaciones esenciales sobre postura y emisión del sonido, aunque ha recibido críticas por su falta de progresividad. Según Blakeman (2011, como se citó en Jaurena, 2016), los alumnos de Gaubert señalaron que los ejercicios avanzaban demasiado rápido, lo que podía dificultar su uso por principiantes. Para solucionar estas limitaciones, Gaubert incorporó ejercicios preliminares del libro *Le Débutant flûtiste* de Marcel Moyse, recomendados en las

notas editoriales de la edición de 1953 como complemento para etapas iniciales (Sierra Ruiz, 2018, pp. 16-24).

Finalmente, aunque Gaubert afirmó haber colaborado con Taffanel antes de su muerte, se especula que el método final no fue diseñado tal como lo habría concebido Taffanel, debido a que algunas de sus ideas quedaron incompletas (Sierra Ruiz, 2018, p. 24).

Cinco pilares fundamentales del método según Taffanel

1. El Sonido: En el primer plano de nuestras preocupaciones está la búsqueda de una buena sonoridad, olvidaremos que el volumen es poca cosa y el timbre lo es todo.
2. La Afinación: Aquí, la calidad de un buen músico es inseparable de un buen flautista, y que los labios deben obedecer al oído.
3. La Respiración: es un aspecto fundamental en la flauta. Más que una simple renovación del aire en los pulmones, es el pilar sobre el cual se construye la calidad del sonido y la expresividad musical. Un control preciso de la columna de aire permite sostener el fraseo, proyectar el sonido y dotar de vida a la interpretación. Por ello, el flautista debe desarrollar una técnica de respiración eficiente, asegurando estabilidad y fluidez en la ejecución.
4. Mecanismo: Aquí la preocupación más importante es la homogeneidad en lugar de la velocidad y no hay que olvidar que toda práctica del mecanismo que se desentiende del sonido es fatal.
5. Estilo: “Debemos ser conscientes que la flauta es un instrumento de recursos limitados, ya que el rango de su sonoridad es estrecho o que ciertos efectos o la expresión de ciertos sentimientos deberían serle prohibidos”. (Blakeman, 2008, p. 245 cómo se citó en Sierra Ruiz, 2014, p. 24).

El Sonido Francés

Por lo mencionado anteriormente, se desprende que los **elementos técnicos** que caracterizan y conforman el estilo de la Escuela Francesa de flauta son:

1. El control de la Respiración (diafragma).
2. Sonido (y su conformación).
3. La flexibilidad de los labios.
4. La articulación y el staccato.
5. El virtuosismo técnico.

Para comprender la importancia de cada uno de ellos, nos adentraremos en sus características particulares. Aunque los ejercicios y estudios de Taffanel estaban diseñados para mejorar la técnica, el sonido, era en el repertorio donde se aplicaban los principios de su enseñanza, mostrando su influencia en la Escuela Francesa de Flauta (Toff, 1996).

El sonido del estilo francés es único y ha sido descrito como puro, dulce y refinado (Toff, 1996). Numerosos autores coinciden con estas cualidades sumando que el sonido contribuye al virtuosismo (Stoltz, 2003). Por su parte, López (2000) lo define como la esencia de la Escuela Francesa, en correspondencia con la tradición, es la calidad del sonido, expresado en suavidad, ligereza y colorido.

Taffanel enfatiza y resignifica el tono como una cualidad del sonido que debe trabajarse minuciosamente para lograr una ejecución musical precisa y expresiva. Este enfoque es clave en la evolución de la pedagogía de la flauta. Moyse, alumno de Taffanel, continuó esta tradición en su enseñanza (Taffanel y Gaubert, 1923; Moyse, 1934).

Taffanel incorporaba el desarrollo del sonido en todos los ejercicios técnicos, y utilizaba técnicas específicas, como identificar las notas más importantes de un pasaje, tocando solo estas y luego reintroducir las notas omitidas para mejorar el fraseo y la interpretación, lo que proporcionaba a los flautistas una mayor paleta para expresarse. Esta técnica específica Grick describe que Taffanel la denominó la “práctica del esqueleto”. Según Blakeman, Moyse usaba esta misma técnica la del esqueleto de Taffanel en su enseñanza (Glick, 2014).

Un aspecto adicional de la filosofía tonal de Taffanel, no mencionado en su método completo pero atribuido por su alumno Moyse, se refiere a la influencia del idioma francés en la posición de la lengua, la posición de las cuerdas y su efecto en la resonancia es adecuada de un flautista. Moyse destacó la importancia del sonido "eu" y afirmó que podía distinguir entre estudiantes del norte y del sur de Francia por esta diferencia de sonido al pronunciarlo (Glick, 2014).

1.5 Marcel Moyse

Marcel Moyse (1889-1984) fue un flautista y pedagogo francés, considerado una figura clave en la evolución de la técnica y enseñanza de la flauta durante el siglo XX. Estudió en el Conservatorio de París con maestros como Paul Taffanel, Adolphe Hennebains y Philippe Gaubert, obteniendo el Primer Premio en 1906. Moyse destacó como intérprete desde muy joven, y su filosofía pedagógica enfatizaba la responsabilidad del músico de transmitir la intención del compositor, priorizando la expresividad sobre el virtuosismo técnico.

Carrera y contribuciones artísticas

Moyse fue flautista principal en destacadas orquestas y colaboró con compositores como Claude Debussy, Maurice Ravel y Richard Strauss. Su interés por la música barroca lo llevó a tocar con grupos como el de Adolph Busch, y en 1934 estrenó el Concierto para Flauta y Orquesta de Jacques Ibert, consolidándose como un intérprete respetado.

En la temporada 1931-1932, Philippe Gaubert se convierte en director musical de la Ópera y abandona sus clases de flauta. En febrero de ese año, Marcel Moyse sucede a Gaubert como profesor de flauta en el Conservatorio de París, marcando así el inicio de su prestigiosa carrera docente. Moyse ya había colaborado con Gaubert en el Conservatorio durante diez años. Su nombramiento no sorprendió a la comunidad musical, ya que se había especulado que eventualmente sucedería a Gaubert. René Le Roy, quien fue alumno de ambos, destacó la influencia conjunta de Gaubert y Moyse en su formación musical.

Moyse asumió la responsabilidad docente con gran reconocimiento, consolidando su lugar en la destacada cadena de artistas-pedagogos de la Escuela Francesa (McCutchan, 1994). En estos mismos años desempeñó el cargo de profesor de flauta en el Conservatorio de Ginebra, en Suiza (Jaurena, 2016). En este prestigioso lugar, Moyse influyó como maestro de muchos flautistas. Revela (McCutchan, 1994) que entre sus alumnos tuvo 77 alumnos ganadores del Primer Premio del Conservatorio de París.

En 1940, y debido a la Primera Guerra Mundial, Moyse abandonó París y huyó a Saint Amour tras el ingreso de Alemania Francia, en esta época el músico comenzó a viajar a Ginebra para dictar clases, entre sus estudiantes se destacó Aurele Nicolet futuro profesor del maestro Lars Nilsson con quien mantuvo correspondencia el resto de su vida. (Domínguez, 2012).

Se mudó a Estados Unidos en 1950, dejando el puesto del Conservatorio de París. En ese tiempo su genealogía flautística ya se había esparcido por países tan alejados como Suecia, Chile, Alemania, Checoslovaquia, Japón, Sudamérica (Powell, 1966).

Moyse influyente en Marlboro de 1950 a 1980, dirigía actuaciones con expresividad única, solicitando a músicos de viento que cantaran con sus instrumentos. Su presencia contribuyó a la singularidad de Marlboro. Bajo Uchida y Biss, Marlboro Music destaca mundialmente por su excelencia artística. Desde 1951, músicos prominentes se reúnen en Potash Hill, Vermont, durante aproximadamente 6 semanas cada verano, trabajando intensivamente en unas 350 obras de música de cámara. Este proceso dinámico se desarrolla en un ambiente cálido y familiar,

donde intercambiaban charlas e ideas, caminatas en la naturaleza, compartían quehaceres domésticos, distinguiendo a Marlboro como una comunidad única de aprendizaje y colaboración musical.

Moyse nos deja un importante legado, publicando varias colecciones de ejercicios y estudios para flauta bajo el nombre Enseignement Complet de la flûte. En los años venideros, Moyse viajaba hasta su ciudad natal durante los veranos. Allí, en un ambiente campestre y alejado de la ciudad, impartía cursos durante quince días a jóvenes músicos que llegaban de todo el mundo. Entre estos jóvenes, en 1966, se encontraba Lars Nilsson quien, impulsado por su maestro Aurèle Nicolet, también alumno de Moyse, asistió a sus clases. Lars Nilsson luego de asistir a dos cursos de verano fue invitado por Moyse a tomar clases privadas en su pueblo, en Francia. (Dominguez, 2014).

El impacto de Marcel Moyse en la música es vasto, aunque poco conocido como compositor a pesar que realizo transcripciones es más conocido como intérprete y pedagogo y su legado continúa vivo a través de sus estudiantes y de sus métodos que les introdujo. Entre ellos se encuentra algunos de los flautistas más renombrados del siglo XX como James Galway, Trevor Wye, William Bennett Jean- Pierre Rampal. Algunas de sus obras incluyen:

Obra pedagógica:

Moyse dejó un vasto legado pedagógico a través de métodos y estudios que son referencia obligada para flautistas:

1. De la sonorité: Art et technique (1934): Una guía para desarrollar el tono y la calidad del sonido en la flauta.
2. Gammes et Arpèges: 480 exercices pour flûte (1933): Ejercicios técnicos que abordan escalas y arpeggios para el perfeccionamiento diario.
3. 24 études mélodiques (1927): Estudios que combinan técnica y musicalidad, diseñados para estudiantes avanzados.
4. Tone Development Through Interpretation (1986): Un análisis interpretativo que utiliza extractos de óperas para el desarrollo del tono.

Innovaciones y Legado

Theobald Boehm revolucionó el diseño de la flauta sentando las bases para su formación formal. Paul Taffanel consolidó esta transformación con su enseñanza y método de Taffanel - Gaubert, mientras los compositores, inspirados por las mejoras, ampliaron su repertorio.

En este trabajo el enfoque se centra exclusivamente en los aspectos técnicos de la Escuela Francesa de Flauta ya consolidados de Moyse, que Lars Nilsson incorporó en su enseñanza, evitando detalles que no se vinculen directamente con su práctica en la UNCuyo.

El legado técnico de la Escuela Francesa de flauta, desarrollado por figuras como Marcel Moyse, se basa en principios fundamentales para el inicio de tocar una buena postura resulta primordial. Para abordar los elementos técnicos característicos de la Escuela Francesa de flauta, es objetivo principal tener un buen sostén del instrumento y es clave continuar con la esencia de un buen control de la **respiración**, (golpes de diafragma), el manejo adecuado de la embocadura (involucra **flexibilidad de labios** y dinámicas extremas) y una **articulación** clara y expresiva (aborda ejercicios de **staccato doble y triples**). Estos elementos fueron esenciales en la enseñanza de Lars Nilsson en la Cátedra de Flauta de la UNCuyo, donde promovió una sonoridad pura y un fraseo musical que reflejaban los ideales estéticos franceses.

1. **Sonido** puro y resonante: La Escuela Francesa de flauta ha sido históricamente reconocida por su énfasis en un sonido claro, redondo y controlado. Marcel Moyse, por ejemplo, subrayaba la importancia de la calidad tonal y la conexión emocional entre la expresión y la emisión. Para la organización de este Trabajo e interpretación de ambos maestros notaremos como cada uno de ellos llamó de modo distinto a los mismos elementos, ejemplo llamaremos al Sonido de Moyse, al trabajo del sonido que realizó de su libro, *La Sonorite* y para Lars Nilsson **Notas Largas**.
2. Marcel Moyse destacó la **respiración diafragmática** como base técnica para optimizar la capacidad pulmonar y el control del flujo del aire elementos esenciales para una interpretación expresiva (Moyse, 1994). Lars Nilsson integró este principio con los golpes de diafragma vinculando la gestión del aire con una articulación precisa y un control dinámico del sonido adaptando el legado de Moyse a su enseñanza en UNCuyo. Para este trabajo Tanto Moyse como Nilsson llamaron **técnica de respiración y golpes de diafragma**.
3. El Control del **ataque**: Si bien no se enfoca en un pensamiento de "ataque dental", (aunque lo hace para nosotros los hispanos) la tradición francesa presta mucha atención

al uso del articulador (lengua y labios) para crear un ataque preciso y limpio, utilizando técnicas como el staccato. Esto implica una relación fina entre la posición de los labios, el control y coordinación de la columna de aire y la lengua. Para la interpretación de la lengua hispana prestaremos atención en la distinción entre los idiomas, teniendo en cuenta, las sílabas utilizadas por Moyse y Nilsson. Para este punto en común en este trabajo a la técnica del control del ataque lo llamaremos para el trabajo de Nilsson Ejercicios de **articulación y staccato**.

4. **Homogeneidad del sonido** en todo el registro: Moyse destaca en la Sonorité que la homogeneidad del sonido en todo el registro de la flauta es fundamental y que esta se logra mediante el desarrollo de una extrema flexibilidad de los labios este enfoque permite conectar los registros graves y agudos de manera fluida manteniendo una uniformidad sonora qué es clave para la interpretación (Moyse, 1934). El maestro Nilsson llamó a este elemento técnico **ejercicio de flexibilidad de labios**.

El legado francés podría interpretarse como una herencia de principios técnicos y estéticos que buscan una calidad sonora ideal mediante un uso preciso del aire, la lengua y la embocadura. Aunque la fonética y las cuerdas vocales pueden influir en el enfoque respiratorio y en la sensibilidad al fraseo, no son un aspecto central de la técnica instrumental en sí, sino más bien herramientas indirectas que contribuyen a la formación del estilo.

Moyse enfatiza en sus métodos que la técnica debía estar al servicio de la musicalidad, instando a los estudiantes a "cantar con sus flautas" para integrar técnica y expresión (Moyse, 1934). Este enfoque resonó en las prácticas pedagógicas de Nilsson, quien adaptó estos principios al contexto local, formando flautistas con una sólida base técnica y sensibilidad interpretativa.

En definitiva, la Escuela Francesa de flauta ha demostrado ser un modelo de excelencia en la enseñanza y ejecución de este instrumento, influyendo profundamente en la práctica musical a nivel mundial.

1.6 Elementos técnicos

Para abordar los elementos técnicos característicos de la Escuela Francesa de flauta, es clave una postura adecuada. Taffanel y Gaubert (1923) destacaron que una postura relajada favorece la emisión del sonido y el control técnico, principios también promovidos por Moyse (1934). En mi experiencia, Lars Nilsson corrigió mi postura sugiriendo bajar la flauta hacia el mentón, lo que permitió liberar el labio inferior, mejorar la proyección del sonido y optimizar el apoyo en la mano izquierda, en línea con este legado técnico.

A fin de esbozar una continuidad entre los principales aspectos conceptuales contenidos en los métodos de la Escuela Francesa de Flauta (ya sea en los tradicionales o en los más actuales los cuales se destacan Rene Le Roy y Philippe Bernold actual maestro de la Escuela Francesa) y la enseñanza del maestro Nilsson se describirán ejercicios transmitidos que son análogos en los métodos referidos entre ellos, profundizaremos en los que trabajan:

A) La respiración y golpes de diafragma.

B) La flexibilidad de los labios.

C) La articulación y el staccato.

1.6.1. El sostén del instrumento, el equilibrio de los brazos, las manos y la mandíbula

Para lograr un buen sostén de la flauta y al mismo tiempo tener un cierto grado de libertad, es necesario sujetar la flauta con firmeza, y simultáneamente tener desocupados los dedos para que estos puedan pulsar y soltar las llaves con la máxima eficacia. Lograr esto es fundamental para una buena ejecución. “Para obtener una libertad completa en el sostén de la flauta de manera general, es necesario lograr un mejor equilibrio entre los brazos, las manos y la mandíbula. Este aspecto técnico constituye una base primordial para la obtención de un mecanismo perfecto y a la vez para la producción sonora” (Jaurena, 2020, p2).

Según explica René Le Roy (parte del legado Taffanel y Moyse), en el sostén del instrumento intervienen dos “fuerzas contrarias” que permiten el equilibrio. De esto resulta que el coco o placa de la embocadura se vea llevada contra el mentón, lo cual brinda una gran estabilidad. Este autor dice además en su tratado que “la mano izquierda sostiene y sirve de pivote para la flauta, que puede ser desplazada ligeramente sobre el plano horizontal. La mano derecha ejerce una presión hacia adelante que “pega” la embocadura de la flauta contra la mandíbula inferior, esta presión debe ser moderada y constante” (Le Roy et Dorgeuille, 1966). El manejo de estos gestos se completa con el de los “puntos de apoyo”, que son:

1. La falange proximal del índice izquierdo.
2. El mentón.
3. El pulgar de la mano derecha.

A estos puntos le podemos agregar el empuje del dedo meñique de la mano derecha al tiempo que atraemos la flauta hacia nosotros con la parte lateral del índice de la mano izquierda. Junto con la presión del mentón sobre la embocadura, como lo mencionan Le Roy y Dorgeuille

(1966), esta triple combinación de fuerzas o empujes, será suficiente para sujetar la flauta y formará la base de la “estabilidad”.

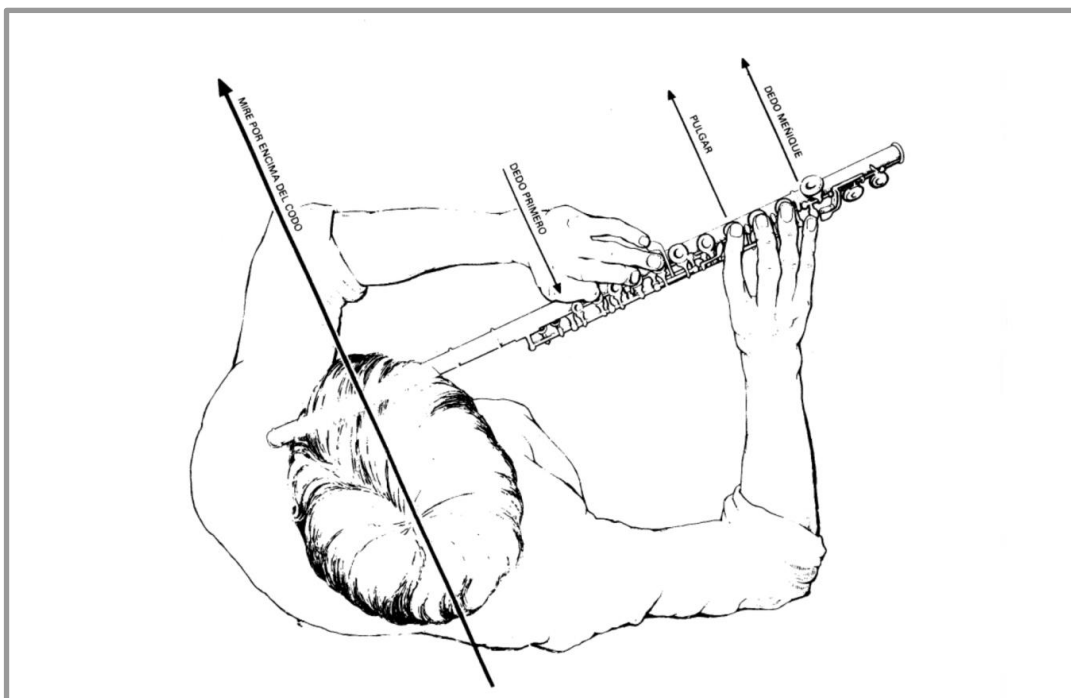


Figura 1. Dirección y sentido de las fuerzas en el sostén del instrumento

Fuente: Tomado de *Play the Flute*, por H. Harrison, 1982, EMI Music Publishing Ltd., p. 32.

Taffanel, P., Gaubert (1923) describe las posiciones básicas y el sostén de la flauta, con énfasis en el equilibrio corporal y la producción sonora. En la *Sonorité* de Moyse (1934) subraya la importancia de la conexión entre técnica y expresión musical destacando el control del sonido en la flauta no solo depende de un correcto manejo del aire, sino también del equilibrio físico del ejecutante, Marcel Moyse sugiere que el contacto entre la embocadura y el mentón debe ser estable y flexible para permitir una emisión libre con un enfoque en la posición del apoyo en los dedos y la relajación muscular estén fáciles en la ergonomía y la eficiencia técnica resuena con los principios de la relación muscular.

Nilsson insistía en que el equilibrio entre los puntos de apoyo con los brazos para sostener contra la embocadura la flauta era clave para lograr tanto la técnica fluida como una interpretación expresiva y clara. También insistía que debía estar ajustada hacia el mentón y en especial cuando se practica do # y re haciendo que el movimiento de los dedos no cambie la afinación del do#.

1.6.2 Respiración y Golpes de Diafragma

Otra característica de la Escuela Francesa es el control de la respiración. Esto implica una respiración natural desde la boca. Como se mencionó anteriormente, la respiración es un punto clave en la interpretación flautística. Sin una correcta administración del aire, la sonoridad y la expresividad se ven limitadas. La Escuela Francesa de Flauta ha enfatizado este aspecto como un principio técnico esencial, promoviendo ejercicios específicos para optimizar la capacidad pulmonar y la gestión del flujo de aire. Este enfoque permite al intérprete alcanzar una mayor flexibilidad dinámica y un sonido homogéneo en todo el registro del instrumento. (Jaurena, 2020).

Haciendo referencia al centro de la embocadura P. Bernold explica en *Sons files*, Capítulo III de su libro *Le Technique d'embouchure*, que cada uno debe encontrar la posición de los labios que le sea conveniente. Esto con la finalidad de dirigir el aire por donde todos los músculos de los labios sean más fuertes y más numerosos. Agrega que este punto está generalmente en el medio de los labios. Se debe aclarar aquí, que Bernold utiliza la técnica de los *sons files* originalmente concebida para lograr precisión en el comienzo y final de una nota, para también trabajar flexibilidad y control de los labios, presión de diafragma, dirección del soplo, y volumen e intensidad del aire, todos necesarios para conseguir el objetivo principal (Bernold, 1990).

El objetivo fundamental es que el flautista debe convencerse, que una buena respiración es esencial para la vida, así como la expresión el mejor de todos para la puesta en valor artístico.

La respiración diafragmática y los golpes de diafragma son pilares de la técnica de la flauta pedagógica de Marcel Moyse. Moyse enfatizó la importancia de una respiración profunda desde el diafragma para maximizar la capacidad pulmonar y controlar el flujo de aire, proponiendo ejercicios como inhalaciones profundas, exhalaciones lentas y sostenimiento de notas largas. Los golpes de diafragma, basados en contracciones controladas, mejoran la articulación, el control dinámico y la claridad del sonido (Moyse, 1934).

La Escuela Francesa de Flauta tiene numerosos ejercicios específicos para desarrollar una buena técnica de respiración profunda. En el ámbito de la flauta los trabajos de Claude Paul Taffanel – Philippe Gaubert y Moyse son fundamentales para el desarrollo de la técnica de la respiración Diafragmática. Entre los principales aportes de los libros de estudio de Moyse se encuentra que aborda de manera exhaustiva los aspectos de respiración, el control del aire y la calidad del

sonido. En a continuación se nombran los libros más relevantes de ambos autores que abordan estas temáticas.

17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme

- Contiene una serie de ejercicios diarios que se centran en la mejora de la respiración y la flexibilidad del diafragma, cruciales para el control del aire y la precisión en la interpretación.

Libro de Marcel Moyse

1. De la Sonorité: Art et Technique

- Este libro se centra en el desarrollo del sonido a través de ejercicios de respiración y control del aire, aspectos esenciales para el sonido de calidad y la ejecución de golpes de diafragma. En este libro incluye ejercicios relacionados con la emisión del sonido, aunque adaptados por algunos de sus alumnos para prácticas respiratorias).

Ejercicio: Respiración y golpes de diafragma

Objetivo: Fortalecer el control del aire, la fuerza del diafragma y la precisión en los ataques.

1) Respiración profunda: Inhala lentamente, expandiendo la caja torácica y el diafragma sin levantar los hombros.

2) Golpes de diafragma: Sostén la flauta sin tocar. Con cada exhalación corta, expulsa pequeñas ráfagas de aire pronunciando un "ta" o "ka" con la lengua. Mantén la mandíbula relajada y enfoca el aire en un punto fijo.

3) Variante con sonido: Toca una nota larga (ejemplo: Do medio) y repite los golpes de aire con el diafragma, variando la intensidad y la rapidez. Incrementa progresivamente la velocidad de los ataques, manteniendo claridad y precisión. (Moyse, 1934).

Repeticiones: 5-10 minutos al día, comenzando lentamente y aumentando la intensidad.

1.6.3 El Sonido, *La Sonorité* de Moyse

Moyse destaca en su libro *La Sonorité* (1934) que no hay una fórmula infalible para lograr un sonido óptimo en la flauta. A través de años de trabajo y reflexión, enfatiza que no depende solo de la disposición física, sino que el trabajo razonado puede transformar la movilidad de los labios, y lograr una mejor emisión del aire para lograr un sonido adecuado.

El libro *La Sonorité* (1934) se centra en el desarrollo del sonido mediante ejercicios de respiración y control del aire. Moyse subraya la importancia de los golpes de diafragma para lograr una calidad homogénea y expresiva.

Su obra se estructura en cinco partes fundamentales:

1. Plenitud del sonido – Notas Largas
2. Color y homogeneidad de sonidos en todos los registros
3. Flexibilidad del sonido, especialmente en el registro grave.
4. Ataque de los sonidos y ligados.
5. Conducción del sonido en la interpretación.

Cada ejercicio está diseñado progresivamente, comenzando con las notas largas para estabilizar el sonido y trabajar la resistencia durante los ejercicios de la respiración con notas largas, distribuir el aire asegurando estabilidad del sonido, y trabaja la resistencia durante la ejecución.

En su obra "*La Sonorité*", Moyse detalla meticulosamente sus ejercicios, hilando cada uno con una descripción previa de las dificultades a abordar. Progresivamente, encadena todos los ejercicios en los 5 partes de trabajo del libro. Destaca que lograr la homogeneidad del sonido es especialmente desafiante, debido a la diferencia en los tres registros y a la dificultad para ejecutar ciertas notas (Moyse, 1934, p. 3).

El libro *La Sonorité*, del mismo autor, presenta una serie de ejercicios progresivos para abordar los desafíos de la flauta, desde las diferencias de timbre en los registros hasta la ejecución de notas difíciles. Destaca la importancia de ajustar la presión y posición de los labios, así como la fuerza y velocidad del flujo de aire, para lograr una ejecución precisa y homogénea.

Moyse describe cómo el debilitamiento del flujo de aire afecta las notas más difíciles (fa#, fa, mi, re, re#, do) marcando un descenso gradual del flujo del aire, a medida que va recorriendo el instrumento. Propone una técnica específica en la posición de los labios y la mandíbula inferior (con un leve movimiento hacia adelante que la mandíbula superior o podría identificar como desplazamiento cóncavo), para las notas difíciles movimientos y cada octava ;un buen apoyo de las palancas¹⁰ para lograr la corrección de las siguientes notas y tonalidades (do#; re 2da 8va). En resumen, su enfoque detallado y progresivo destaca el trabajo meticuloso de los

¹⁰ En la enseñanza de Moyse, "las Palancas" se refiere a los recursos físicos y técnicos que el flautista utiliza para influir en la producción del sonido. Estas incluyen el control del aire, la posición de los labios, la embocadura y la presión del diafragma, todos los elementos que permiten ajustar la calidad del sonido, la afinación y la expresividad (Moyse, 1934).

labios y la mandíbula para obtener un sonido consistente y una ejecución sin fatiga (Moyse, 1934, p. 3).

1.6.4 Notas Largas

“El color y la homogeneidad de los sonidos en todo el registro.” (Moyse, 1934).

En su libro “*La Sonorité*”, Moyse en el primer ejercicio utiliza una idea a canción de cuna que sirve de ejemplo de cómo aplicar detalladamente la técnica.



Figura 2. Ejercicio 1, *Couleur et homogénéité du son*.

Fuente: Tomado de *De la Sonorité*, por M. Moyse, 1934.

En el ejercicio "Couleur et Homogénéité du Son" de Moyse, aunque no se menciona directamente una canción de cuna, el enfoque está en desarrollar un sonido homogéneo, expresivo y fluido, características que evocan la suavidad y musicalidad típica de estas melodías. Durante la época de Moyse, era común que los músicos se inspiraran en arias de ópera populares, pues estas piezas, con su lirismo y expresividad, ofrecían un modelo ideal para trabajar la belleza y el control del sonido. Moyse utilizaba este enfoque para trasladar las cualidades líricas de las arias al estudio técnico de la flauta (Toff, 1996).

El ejercicio debe realizarse con una gran libertad de movimientos sobre la base de 60 segundos la negra, se debe repetir el grupo dos veces, modificando las deficiencias observadas en la primera ejecución. Puede incluso, si es necesario, volver a empezar, pero no más de 3 veces, sin tiempo, y sin insistir demasiado para evitar cansancio y aburrimiento.

Moyse destaca de manera significativa que luego de lograr una primera nota con óptima sonoridad se debe inspirar rápidamente para volver a encontrar igual de vibrantes y coloridas las notas siguientes. (Moyse, 1934).

Al comenzar el ejercicio puede usar los matices de manera libre (*ad libitum*) para facilitar el inicio y luego se busca los matices que parecen más difíciles, como indicación comenzar en *mezzo - forte* (mf) disminuyendo poco a poco hasta llegar al registro grave (do grave).

1.6.5 Flexibilidad de Labios

En el registro grave, los labios son sometidos a una exigente flexibilidad y disciplina. Este registro es, sin duda, el más difícil, y por ello Marcel Moyse organizó metódicamente todas las combinaciones de secuencias, que luego se deben ejecutar con distintos matices y movimientos flexibles de labios. Moyse pone especial énfasis en la precisión de los matices, en el punto exacto donde deben realizarse, y en la observación rigurosa del movimiento. Esta práctica otorga al intérprete un control sobresaliente sobre la embocadura y la conducción del sonido, permitiéndole tocar una melodía no según los caprichos de los labios, sino conforme a lo que exige el compositor, algo que rara vez se logra en el registro grave.

Todas las respiraciones deben marcarse; los crescendos deben utilizarse sólo mientras la nota permanezca pura y verdadera. Repita cada compás dos veces, para que el intérprete pueda intentar corregir los errores de la primera vez. Un ejercicio al día es suficiente; nunca haga más de dos. se pueden tocar de vez en cuando en la gama media, pero si el ejecutante quisiera trabajarlas en la gama alta, no puedo recomendar demasiado por experiencia personal que no abuse de ellas; cansa en exceso.



Figura 3. Ejercicio 1A, *Souplesse des sons graves*, de *De la Sonorité*, M. Moyse

Fuente: Tomado de *De la Sonorité*, por M. Moyse, 1934.

Desarrollo de Ataques y Uniones de Sonidos

Ejercicios :1, 2, 3, 4

1er Ejercicio: Siguiendo una serie de ejercicios de homogeneidad de los sonidos, este ejercicio se enfoca en ataques y enlaces de sonidos, con corcheas, comenzando con una nota pedal desde Fa y ascendiendo cromáticamente: Fa, fa#, fa, sol, fa, sol#, fa, la, fa, la#, fa, si, fa, do, etc. La lengua afuera, buscando una nota consistente con un pizzicato vibrante, en consecuencia, una

nota corta pero no seca, en una palabra, que tenga la máxima cantidad de vida en el mínimo tiempo posible. El objetivo es dar la mayor vida posible en el menor tiempo, excelente para ejecutar Bach, donde cada nota (melódica solamente) debe ser atacada con un golpe de lengua (Moyse, 1934).

Aquí la técnica consiste en controlar la igualdad en el timbre, volumen y ataque entre ambas notas para que parezcan parte de un gesto continuo.

2do Ejercicio o segunda parte del ejercicio: Fa - solb, fa -sol, fa -lab, fa -la etc.

De nuevo, atacar con la lengua afuera, observar el movimiento y que cada nota emerja en el menor tiempo posible, este ejercicio comienza con las dos notas siguientes: Do, reb¹¹,

El ejercicio se centra en el desarrollo del control del sonido, los ataques y las uniones entre dos notas, a través de un único golpe de aire, asegurándose que la transición sea suave y fluida. El ejercicio busca un ligado perfecto, donde no haya interrupciones en el flujo de aire entre las dos notas.

“Observa cuidadosamente el tiempo, especialmente en la salida, prestando atención al movimiento y al valor de la corchea que debe salir en el menor tiempo posible, iniciando piano en el tiempo más corto como modelo y tratar este ejercicio varias veces. Comienza el ejercicio con las notas do y re bemol, notando cómo en el re bemol aparece piano sin sonido secundario. Mantener este principio es esencial: un intervalo de gran longitud debe ser producido fácilmente como uno corto (como do- do#). Si eres menos estricto con las notas (sib, si, do), podrías sorprenderte al encontrarte que no es una gran dificultad un décimo que un semitono” (Moyse, 1934).

3do Ejercicio Mismo principio que para el 2º ejercicio (solb fa, silencio corchea, Sol, fa, Lab, fa) (Moyse, 1934, p.15).

Ejercicio Flexibilidad del sonido

“En el ejercicio de tresillos, se debe practicar a 60 sobre la negra en tresillos, está pensado para que la primera nota sea a la vez una nota grave y otra vez una nota aguda, la práctica es para que obtener tanto redondez del sonido en una como en otra. El ejercicio comenzaba desde una única nota (nota pedal). Trabaje este ejercicio lo más ligado posible y procure que cada nota salga con presión suave, flexible de los labios, manteniendo un legato máximo para lograr una transición armoniosa. La fluidez entre la nota debe ser uniforme y armónica, evitando interrupciones, o golpes como saltos o desniveles” (Moyse, 1934).

Aplice estas 4 formas de ejercicio a cada uno de los 36 estudios siguientes, cómo son bastante cansadores, lo recomienda hacer solo 20 minutos diarios (Moyse, 1934).

¹¹ la primera en figura de negra y la segunda nota en corchea y silencio de corchea inicia. Luego el ejercicio avanza



Figura 4. Ejercicios progresivos de flexibilidad de los labios

Fuente: Adaptado de *De la Sonorité*, por M. Moyse, 1934.

En resumen, la página 16 Moyse pone un fuerte énfasis en el control de los ataques, la fluidez en los ligados, el uso eficiente del aire y la homogeneidad del timbre, estos principios fundamentales deben aplicarse con cuidado para lograr un sonido completo y bien balanceado a lo largo de todo el ejercicio.

1.6.6 La Articulación

Desde el siglo XVIII Hotteterre declara la articulación como un aspecto importante del estilo francés (Toff, 1996). La tradición francesa emplea el uso de la lengua entre los dientes, con la embocadura proyectando hacia adelante (Stoltz, 2003). Este método permite producir una articulación veloz, clara y está íntimamente emparentada con el lenguaje.

Moyse atribuyó a Taffanel el descubrimiento de que la lengua francesa constituye el marco para la correcta posición de las cuerdas de un flautista.

En Francia, generalmente se utilizan diferentes sílabas para articular los golpes de lengua en la flauta. La articulación es la técnica usada para iniciar y separar notas. El ataque simple generalmente usado en Francia es TE o TU.

El ataque doble: Alterna las sílabas "te-ke" o "deu-gue" para tocar más rápido. Ataque triple: Utiliza la secuencia "te-ke-te" o "deu-gue-deu" para articular grupos de tres notas. La correcta selección de estas sílabas es crucial y presenta desafíos en el entrenamiento.

En español, reproducimos los sonidos de las sílabas francesas sin considerar su pronunciación original, lo que afecta el resultado fonético. Por esta razón, es útil comparar algunas características de ambas lenguas (Jaurena, 2020).

En francés, la "e" es una vocal cerrada. Esto significa que la lengua se eleva y la cavidad bucal se estrecha, con la punta de la lengua en la parte delantera de la boca (Le Roy, 1966). En español, la "e" es semiabierta, lo que implica una apertura mayor de la cavidad bucal que en francés.

En francés, la "e" provoca que los labios y la mandíbula se muevan hacia adelante, especialmente la mandíbula inferior. Para imitar el sonido de la "e" francesa, se debe decir "eh" con la pronunciación de "e", pero abriendo la boca y haciendo un sonido similar a la "o" en síntesis se dice "é", se coloca la boca con posición de o con los labios hacia adelante y suena entremezclados con la "he y la o".

En Jaurena (2020) encontramos que "la vocal *u* en francés comparte características con la *e* en cuanto a que ambas son cerradas y requieren un gesto de los labios y la mandíbula hacia adelante" (al pronunciar "u" en francés, se piensa y pronuncia "i" que suenan entremezcladas). En español, la "u" es cerrada y nasal, el avance de la mandíbula no es tan perceptible como en francés.

La articulación de "Deu" en francés lleva los labios más hacia afuera. La articulación de "-gue" en francés se logra con movimientos muy reducidos de la lengua, que se desplaza muy poco. El resultado es una articulación "Deu-gueu" muy ligera. (Le Roy, 1966).

Aportes bibliográficos

La Escuela Francesa de flauta aportó al mundo flautístico, desde sus comienzos, una vasta bibliografía. Métodos, libros de estudios, piezas para flauta sola o con acompañamiento de piano, a los que se suman obras para dúos, tríos y cuartetos de flauta componen este legado inigualable. "La obra de los profesores franceses es tan extensa y completa que aborda todos los campos de la técnica del instrumento y se convierte en un *vademécum* para todo estudiante de flauta" (Powell, 1966).

Los maestros flautistas se dedicaron a componer este repertorio con el fin de apoyar la enseñanza del instrumento desde la técnica y la interpretación. Así, encontramos una extensa bibliografía que abarca desde libros dedicados a la construcción del instrumento, como Hotteterre, Boehm, etc. Los métodos, Estudios como los de Andersen, las obras de los compositores que aportaron obras inéditas para el Conservatorio desde la época de Taffanel (forman parte del virtuosismo técnico). Si bien los métodos de Altes y Taffanel son utilizados hoy en día, podemos afirmar que los compuestos por Marcel Moyse complementan el estudio de la flauta, como bien señala Botella y Escorihuela (2020).

Recapitulación

En este primer capítulo hemos estudiado el contexto social e histórico en Francia y que dio pie a la creación del hoy denominado Conservatorio Superior de Música de París. Desde la creación de esa institución, hicimos foco en la enseñanza de la flauta haciendo un recorrido histórico de los maestros más influyentes. De ellos, pusimos especial interés en Paul Taffanel quien, de la mano de los avances en el instrumento, llevó la flauta a un nuevo nivel. Su manera de tocar y enseñar fueron determinantes para marcar las características de la Escuela Francesa de flauta y difundir estos conocimientos internacionalmente a través de sus discípulos.

Luego, y para acercarnos a nuestro tema de estudio, repasamos brevemente la vida de Marcel Moyse, maestro de Nilsson, para luego puntualizar las características técnicas de la Escuela Francesa de flauta y sus aportes bibliográficos. Estos dos últimos puntos nos resultan fundamentales para observar la vinculación de la Escuela Francesa en las enseñanzas del maestro Lars Nilsson.

CAPÍTULO 2: Lars Nilsson y su enseñanza en la UNCuyo

2.1 Biografía del maestro Lars Nilsson

El aprendizaje de la flauta durante su infancia

Lars Nilsson nació el 7 de junio de 1942, en Karlskoga, Suecia, un pequeño pueblo que, a pesar de su tamaño, ha tenido gran influencia a nivel nacional debido a su pujante escena artística y musical. Creció en una familia donde la música era parte fundamental de la vida cotidiana, su hermana mayor tocaba el corno, su hermano menor el violín y su mamá, que venía de una familia de grandes músicos y tenía oído absoluto, era maestra de escuela y también tocaba el piano. Ella alentaba a su hijo a tocar la flauta y lo enviaba a una escuela de música desde los 9 años.

Respecto a este período de su vida, el maestro Nilsson (2021) señala que:

“si bien aquellos eran músicos *amateurs*, tenían un nivel muy alto, casi todos eran de origen sueco y de formación alemana (...) Era un mundo muy diferente al de Argentina, en Suecia funcionaban las orquestas no profesionales, músicos *amateurs* que no vivían de la música o de la flauta, cada uno tenía una profesión u oficio diferente a la música: uno era relojero, el otro bicicletero.”

En esa época el pequeño Lars entrenaba para competir en natación y no le interesaba mucho la música, y por esto avanzaba muy lentamente en sus estudios de flauta. Sin embargo, contando con doce años ocurrió un gran cambio en su vida. Su madre decidió enviarlo a un curso juvenil de música y allí se encontró rodeado de jóvenes músicos muy talentosos. Esta nueva situación lo marcó profundamente, sintiéndose intimidado y avergonzado tomó la decisión de estudiar con dedicación obsesiva a partir de ese momento. De esta forma, dos años más tarde, Lars había hecho progresos importantes y ya tocaba los dos conciertos para flauta de Mozart. En esa época, en la escuela Comunal a la que asistía advirtieron en él un gran talento y con financiación de la Comuna se lo envió a tomar clases particulares con un reconocido maestro a otra ciudad. (Nilsson, 2021).

Davini (2008) menciona que “cuando una madre enseña a sus hijos podrá advertir de modo simple que cada uno de ellos es distinto y se apropia de modo diferente de lo que le es enseñado”. Esta cita ilustra claramente el ejemplo del maestro y su madre.

La técnica de enseñanza de los maestros *amateur* era a través de la imitación y se basaba en la experiencia, es decir, que en aquellos tiempos los maestros de Nilsson mostraban al joven aprendiz cómo tocar el instrumento y seguidamente él debía repetir al detalle lo que le era

enseñado. El objetivo era formar instrumentistas que luego fueran incorporándose en la banda donde sus maestros tocaban.

Kerstin Jonson de Nilsson, esposa del maestro, nos comentó recuerdos relatados por él.

“Cuando de pequeño Lars estudiaba las notas largas, le hacían dar vueltas alrededor de una mesa redonda tocando una nota que debía mantener sin variaciones mientras duraba el giro, así aprendió a sostener esas notas largas (...) Además, en la casa de su maestro había un telescopio con el que podía observar las estrellas, siendo esto un gran incentivo para su curiosidad por aspectos no tan relacionados con la música” (Nilsson, K., 2021).

El maestro Nilsson recuerda estos episodios aún después de muchos años, por lo que sin duda su profesor había impregnado en él asombro y pasión por observar los fenómenos de la naturaleza. En el caso de la caminata sosteniendo las notas largas, se daba lugar a una trasposición didáctica en la que él podía relacionar duración de la nota con la distancia de la caminata alrededor de la mesa.

“La enseñanza y la preocupación por realizar (la transmisión de conocimientos) de la mejor manera, y lograr sus propósitos, es una constante desde que el hombre es hombre y vive en sociedad, los adultos enseñan siempre a los más jóvenes” (Davini, 2008).

Davini (2008) menciona que el hombre siempre se ha preocupado por aprender y enseñar, ya sea para superar cuestiones cotidianas o académicas. En el caso del maestro, aprendió desde niño por influencia materna, luego por influencia social del grupo de músicos que frecuentaba, de sus pares, del ambiente y de sus maestros. Fue gracias a ese recorrido inicial, que desde muy joven pudo enseñar lo que había aprendido y transmitirlo naturalmente. Con tempranos 15 años, ya enseñaba flauta y música a más de veinte niños.

En este sentido señala Davini (2008) que “el aprendizaje requiere siempre de la mediación social, del ambiente, pares, vivencias, de una organización de las herramientas culturales, siempre es un proceso de construcción y de reelaboración de los sujetos que se aprenden” (p. 44)

Etapas juveniles de aprendizaje y estudios con Nicolet y Moyse

En 1957, el joven Lars comenzó a tomar clases particulares en Estocolmo con Bengt Överström, solista de la Filarmónica de Estocolmo. El período que abarcó desde los 15 hasta los 21 años fue muy importante en su vida como flautista. En ese momento comenzó a tocar en orquestas reconocidas, como la orquesta Nórdica del sur de Suecia (1958); fue aceptado por sus méritos como alumno de flauta en la Real Escuela Superior de Música en Estocolmo (1959); tocó en la Orquesta Sinfónica de Bergen Noruega (1961); estudió dos años con Eric

Holmstedt su profesor solista en la Ópera Real; e integró la orquesta de la Radio de Oslo (Nilsson, K., 2021)

El trabajo en las orquestas le dio práctica y precisión, y le permitió alcanzar el alto nivel musical que era necesario para ser aprendiz de Aurèle Nicolet, quien había sido a su vez alumno de Moyse. En septiembre de 1962 Lars Nilsson participó en un curso dictado por Nicolet en Hamburgo, y en 1963 ingresó como alumno suyo en la Escuela Superior Estatal de Música en Berlín.

Fue Per Øien¹², flautista casado con la hermana de Lars, quien había conocido a Nicolet muchos años antes y gracias a ello el maestro Nilsson pudo cursar en Hamburgo con Nicolet (...) Otro flautista noruego a quien el maestro Lars Nilsson admiró mucho fue Alf Andersen (1928-1962), ganador de un certamen de Génova¹³. Andersen era flautista solista en la Orquesta de la Radio de Oslo, y fue quien le regaló al maestro Nilsson las partituras que luego trajo a Mendoza (Nilsson, K., 2021).

El maestro Nilsson (2021) relata que “Nicolet era muy exigente y permitía solamente la perfección” (p. 8). Había sido aprendiz de Moyse y también primer solista de la Filarmónica de Berlín, en aquel momento dirigida por Furtwängler¹⁴. También se había desempeñado como solista en varias orquestas suizas. Todo esto le otorgaba autoridad¹⁵ para exigir un alto nivel a sus aprendices.

Nicolet le señaló a Nilsson que la experiencia que había adquirido trabajando en las orquestas le había dado muy buena lectura a primera vista, fluidez y precisión en su digitación, y que estas cualidades eran necesarias para estudiar con él. “Los métodos que Nicolet usó en sus clases fueron los de Altès y Taffanel, sumados a los ejercicios escritos por Moyse. Las clases con Nicolet casi siempre fueron individuales. En eso se diferenció de Moyse, que trabajó siempre con todo el grupo” (Nilsson, 2021).

¹² Solista de flauta en la Norwegian Radio Orchestra desde 1962 a 1967, y en la Oslo Philharmonic desde 1967 a 1985 https://en.wikipedia.org/wiki/Per_%C3%98ien

¹³ 1er Premio en la International Music Competition de Génova, en 1958 [https://en.wikipedia.org/wiki/Alf_Andersen_\(musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Alf_Andersen_(musician))

¹⁴ https://es.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Furtw%C3%A4ngler

¹⁵ Autoridad: se refiere en el buen término a alguien que tiene el mérito, es decir, que tiene la experiencia, la facultad y la habilidad del virtuosismo para poder exigir, como lo trata en el exordio (Puiggrós.S.F.).

Por recomendación de Nicolet, Nilsson estudió con Marcel Moyse en dos cursos de verano de 15 días, luego de los cuales este lo invitó a estudiar a Saint - Amour. El maestro Nilsson menciona cómo fue la invitación de Moyse.

“Moyse me invitó a estudiar en particular con él en Saint-Amour, Jura, donde él tenía que estar un mes. Teníamos clases todos los días (cada clase se pagaba). Él era muy selectivo con sus alumnos, era muy especial, tal vez complicado. A mí me amaba, pero por ahí a otro lo odiaba...” (Musri, 2006).

“... (Conmigo) era tremendamente generoso, me daba clases de tres o cuatro horas (...) Lo valioso para mí de Moyse, fue todo lo que él trabajó del repertorio francés, el romanticismo francés, eso para mí, fue un regalo muy importante” (Nilsson, 2021).

2.2 Lars Nilsson en la Universidad UNCuyo

Cecilia Price nos relató, que tenía 22 años cuando una compañera de clase de Uruguay le dijo a Lars que una ciudad de Argentina buscaba un flautista. Lars envió por correo su CV, grabaciones y cartas. Meses más tarde, la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza, lo contrató sin haberlo visto para los cargos de solista de flauta en la Orquesta Sinfónica de la Universidad, profesor en la cátedra de flauta de la Escuela de Música y flautista del quinteto de vientos (Price, 2014).

En 1966 viajó a Sudamérica, para establecerse en Mendoza. Allí, contratado como flauta solista en la Orquesta Sinfónica de la Universidad, profesor de flauta en la Escuela de Música e integrante del Quinteto de Vientos.

“Cuando Lars llegó a Mendoza, se enteró para su sorpresa que la universidad nunca había recibido el material de su solicitud y que había sido contratado porque la madre de su amiga en Uruguay le había dicho a un hombre de la universidad: “Mi hija dice que el flautista sueco es bueno”. ¡Estaba destinado a vivir en Argentina!” dice Lars “¡La cigüeña cometió un error en mi nacimiento al dejarme en Suecia!

Cuando comenzó su trabajo con la sinfónica, el director le dijo que no podían pagar mucho, pero que habían añadido la enseñanza de flauta en la escuela de música.” y el director añadió: “No es necesario que lo tome en serio.” Pero Lars se lo tomó en serio e inmediatamente estableció una Escuela de flauta con estándares internacionales. Atrajo rápidamente a estudiantes de toda la región, y Mendoza se hizo conocida como el centro de la flauta de Argentina” (Price, 2014).

Nilsson mantuvo su puesto en la orquesta y en el quinteto de vientos durante 18 años. Se mantuvo en la cátedra de flauta hasta su jubilación. El maestro Nilsson realizó todo lo que

estuvo a su alcance para llevar a Mendoza flautistas internacionales con el fin que sus estudiantes tuvieran un conocimiento del mundo musical.

El maestro desempeñó un papel fundamental en la formación musical de sus estudiantes en Mendoza. Facilitó la participación en ensambles de flautas, organizó recitales y cultivó un ambiente de amistad, donde la música de compositores locales se exploraba junto con diversos estilos. Su enfoque sencillo y acogedor permitió que los alumnos aprendieran afinación, lectura a primera vista y todos los aspectos de la música en un entorno familiar, celebrando logros y compartiendo el amor por la música.

A pesar de vivir en Mendoza, Argentina, el maestro Nilsson viajó anualmente a Suecia y Europa manteniendo contactos con Nicolet. Transcurridos algunos años el maestro Nilsson fue a visitar a Nicolet en Friburgo, este le pidió que tocara. Al tocar Bach, recibió la advertencia de tocar música del continente donde vivía. Al darse cuenta de su desconocimiento sobre la música folclórica del sur de América, a su regreso viajó a Brasil, Chile y Perú, enamorándose de la música latinoamericana. La adquisición de una quena marcó una nueva etapa en su vida musical, abriendo puertas a nuevas generaciones y músicos sin formación académica. Lars, inspirado por las fiestas, danzas y culturas, alentó a sus estudiantes a ampliar su repertorio más allá de la flauta tradicional, comprendiendo la riqueza de todos los estilos musicales.

En 1975, Nilsson y otros ocho músicos crearon Markama, un grupo de música de raíces latinoamericanas cuyo propósito era unir musicalmente a todos los músicos de Sudamérica. Nos menciona la Mgter. Beatriz Plana que “Lars creó la primera versión de quena del instrumento, cabe destacar su investigación y posterior aplicación del sistema cromático de digitación incorporando a la quena de origen diatónico”. Nilsson actuó con Markama entre 1975 y 1994, produciendo nueve discos y giras por América Latina, Europa y Estados Unidos. “Proyecto que sin duda marcó una época influyó en un sin número de instrumentistas de viento” nos confirmó Plana (2006).

Desde 1976 fue creador de los Encuentros de verano de la Universidad Nacional de Cuyo, cursos de verano dictados por profesores de la institución y que servía de punto de contacto para jóvenes músicos de todo el país. El maestro Nilsson por su alto nivel de enseñanza logro reconocimiento en todo el país y atrajo a flautistas de alto nivel, así como estudiantes fueron a estudiar a su curso de verano y otros a la UNCuyo.

En 1991, a pocos kilómetros de la ciudad de Córdoba, Nilsson abrió por primera vez los Cursos de Nueva Vermland. Este lugar, llamado como su ciudad natal, albergó a cientos de flautistas argentinos y extranjeros en cursos que el Maestro dictó durante más de 25 años en verano y otras épocas del año. Su generosidad para con todos los alumnos se reflejó en los maestros invitados a dar cursos, venidos de Estados Unidos o Europa. Su pasión por el contacto de la música y la naturaleza se fundió en este lugar a través de sus clases por la mañana, caminatas por las montañas y conciertos por la noche.

“La instancia de Nilsson en establecer rápidamente estándares internacionales se llegó a sus estudiantes a niveles profesionales capaces de triunfar en el mundo, sus estudiantes son integrantes de las orquestas sinfónicas más importantes de Argentina y otros de américa del sur y otros enseñan a todo el mundo (Price, 2014).

En 2002 y durante seis años, Nilsson fue Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. Fue en este periodo en que instituyó dos carreras nuevas: una en Música popular y la Maestría en interpretación del siglo XX. Lars Nilsson recibió la jubilación de su cargo en el año 2008.

La pedagogía de Nilsson

Lars siempre destacó que el profesor debe observar y guiar al estudiante, permitiéndole descubrir por sí mismo, a veces preparando situaciones, para crear experiencias, pero siempre fomentando el deseo de aprender autónomamente.

Con la llegada de la primavera en Suecia, el deshielo crea arroyos y acequias como en Mendoza. Nilsson, como un pintor impresionista, retrata su pedagogía en la danza mágica de la enseñanza. Al igual que el agua fluye libremente entre los arroyos estrechos de Suecia, los niños juegan con barquitos de corteza que navegan solos. Mientras siguen su curso, los niños observan sin intervenir. Cuando un barquito queda atrapado, el niño, con astucia y un simple palo, lo guía de nuevo a la corriente.

Esta metáfora revela la filosofía de Nilsson: el agua simboliza el conocimiento fluido y libre. El barquito, el estudiante, navega con libertad, mientras el maestro, el niño, guía estratégicamente solo cuando es necesario, creando un proceso educativo armonioso y autodirigido.

La Enseñanza de Flauta de Lars Nilsson

Lars Nilsson dejó una profunda huella en la Cátedra de Flauta de la UNCuyo entre 1966 y 2006. Su pedagogía se caracterizó por una rigurosa metodología diaria basada en cinco principios técnicos fundamentales: respiración y apoyo del diafragma, trabajo sobre el sonido (notas largas), flexibilidad de labios (ejercicios de tresillos), articulación y staccato, y virtuosismo técnico o velocidad de dedos.

Siguiendo el enfoque técnico de la Escuela Francesa, Nilsson implementó estrategias adaptadas a las necesidades de los estudiantes mendocinos, estructurando sus clases en niveles homogéneos. La Mgter. Julieta Blanco recuerda que las sesiones comenzaban con un trabajo técnico minucioso, siempre fundamentado en los métodos de Marcel Moyse. Según Blanco (2023):

“El maestro había ordenado diferentes ejercicios de Moyse con un sentido didáctico. [...] Finalmente, se estudiaba una obra, generalmente de compositores franceses del período romántico, o el repertorio que estuviera trabajando el estudiante en ese momento” (p. 1).

El uso de una compilación conocida como *El Larcito*, un resumen creado por Nilsson a partir de los métodos de Moyse, fue un método compilado, elemento clave en su pedagogía. Virginia Rivarola describe esta herramienta como un recurso central en sus años de estudio, que sintetizaba ejercicios técnicos fundamentales (Rivarola, 2024).

La rutina diaria que Nilsson proponía estaba profundamente inspirada en las enseñanzas de Moyse, con un énfasis en la memorización y el desarrollo de la musicalidad desde la técnica. Patricia García detalla que la práctica comenzaba con ejercicios de sonidos largos, seguidos por escalas cromáticas, mayores y menores, y culmina con la integración de estos elementos técnicos en estudios y obras (García, 2024).

Nilsson también fomentaba el uso de una amplia variedad de materiales, incluyendo estudios de Köhler, Andersen, Boehm y Mary Karen Clardy, además de los métodos clásicos franceses de Taffanel, Gaubert y Moyse. Según Salcedo (2021), “por parte de Lars siempre me llegó una valoración hacia Moyse por su pedagogía y sus libros de ejercicios, y hacia Nicolet especialmente por su estilo interpretativo”.

2.3 Elementos Técnicos de su Enseñanza

Enunciaremos los 5 elementos técnicos:

- Respiración, Golpes de diafragma
- Sonoridad
- Articulación, Staccato
- Flexibilidad de labios
- Ejercicios de dedos o virtuosismo técnico

2.3.1 El Control de la Respiración y Golpes de Diafragma

Patricia Da Dalt (2021) nos recuerda que:

“Lars trabajaba mucho el apoyo en la emisión del sonido según la Escuela Francesa de Moyse” (...) y explicaba que “se debe sostener el sonido con el apoyo del diafragma, y regular la salida del aire uniformemente desde el principio hasta el final de las frases y con especial cuidado cuando se está terminando el aire, para mantener la afinación.”.

Este relato nos deja clara la idea y evidente que cualquier flautista necesita respirar profundamente con frecuencia, y esto debe hacerse con calma, pero con rapidez. Adicionalmente, siempre se tiene el problema de controlar la respiración según se exhala. Para sostener buena sonoridad y afinación, es imprescindible efectuar una respiración profunda y un buen apoyo de diafragma. Una imagen análoga a esto es la del tren sobre las vías. Las vías del tren representan el aire con apoyo y el tren las notas.

A continuación, se describirán dos ejercicios de respiración que transmitía el maestro Lars Nilsson para ser practicados a diario. Estas son apreciaciones como observador participante, es decir, estos ejercicios me fueron transmitidos por el propio maestro, y también han sido recopilados y descriptos por Marcelo Álvarez (2000) también alumno de Nilsson.

El primer ejercicio de respiración es aquí relatado en forma más estructurada (por pasos).

- 1) Exhalar todo el aire. Quedarse vacío por un momento.
- 2) Abrir la garganta apoyando un dedo debajo de la nuez de Adán. Es necesario que se toque ese punto con el dedo o hacer una pequeña y suave presión, para comprender la ubicación. Percibir la sensación de bostezo.
- 3) Dejar pasar el aire permitiendo que este se precipite rápidamente a entrar por la

boca (durante esta acción el aire se comporta de forma similar al agua y tiende ocupar los mínimos espacios que halla a su paso).

Se llena el cuerpo desde abajo hacia arriba, como si se llenara un vaso de agua (Indra Devi, según Álvarez, 2000) Se infla el abdomen en un gesto automático, a cuatro dedos debajo del ombligo. Es cuando las costillas se mueven hacia afuera. El gran músculo que separa al tórax de la cavidad abdominal, llamado diafragma, se mueve hacia abajo creando más espacio a los pulmones por debajo de las costillas. Si ponemos las manos en la cintura notaremos la expansión. Se debe poner énfasis en hacer el gesto de ensanchar, e ir llenándonos con la sensación de expandir las costillas hacia la espalda alta (no deben moverse los hombros), abriendo por último el pecho hacia los costados (Howard, 1984).

Retener la respiración durante 5 segundos. Con los pulmones repletos, utilizar el golpe de diafragma (como el jadeo de un perro). Consultado el Mgter. Pablo Salcedo, menciona cómo trabajó el aire y los golpes de diafragma durante su formación con el maestro Nilsson:

“Los golpes de diafragma fueron algo importante en la pedagogía de Lars. Estos eran realizados a través de cambios de figuras y tempo. Respecto a la respiración sus indicaciones siempre fueron más bien generales, respirar profundo, cuidar el aire, y otras indicaciones por el estilo” (2021).

El ejercicio de golpes de diafragma, que me fue transmitido por primera vez durante un curso de verano por el maestro Nilsson. Se enfoca en realizar apretones (pulsaciones en el abdomen) rápidos, liberando el aire con naturalidad, inspirado en el movimiento del diafragma durante la tos, o emulación canina (para percibir el lugar donde se efectúa el movimiento de la respiración con estas sensaciones). La clave reside en replicar este proceso para fortalecer el control respiratorio, adaptándose gradualmente a diversas subdivisiones rítmicas y notas agudas, evitando tensiones y manteniendo la fluidez.

Ejercicio de Golpes de Diafragma:

1. Posición Inicial:

- Comienza adoptando una postura cómoda y relajada toma aire presionando un poco el diafragma hacia afuera y hacer con golpe de presión fuerte hacia adentro.
- Identifica la nota "si" en la 2da u 3era octava según la preferencia o facilidad del estudiante.

2. Golpes de Diafragma:

- Presiona el diafragma con un apretón rápido y suelta el aire.
- Establece una relación natural entre los golpes y la liberación del aire.

3. Ritmo en Negras:

- Aplica los golpes en un compás de cuatro cuartos.
- Cada compás consta de tres negras y culmina con un silencio de negra para tomar aire.

4. Secuencia Cromática:

- Comienza con la nota "si" y desciende cromáticamente al grave en cada compás.
- Ejemplo: si, si bemol, la, etc.

5. Variación en 3era Octava Aguda:

- Una vez cómodo, repite el ejercicio en la 3era octava aguda.
- Mantén la naturalidad y velocidad, ahora con tiempos de corchea y reduciendo la toma de aire a corchea.

6. Progresión Gradual:

- Repite el ejercicio en sucesivas repeticiones, adaptándose a tresillos, semicorcheas, seisillos etc.
- Asegúrate de mantener la fluidez y la relajación, evitando forzar la nota.

Este ejercicio gradual fortalecerá tu control respiratorio y facilitará la ejecución de notas agudas con mayor precisión y comodidad.



Figura 5. Ejercicio de golpes de diafragma, manuscrito por Lars Nilsson

Fuente: Elaboración propia a partir de manuscritos de Lars Nilsson (comunicación personal, 2021).

2.3.2 La Sonoridad.

Notas Largas

Para Lars Nilsson, la búsqueda de un sonido bello era una travesía personal, como confirmó Salcedo en 2021. Este objetivo implicaba que cada individuo debía encontrar su propia versión de este sonido. Nilsson, preocupado constantemente por alcanzar la belleza sonora, empleaba recursos como metáforas y referencias literarias para perfeccionar meticulosamente cada nota, así lo menciona en el siguiente capítulo Patricia (Da Dalt, 2021).

Además, deseaba que sus estudiantes llegaran a encontrar su propia particularidad y homogeneidad del sonido en toda la extensión del registro de la flauta. Por ello, iniciaba a seguir este proceso, comenzando con el estudio de las notas largas del libro de Moyse, *La Sonorité*. Sugería que sus estudiantes, Aplicaran las dinámicas aprendidas en estos ejercicios, tanto en los estudios, como en las obras musicales, era fundamental para lograr la calidad sonora deseada para cada estilo, según lo que requiera la obra así tanto en dinámica o vibrato o del proceso creativo.

Ejercicio de Sonido:

Un ejercicio fundamental, realizado por todos los estudiantes con el maestro Nilsson fue el 1er ejercicio de Moyse de su libro *De la Sonorité*. Este inicia en un Si de la segunda octava o también frecuentemente octava media (de acuerdo a la posibilidad o comodidad del aprendiz), y tocando esta nota sobre una figura negra, se desplaza hacia el Si bemol en blanca con puntillo, esto se repite dos veces y con el mismo procedimiento se continúa hasta completar toda la escala cromática descendente. El objetivo es lograr una afinación estable en el **mf**, sin quebrar el sonido, ni que este oscile.



Figura 6. Ejercicio 1, *Couleur et homogénéité du son*

Fuente: Tomado de *De la Sonorité*, por M. Moyse, 1934.

2.3.3 Flexibilidad de Labios

Flexibilidad de Labios en las Nota Largas

Del mismo libro tomaba ejercicios para el desarrollo de dinámicas y la flexibilidad de los labios, siempre con el objetivo de desarrollo de un sonido puro y homogéneo.

Este ejercicio N 1 del libro de Moyse, Nilsson también lo usaba para la de flexibilidad de labios, haciendo mf en la figura negra y a pp en la nota blanca con puntillo, también agregaba el ejercicio la con la dinámica exacta que proponía Moyse. La Lic. DaDalt señala que el maestro Nilsson trabajaba la flexibilidad de labios para las notas largas, con cambios de intensidad, proyección, amplitud y reguladores de dinámica, con respiraciones profundas y articulación suave (Da Dalt, 2021).



Figura 7. Ejercicio 1A, *Souplesse des sons graves*

Fuente: Tomado de *De la Sonorité*, por M. Moyse, 1934.

La Mgter. Blanco (2023) nos menciona que Nilsson realizaba ejercicios de Moyse con intervalos ligados más grandes o manteniendo una nota pedal:

“Arrancando por notas largas en un registro cómodo, notas largas en el grave para el manejo del aire, sonidos pianísimo para labios y embocadura; luego ejercicios de flexibilidad con intervalos ligados más grandes o manteniendo una nota pedal”.

Flexibilidad de Labios en las Notas Cortas

El ejercicio “de tresillos”, como lo llamaba Nilsson, constituyó uno de los básicos en su enseñanza y sus alumnos lo ejercitaban a diario, es al que se refiere Blanco cuando menciona el ejercicio con una nota pedal. Él maestro lo indicaba con la intención mf o f en la nota grave y p o pp en la nota aguda, sin cortar la ligadura.

El maestro Nilsson trabajó con sus aprendices la flexibilidad de labios sobre el ejercicio Nro. 1 del libro *De la Sonorité* de Moyse. El ejercicio de labios sirve para pasar de manera dúctil y rápida y con poco movimiento de una nota grave a una nota aguda y viceversa sin que el sonido se corte. El objetivo es que no se interrumpa la ligadura y que suenen con la misma emisión e intensidad sonora todas las notas.

16

la première note de chaque groupe, étant tantôt une note grave, tantôt une note aigue, l'élève cherche à obtenir autant de rondeur de son dans l'une que dans l'autre.

Travailler par conséquent cet exercice à sons pleins, le plus lié possible et veiller à ce que chaque note sorte par une souple pression des lèvres, sans trous ni heurts.

Appliquer ces 4 formes d'exercice sur chacun des 36 qui suivent et comme ils sont assez fatigants, n'en faire que 20 minutes par jour.

that the first note of each group, being now a low note now a high one, the pupil tries to obtain as much roundness of tone in the one as in the other.

Practice this exercise therefore in full tones, as slurred as possible, and take care that each note is produced by a supple pressure of the lips, without gaps or shocks.

Apply then 4 forms of exercises on the 36 Studies that follow, and as these exercises are rather fatiguing, only do them for 20 minutes a day.

Jeder Gruppe bald tief, bald hoch ist; der Schüler versucht einen runden Ton in beiden zu erreichen.

Demzufolge übe man diese Studie in vollem Ton, möglichst gebunden und achte darauf, dass jede Note durch einen leichten Lippendruck ertöne, ohne Anstoss.

Man wende die 4 Studienformen für die nachfolgenden 36 Übungen an und da die Studien ziemlich ermüdend sind, übe man nur 20 Minuten täglich.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a series of notes connected by a long, continuous slur, indicating a legato exercise. The notes are written in a way that suggests a continuous, unbroken sound across the entire range.

Figura 8. Ejercicio 1, *Attaque et liaison des sons*

Fuente: Tomado de *De la Sonorité*, por M. Moyse, 1934.

2.3.4 La Articulación

De la misma manera que con el sonido, Nilsson prestaba mucha atención a la articulación con sus estudiantes, con el fin de que alcanzaran un ataque limpio en todo el registro de la flauta. Da Dalt (2021) recuerda que Nilsson trabajaba “el *staccato* simple, doble y triples golpes de lengua, sobre los ejercicios de Taffanel y Gaubert del capítulo IV, y sobre los libros de Moyse”.

El Mgter. Salcedo (2021) agrega que la sílaba utilizada por el maestro Nilsson era especialmente “Te - ke” y recuerda: “fuimos incorporando otras fonéticas, otras similares más sutiles (...) siempre que hubiera un estudio para aplicar el *staccato*. Para (*staccato*) doble y triple indicaba *Moto Perpetuo* de Paganini de manera especial”.

La Mgter. Patricia García (2024) confirma su lineamiento con la metodología de Salcedo, para el estudio del *staccato*, especialmente utilizando el “Perpetuo Mobile by Paganini”, lo trabajaba a diario según las indicaciones de Nilsson:

“Veíamos muchísimo el tema del staccato. El ejercicio ejemplar para ejercitarlo era el Molto Perpetuo de Paganini. Recuerdo que un día yo llegué a clase y me dijo: “mira, pude hacerlo en 14 minutos, veamos en cuánto lo haces vos”. Por supuesto yo lo hacía en mucho más tiempo (¡era un ejercicio largo!), pero eso me acuerdo que me alentó a mejorar muchísimo”.

2.3.5 El Virtuosismo Técnico

Nilsson trabajaba la velocidad de dedos con ejercicios adaptados a los distintos niveles de los alumnos. Así, en los primeros años y (durante toda la vida se debía hacer como rutina diaria, al igual que las notas largas) se trabajaban escalas mayores, escalas menores leídas del libro de Moyse, a medida que avanzábamos el maestro nos exigía que debíamos hacerlas de memoria.

Luego con una respiración, se debía abarcar con una ligadura toda la escala, en un segundo paso con una respiración se debía repetir dos veces la escala, obviamente duplicando la velocidad de la escala. Las escalas cromáticas del mismo modo que las escalas mayores y menores, primero leídas, luego de memoria todas del libro de Moyse, en grupos de figuras de seisillos, utilizando metrónomo a 60 la negra y aumentando de apoco la velocidad de esta. Luego superada esta velocidad se debía hacer la escala cromática en grupos de ocho fusas y luego en seisillos de fusas. A medida que el alumno avanzaba debía ir aumentando la velocidad del metrónomo, trabajaba sobre ejercicios de velocidad de Moyse.

2.4 La dinámica de las clases de Lars Nilsson: Un Enfoque Interpretativo y Pedagógico

Las clases del Maestro Lars Nilsson eran vivas, dinámicas y profundamente prácticas. Siempre acompañado de su flauta, su método de enseñanza se basaba en el ejemplo directo: tocaba para sus estudiantes y esperaba que ellos reprodujeran lo escuchado. Este enfoque permitía una transferencia inmediata de conceptos técnicos y musicales, incentivando una comprensión auditiva e interpretativa profunda.

Nilsson organizaba a los alumnos de la UNCuyo en grupos de nivel similar¹⁶, lo que fomentaba el aprendizaje colectivo y la emulación entre pares. Durante las clases, por ejemplo, al trabajar el Concierto en Sol mayor de Mozart, se enfocaba en aspectos como el carácter y el estilo concertante. Era habitual que dramatizara musicalmente las indicaciones, cantando exaltadamente para enfatizar el carácter alegre y majestuoso que la pieza requería. Detallaba

¹⁶ Las clases en grupo con Nilsson respondían tanto a la necesidad de optimizar el tiempo disponible como al interés del maestro por incentivar el estudio colaborativo entre sus alumnos (Blanco, 2023).

cada frase y explicaba cómo las repeticiones debían variar en intensidad, a menudo sugiriendo que la segunda vez debía tocarse con mayor fuerza, casi como un eco significativo.

Además, Nilsson interpretaba las frases musicales como "personajes", destacando la importancia de las dinámicas, el color del sonido, el vibrato, la articulación y la intensidad del aire. Las frases juguetonas debían ser ligeras y cortas, mientras que las dramáticas requerían un vibrato intenso. Por otro lado, las partes suaves debían ejecutarse con dinámicas más bajas, siempre respetando el estilo de la música.

El maestro evitaba análisis teóricos complejos, prefiriendo transmitir las sutilezas interpretativas a través de ejemplos prácticos y gestos visuales. En el tercer movimiento (Rondo) del Concierto de Mozart, por ejemplo, cuando un estudiante acortó una nota final por falta de aire, Nilsson bailó como cojo, de manera exagerada, para simbolizar la incompletitud de la ejecución. Luego, al repetir y tocar él mismo, enfatizó la importancia de terminar cada frase con precisión y sentido de conclusión.

Su método era también humorístico y memorable. En relación con la respiración, Nilsson planteaba preguntas alegóricas, como: "Si soy un ladrón, ¿a quién le robo? ¿Al que tiene poco o al que tiene mucho?" Con esta metáfora, enseñaba a acortar las notas largas para permitir una respiración fluida, sin comprometer la integridad de las frases musicales. Este enfoque del ejemplo humorístico y claro ayudaba a los estudiantes a recordar de manera efectiva este criterio de respiración.

Otro aspecto distintivo de su pedagogía era el trabajo técnico desde la interpretación. Según Da Dalt (2021), al abordar el Concierto de Jacques Ibert, Nilsson hacía cantar los pasajes de staccato para lograr un sonido limpio y expresivo, trabajaba la expresividad para mejorar el vibrato en el segundo movimiento y desarrollaba la dirección musical en los pasajes virtuosos del tercero.

Las clases con Nilsson también incluían actividades complementarias. Según Da Dalt (2021), estaban organizadas semanalmente, con audiciones mensuales en su casa y conciertos en la Escuela de Música. Este sistema, fomentaba una práctica constante y exponía a los estudiantes a experiencias escénicas desde tempranas etapas.

Con el tiempo, las clases evolucionaron. La Magister Beatriz Plana se integró primero como adscripta y luego como colega, impartiendo clases especializadas en música contemporánea. Durante este período, los estudiantes tenían una clase semanal con Nilsson y otra con Plana,

quien utilizaba el libro de Robert Dick y enseñaba técnicas extendidas, enriqueciendo aún más la formación de los flautistas de la UNCuyo.

Recapitulación

La primera parte del segundo capítulo detalla la creación de la cátedra de la UNCuyo, donde el maestro Lars se incorporó como profesor. En la segunda parte, se explora la biografía del maestro Nilsson, destacando su dedicación y trayectoria en diversas orquestas, lo que le permitió convertirse en discípulo de Nicolet y luego de Moyse. Lars en Mendoza transmite sus conocimientos que había aprendido de sus maestros franceses, especialmente de Moyse, centrándose en los aspectos técnicos esenciales de los libros de Moyse como de *La Sonorité*.

Por último, parte se abordan los elementos técnicos enseñados en la cátedra de UNCuyo, inspirados en los ejercicios recortados de Moyse del mismo libro que explicita más arriba, centrados en aspectos como respiración y golpes de diafragma, sonoridad, flexibilidad de labios y articulación. Los ejercicios de dedos como escalas mayores, menores, cromáticas y arpeggios, (virtuosismo técnico) utilizó otro libro de Moyse que formó parte de la recopilación que armó Lars, a los que se refiere Rivarola como el “Larcito”. Por último, se menciona la dinámica de sus clases, como estaban organizadas y de qué manera era su didáctica y transposición didáctica cuando transmitía.

CAPÍTULO 3: Análisis de la incorporación de los Elementos Técnicos e Interpretativos de la Escuela Francesa en la Enseñanza de Lars Nilsson

3.1 La Interpretación

En la interpretación se conjugan fuertemente aspectos de la sonoridad, el estilo y la expresión. El Mgter. Pablo Salcedo recuerda que cuando trabajaba con el maestro Nilsson, él “daba un ejemplo, y luego uno comenzaba a hacer el ejercicio teniendo eso en cuenta. Respirar bien, enfocar bien, practicar dinámicas diferentes y tener siempre como objetivo un buen sonido” (Salcedo, 2021).

De esta forma, con base simples pero fundamentales cualidades técnicas, el maestro Nilsson conseguía transmitir sutilezas de la interpretación, sin hacer uso del análisis racional, que muchas veces resulta infructuoso.

Hacer foco especialmente en el desarrollo de la sonoridad, la expresión, y el estilo, es un rasgo distintivo de la Escuela Francesa en general y del maestro Nilsson en particular. Estos tres aspectos conforman los pilares de una interpretación característica que en especial los grandes maestros franceses buscaron preconizar. Así fueron transmitidos a toda su descendencia de instrumentistas y de este modo su influencia traspasó fronteras y desbordó el territorio francés. Desde Taffanel, con su búsqueda del sonido como la voz humana, hasta Moyse transfiriendo a sus discípulos, entre los que se encontraba el maestro Nilsson.

3.2 La Sonoridad en la interpretación

La búsqueda de un bello sonido es fundamental para la Escuela Francesa de Flauta. En este sentido, en los *Conseils Généraux* de su Método completo de Flauta, Taffanel y Gaubert (1923) se refieren al sonido como la cualidad principal a adquirir. Allí se enuncia: “Al trabajar en cualquier Ejercicio o Estudio, y cualquiera que sea su grado de dificultad, el alumno siempre tendrá presente esta regla de que: la sonoridad, la pureza del sonido y la rigurosa precisión deben anteponerse a la digitación.”¹⁷.

¹⁷ Texto original: “*Conseils Généraux 1° Maintenir d'une façon absolue le diapason. 2° Soigner la sonorité. En travaillant tout Exercice ou Étude, et quel que soit son degré de difficulté, l'élève aura toujours présente à l'esprit cette règle que: sonorité, pureté de son et justesse rigoureuse doivent passer avant le souci des doigtés.*”

Sumado a lo anterior, “las características relevantes propias a una bella sonoridad son (...) la flexibilidad, es decir la búsqueda de la plenitud del sonido, sin forzar. El sonido no deberá ser nunca duro ni “gritado”, sino fluido, claro, puro y de una gran fineza” (Boucher, 1995, p. 44).

El *vibrato* “debe ser empleado en función de la obra a ser interpretada (en ocasiones podrá no estar presente)” (Blakeman, 2011).

En cuanto a la afinación, esta fue de importancia mayor para Taffanel, que afirmaba que “la calidad de un buen músico, es inseparable de la de un buen flautista y que los labios deben de obedecer a los oídos” (Blakeman, 2011, en Jaurena, 2016). Asimismo, la Escuela Francesa buscaba una paleta amplia de colores y timbres. (Dorgeuille, 2007).

Lars Nilsson retomó el concepto de sonoridad de la Escuela Francesa —centrado en la pureza y homogeneidad del sonido— y lo adaptó a una práctica más flexible y contextualizada. A diferencia de la búsqueda idealizada de una “belleza sonora universal”, Nilsson insistía en la construcción del sonido como una búsqueda personal. Como él mismo afirmaba en clase: “el sonido no se copia, se encuentra”.

Esta idea se refleja en su uso del ejercicio de notas largas, no como mera repetición técnica, sino como instancia de escucha activa y autoevaluación. A través de indicaciones como “escuchá si el sonido tiene vida propia” o “no lo sostengas, dejá que respire”, promovía una relación sensible y orgánica con el instrumento. Esta adaptación resignifica el legado de Moyse desde una perspectiva más abierta y sensible al entorno emocional del intérprete.

Como intérprete en formación, descubrí en estos ejercicios una dimensión expresiva del sonido que iba más allá de la técnica. Nilsson no buscaba un sonido “bonito”, sino un sonido que dijera algo. Esa diferencia marcó un punto de inflexión en mi concepción de la sonoridad como flautista.

Desde mi experiencia como estudiante de Lars Nilsson, comprendí que su concepción del sonido no se limitaba a parámetros técnicos o estéticos, sino que implicaba una búsqueda personal. La práctica diaria de notas largas se transformaba en una forma de exploración interior, donde el objetivo no era copiar un modelo sonoro, sino encontrar una voz propia en el instrumento. Recuerdo especialmente cómo el maestro nos alentaba a “escuchar si el sonido tiene vida” y a conectar con la resonancia más allá del control técnico. Esta enseñanza me marcó profundamente y sigue guiando mi propia práctica pedagógica.

3.3 La Expresión

La expresión fue una preocupación principal para el maestro Nilsson, como por supuesto lo había sido para Taffanel y Moyse. Da Dalt nos relata que “el maestro trabajaba siempre para lograr que diéramos el máximo a nivel expresivo, no toleraba que fuéramos musicalmente indiferentes” (Da Dalt, 2021).

La expresión es uno de los objetivos principales en la ejecución para Taffanel y es la característica distintiva en su pedagogía. Inspirándose en el canto, logra darle a la flauta las mismas cualidades expresivas que una cantante a su voz. Él utiliza la frase “hacer hablar al instrumento” para crear y desarrollar con naturalidad la idea de una verdadera voz humana a través del sonido de la flauta.

Algunos comentarios de Moyse sobre su maestro Taffanel:

“Su interpretación era como el amanecer, a uno no le sorprendía, sino que lo transfiguraba, como el sol que lleva hacia todos lados lenta pero fuertemente la luz...había tantos colores en su sonido ... es de Taffanel que aprendí a cantar. Él se expresaba con su flauta con la misma facilidad con la que hubiera hablado o cantado. Su flauta era un segundo “sí mismo”, que le pertenecían como las excelentes cuerdas vocales le pertenecen a un cantante.” (Jaurena, 2020).

La expresión musical, en la pedagogía de Nilsson, no se enseña como un recurso añadido a la técnica, sino como su objetivo esencial. Desde la primera clase, el maestro subrayaba que “todo estudio técnico debe llevar a una intención expresiva”. Esta visión, heredada de la tradición francesa y reformulada en su práctica docente, transformaba la forma en que los estudiantes abordaban el repertorio.

En las entrevistas, sus discípulos destacan cómo Nilsson los instaba a "cantar con la flauta" y a encontrar el gesto musical antes que la digitación perfecta. En mi experiencia personal, estas indicaciones se convertían en motores de motivación y búsqueda artística. Recuerdo su insistencia en no tocar pasajes difíciles “por obligación”, sino encontrarles un sentido narrativo: “¿Qué cuenta esta frase? ¿Por qué empieza así?”.

A diferencia de enfoques más técnicos o estandarizados, la enseñanza de Nilsson consideraba la expresión como una construcción cultural, emocional y corporal. En este punto, su pedagogía resignifica la Escuela Francesa y la traduce en un lenguaje cercano, afectivo y profundamente humano.

3.4 El Estilo

La ejecución francesa está ligada profundamente a características del estilo de su propia cultura. Esta es reconocida por su sofisticación, sobriedad y elegancia. Respecto a la interpretación de Taffanel, se ha dicho que su arte “era esencialmente elegante, flexible y sensible y su prodigioso virtuosismo se mostraba tan poco aparente como era posible. Detestaba el énfasis y profesaba el respeto absoluto de los textos y la flexibilidad fluida de su ejecución” (Fleury citado en Dorgeuille, 2007).

Patricia Da Dalt menciona que “el maestro Nilsson nos transfirió el estilo francés heredado de Taffanel, Nicolet y Moyse. Nos lo transmitió con la infinita paciencia que él tenía. Nos hablaba siempre de sus maestros, y nosotros sabíamos que éramos muy afortunados de ser parte de esa tradición” (Da Dalt, 2021)

3.5 Vinculación de Elementos Técnicos: Respiración, Golpes de Diafragma y Articulación

La tesis destaca el paralelismo y las adaptaciones que Lars Nilsson realizó entre los principios técnicos de la Escuela Francesa de Flauta, representada principalmente por Marcel Moyse, y su propia práctica pedagógica en la UNCuyo. A continuación, se analizan los aspectos de respiración y golpes de diafragma desde ambas perspectivas.

Control del Aire y Respiración

En la Escuela Francesa: Moyse abordó la respiración diafragmática como base para la estabilidad en la emisión del sonido, incorporando ejercicios fundamentales de "De la Sonorité". La regulación uniforme del flujo de aire, incluso en el límite de la capacidad pulmonar, permitía mantener la afinación y una sonoridad homogénea. Esto era esencial para lograr un fraseo expresivo y una proyección clara (Moyse, 1934).

En la práctica de Nilsson: El maestro adoptó los principios de Moyse, pero los ajustó según las capacidades individuales de sus estudiantes. Según Patricia Da Dalt, "trabajaba mucho el apoyo en la emisión del sonido según la Escuela Francesa de Moyse" (Da Dalt, 2021). Da Dalt también menciona que Nilsson enfatizaba el uso del diafragma para regular uniformemente el flujo de aire, especialmente al final de las frases, asegurando la afinación (Da Dalt, 2021). García (2024) complementa que Nilsson utilizaba ejercicios diarios basados en "De la Sonorité", con prácticas de sonidos largos, escalas cromáticas y dinámicas, para trabajar el control del aire y la emisión.

En la Escuela Francesa: Moyse utilizaba ejercicios diseñados para perfeccionar la precisión en los golpes de diafragma, una técnica esencial para articular con claridad y energía. Estos ejercicios, además de reforzar la musculatura respiratoria, aseguraban transiciones suaves entre los ataques staccato y legato (Moyse, 1934).

En la práctica de Nilsson: Según Salcedo (2021), Nilsson integró ejercicios de articulación basados en Moyse para trabajar los golpes de diafragma y las diferentes formas de ataque. Estos incluían:

- Golpes de diafragma en escalas cromáticas y arpeggios.
- Ejercicios de staccato progresivo para claridad en ataques iniciales.
- Articulaciones complejas (como en tresillos) para desarrollar flexibilidad y precisión.

García (2024) resalta que Nilsson organizaba estas prácticas dentro de una rutina diaria, enfocándose primero en los aspectos técnicos (golpes de diafragma y articulación), y luego integrándolos en el repertorio, siguiendo el enfoque pedagógico gradual de Moyse.

Sonoridad: Enfoques de la homogeneidad de Moyse Notas largas adoptadas por Lars Nilsson:

Lars Nilsson opta por un enfoque más directo al utilizar el ejercicio de la canción de cuna del libro "La Sonorité" de Moyse, omitiendo los cinco ejercicios (o partes) progresivos previos que solía utilizar Moyse. Este cambio de enfoque se centra en desarrollar la homogeneidad del sonido desde el principio.

Además, Nilsson enfatiza que, durante este ejercicio, la boca apenas se mueve o lo hace de manera imperceptible, con un ligero movimiento hacia adelante (al mover, la boca hacia adelante implica mover la mandíbula) como se describe en la página 6 del libro de Moyse (1934). Este enfoque sugiere una atención especial en la eficiencia y suavidad en la producción del sonido, lo que puede resultar en una embocadura más controlada y una ejecución más fluida y homogénea, no mencionaba a la mandíbula (esta implícita), (Moyse, 1934).

Flexibilidad de Labios

El maestro Nilson realizaba el ejercicio de labios omitiendo los ejercicios iniciales de Moyse, siguiendo así el procedimiento descrito en el capítulo anterior de esta tesis y en la página 16

del libro del tratado “La Sonorité” de Moyse. Según la magister Blanco nos menciona continuación es de ejercicios para la sonoridad:

“Para la sonoridad el maestro Nilsson utilizaba ejercicios Moyse de la Sonorité. Notas largas; cualquier melodía lenta y ligada que nos gustara; sonidos ppp con ataques de labio (con letra P), ejercicios de intervalos ligados, flexibilidad del labio” (Blanco, 2024)

La Articulación, Stacatto

El maestro Nilsson no menciona ni aclara las pronunciaciones francesas. A pesar de que el sueco y el francés comparten similitudes fonéticas, especialmente en sonidos como los dentales, el Maestro Nilsson no las percibió debido a que pertenecen a familias lingüísticas diferentes. Aunque no fue consciente de estas similitudes, Lars transmitía de manera natural y valiosa la articulación y el staccato mediante la imitación. Mientras él ejecutaba el staccato, nosotros lo imitábamos inconscientemente, adoptando la articulación francesa. Aprendíamos como si fuéramos enseñados por un hablante nativo de francés, lo cual refleja su habilidad innata para comunicar estos detalles sutiles, a pesar de no haber destacado explícitamente estas similitudes.

Me indicó que imitar el gesto: labios semi flojos y sin tensión, con la parte húmeda hacia afuera del labio inferior, pero al mismo tiempo en una posición como si fuera a decir "i". La lengua debía cortar el aire sutilmente, saliendo ligeramente entre los dientes.

En Francia al inicio del estudio de la flauta, les enseñan articular con la letra h que es muda, pero con la posición de los labios redondeados y la lengua empujando hacia los dientes y afuera como pronunciando una “i” (con una sonoridad u entremezclada entre i con una “u”, explicada para los que hablamos español).

En la década de 1950, Pierre Delattre analizó radiografías laterales de francófonos y anglófonos estadounidenses y confirmó que, incluso en reposo, la posición de la lengua difiere. Para el historiador de la flauta Gustav Scheck sugiere que la posición naturalmente cóncava de la lengua de los francófonos influye en el tono distintivo de los flautistas franceses, debido a cómo esta postura afecta la resonancia al tocar la flauta. cómo lo mencionó en la revista de The Flutist Quarterly (2010).

Sumando la pronunciación fonética francesa y la posición de la lengua entre los dientes como se expresa el capítulo uno, sobre la articulación no cabe duda, como menciona Moyse que para ser experto en tocar la flauta uno debería pronunciar correctamente el francés.

Virtuosismo Técnico

El virtuosismo técnico en la enseñanza de Lars Nilsson se construía sobre un enfoque progresivo y metódico, enraizado en los principios de la Escuela Francesa de flauta. Este enfoque comenzaba con las escalas cromáticas de Marcel Moyse, que eran abordadas inicialmente a un ritmo controlado, avanzando hacia la memorización como herramienta clave para desarrollar precisión y control técnico. Tras dominar las escalas cromáticas, el maestro Nilsson sugería practicarlas divididas en seisillos con el metrónomo a 70 pulsaciones por minuto (ppm) en negra, para luego avanzar a grupos de 8 fusas a 60 ppm en negra. Una vez consolidado este nivel, se incrementaba gradualmente la velocidad del metrónomo, promoviendo un manejo técnico más refinado.

La flautista Patricia García (2024) describe cómo esta metodología impactó su formación:

"Mi entrenamiento también incluía la mejora de la articulación y velocidad a través de la práctica de escalas en todo el registro, combinando velocidad de dedos y diversas articulaciones. Este enfoque metodológico influyó significativamente en mi desarrollo musical diario y se convirtió en una base sólida para la formación técnica en la interpretación de la flauta".

Por su parte, Nilsson consideraba fundamental el estudio técnico de memoria, como lo señala Blanco: "Todos los ejercicios técnicos debían realizarse en lo posible de memoria para prestar atención al manejo del aire y el sonido" (Blanco, 2024).

El maestro también utilizaba desafíos técnicos como herramientas pedagógicas. Por ejemplo, proponía ejercicios de staccato para perfeccionar la velocidad de ejecución o incentivaba la repetición de escalas ejecutadas ligadas en una sola respiración, promoviendo el desarrollo de resistencia, control del aire y fluidez técnica.

En este marco, Nilsson no sólo transmitía los ideales técnicos de la Escuela Francesa, sino que los adaptaba a las necesidades y desafíos de cada estudiante, consolidando un enfoque pedagógico único que dejó una marca perdurable en la formación de flautistas en la UNCuyo.

3.6 Fundamentación de la Enseñanza del Maestro Nilsson

Lars evoca cómo su maestro Moyse guio sus propios estudios hacia la sonoridad y la expresión. Admiraba la disciplina y su enfoque educativo y lo menciona así: "Moyse había creado muchos libros para estudiar sonido (estudios basados en los libros de ópera y arias) para estudiar técnica, para trabajar staccato y dedos. En ese sentido él fue muy disciplinado y organizado" (Domínguez, 2012).

La adaptación que realizó Nilsson de la Escuela Francesa a la realidad mendocina no fue una mera transferencia de contenidos, sino una reelaboración profunda que tuvo en cuenta el contexto cultural, institucional y humano del medio en el que enseñaba. En un entorno sin tradición consolidada en la flauta y con limitaciones estructurales —como el acceso a repertorio, grabaciones o instrumentos de alta gama—, Nilsson reformuló los enfoques técnicos para volverlos más accesibles sin perder profundidad. Por ejemplo, seleccionaba ejercicios de Moyse o Taffanel-Gaubert y los reinterpretaba con lenguaje sencillo, metáforas vinculadas a lo cotidiano, o incluso referencias visuales o corporales que permitieran a estudiantes sin formación previa sólida comprender los principios técnicos de la Escuela Francesa.

A fin de poder trazar una vinculación, observaremos el modo de trabajo que Nilsson aplicó en su enseñanza en la Cátedra de flauta de la Universidad Nacional de Cuyo. Su formación en la Escuela Francesa de flauta incluye la técnica en un trabajo diario, pero también, la inclusión de repertorio, el cual permite desarrollar el sonido y la expresividad. Así, además de conformar el programa de la carrera de Licenciatura en instrumento con los métodos de Taffanel, Gaubert y Marcel Moyse, Nilsson incluyó obras románticas de compositores franceses como Jules Demersseman, Tulou o Gaubert y lo señaló así:

“La parte central de la Escuela Francesa son todas las obras que fueron escritas en el romanticismo, las obras de concurso. Son obras que hoy día se tocan en todo el mundo. Desde Tulou, Demersseman, hasta Gaubert. En el inicio... Por un lado, uno da al alumno el trabajo de sonido, expresividad. Es mucho mejor trabajar sonido y expresividad con Gaubert. Demersseman, musicalmente no es interesante, pero para trabajar técnica es bueno. Esa fue la Escuela Francesa. Todos esos aportes. Si ves las obras de concurso para el sistema de enseñanza de ellos, está todo el repertorio. Y eso es lo que nosotros tocamos en el comienzo de la carrera. Después en segundo año, trabajamos articulación con el repertorio para flauta sola. El inicio de la carrera en UNCuyo es el repertorio romántico flautístico”. (Domínguez, 2012).

Asimismo, Nilsson promovió una enseñanza basada en la escucha y el diálogo más que en la jerarquía tradicional maestro-discípulo propia del conservatorio francés. Este cambio respondía a una sensibilidad latinoamericana, que prioriza el vínculo humano y la horizontalidad en la construcción del conocimiento. En palabras de uno de sus discípulos: “Lars enseñaba con amor, no con autoridad”. Esta transformación pedagógica constituye una de las características más notables de su adaptación de la Escuela Francesa a Mendoza: una tradición europea reinterpretada desde una ética del encuentro y una práctica situada.

3.7 Características de la adaptación de la Escuela Francesa a Mendoza

La transmisión de la Escuela Francesa de Flauta por parte de Lars Nilsson en la UNCuyo no fue una réplica literal de sus principios, sino una adaptación crítica y contextualizada. Esta transformación respondió a múltiples factores: las características culturales y educativas de Mendoza, la formación previa de los estudiantes, y las condiciones institucionales de enseñanza. En este apartado se describen algunas de las principales estrategias y decisiones pedagógicas que definieron esta adaptación.

En primer lugar, Nilsson debió enfrentar un contexto en el que el estudio sistemático de la flauta transversa no estaba profundamente arraigado. Muchos estudiantes llegaban sin una base sólida en técnica instrumental, sin experiencia previa en estudios específicos como los de Moyse, y sin acceso a materiales actualizados. En este escenario, el maestro seleccionaba fragmentos o adaptaciones de los métodos franceses clásicos, reordenándolos según las necesidades individuales del estudiante. Por ejemplo, en lugar de seguir la progresión original del *Taffanel-Gaubert*, Nilsson trabajaba los ejercicios por áreas técnicas (sonoridad, articulación, flexibilidad) adaptándolos a lo que él percibía como prioritario para cada intérprete.

Una característica central de su adaptación fue el uso de imágenes, metáforas corporales y referencias sensoriales. En lugar de transmitir conceptos exclusivamente desde una lógica técnica o académica, Nilsson proponía imágenes vivas como "el sonido debe flotar como una hoja en el agua" o "la columna de aire debe sentirse como si empujaras con el ombligo". Estas expresiones ayudaban a traducir la complejidad técnica del método francés a una experiencia física, inmediata y emocionalmente significativa para el estudiante.

Otro aspecto distintivo fue su enfoque horizontal en la enseñanza. A diferencia del modelo jerárquico clásico, en el que el maestro es una figura incuestionable, Nilsson construía una relación pedagógica basada en la escucha y el diálogo. Promovía el pensamiento crítico, invitando a los estudiantes a opinar sobre sus propias ejecuciones, y los alentaba a desarrollar un criterio interpretativo personal desde las primeras etapas de formación. Esta perspectiva, lejos del autoritarismo de ciertos modelos europeos, respondía a una sensibilidad profundamente humanista y latinoamericana.

Nilsson también resignificó la evaluación técnica. Más allá del virtuosismo o la precisión, valoraba la expresividad, la capacidad de transmitir una idea musical clara y la honestidad

interpretativa. En este sentido, su adaptación se aleja del énfasis tradicional en la perfección técnica como único criterio de excelencia, para centrarse en una interpretación viva y significativa, acorde al contexto emocional y cultural del estudiante.

Finalmente, incorporó materiales propios: pequeños estudios, esquemas de respiración, ejercicios de articulación y flexibilidad creados por él mismo, que integraban los principios de la Escuela Francesa con sus propias ideas sobre musicalidad y pedagogía. Estos materiales fueron transmitidos oralmente o a través de manuscritos personales, y hoy forman parte del legado vivo que sus discípulos continúan enseñando.

Desde mi lugar como estudiante de Nilsson, considero que su mayor aporte fue demostrar que una tradición tan refinada y exigente como la francesa podía ser traducida con sensibilidad a un contexto distinto, sin perder profundidad ni rigurosidad. Su pedagogía no fue una copia, sino una creación situada, donde la técnica estaba siempre al servicio del ser humano que tocaba. Esta mirada, profundamente ética y estética, dejó una huella imborrable en mi formación y en la de muchos otros flautistas de Mendoza.

3.7.1 Sonoridad, estética y resignificación pedagógica

Las características del sonido francés están profundamente ligadas a su contexto cultural. Se trata de un sonido que refleja cualidades históricamente asociadas a la identidad francesa, tales como la elegancia, la sofisticación, el refinamiento y el equilibrio. Estas cualidades no son meramente estéticas, sino que responden a búsquedas artísticas y expresivas propias de una época y de una sensibilidad cultural específica.

En este sentido, el sonido francés presenta características relevantes que lo distinguen, entre ellas la homogeneidad del timbre en toda la tesitura del instrumento, aspecto destacado en el *Méthode complète de flûte* de Taffanel y Gaubert (1923). Esta cualidad contribuye a una sonoridad uniforme, fluida y controlada, que se convierte en uno de los pilares fundamentales de la Escuela Francesa de Flauta.

La flexibilidad —es decir, la búsqueda de la plenitud del sonido sin forzar— implica que el sonido no debe ser nunca duro ni gritado, sino fluido, claro, puro y de gran fineza (Boucher, 1995). A su vez, valoraba una sonoridad rica en matices, con una amplia paleta de colores y timbres al servicio de una expresión refinada. Paul Taffanel encarnaba este ideal, admirado por su sonido cálido, potente y técnicamente impecable. Louis Fleury, discípulo de este enfoque,

destacó esta concepción estética —más que técnica— que encuentra eco en las palabras de Claude Debussy: “La música francesa es la claridad, la elegancia, la declaración simple y natural. La música francesa busca, ante todo, ser placentera” (en Toff, 1996).

Este trabajo propone comprender una estética musical particular de la Escuela Francesa de Flauta y, con ella, una técnica instrumental acorde. Dichos fundamentos se establecieron en un contexto histórico específico, en el que Paul Taffanel —padre de dicha escuela— rescató repertorio del Barroco y del Clasicismo, como obras de Bach y Mozart, mediante ediciones cuidadosamente adaptadas, e incorporó además piezas del repertorio romántico y moderno francés. Este marco permitió consolidar una formación integral que dio origen a la tradición de la Escuela Francesa de Flauta.

Marcel Moyse continuó esta línea, adaptando también obras de los mismos períodos y desarrollando materiales pedagógicos que profundizaban el trabajo sobre el sonido, la respiración y la expresión musical, tanto con como sin la flauta. Su enfoque riguroso sentó bases sólidas para generaciones posteriores.

Lars Nilsson, formado dentro de esta escuela a través de su maestro Marcel Moyse, adoptó y transmitió muchos de estos principios, pero también supo adaptarlos al contexto de su cátedra en Mendoza.

Al igual que la tradición francesa, incluyó en su enseñanza obras de Bach, Mozart, Fauré y Debussy, pero amplió el repertorio con música del siglo XX y, con la colaboración de Beatriz Plana, incorporó obras de compositores de otro territorio y otra época, que demandaban una exploración más amplia de la sonoridad. Este enfoque permitió integrar técnicas, recursos, mezclas sonoras y sincretismos propios de la música regional, así como composiciones del siglo XX y XXI. También se incorporaron técnicas extendidas —inspiradas, entre otros, en el trabajo sonoro de Robert Dick— y nuevos efectos que enriquecieron las posibilidades expresivas de la flauta.

Así, mientras la Escuela Francesa sentó las bases de una técnica sólida en función de una estética definida, Lars Nilsson dio continuidad a ese legado a la vez que lo transformó, ampliando el horizonte estilístico y técnico de sus estudiantes. Esta comparación evidencia cómo una tradición puede mantenerse viva a través de la reinterpretación y el diálogo con nuevos lenguajes musicales.

En una entrevista realizada por Domínguez (2014), el maestro Lars Nilsson señala que, para él, la tradición de la Escuela Francesa culmina con el legado de Marcel Moyse. Esta afirmación no implica un cierre, sino más bien una bisagra desde la cual se proyecta una continuidad en constante evolución. Nilsson (2021) comenta también que conserva un manuscrito de su maestro, Aurèle Nicolet, en el que este sostiene que gran parte de la música moderna o contemporánea puede interpretarse gracias al enfoque técnico y expresivo desarrollado por Moyse. Paradójicamente, Moyse no apreciaba particularmente ese repertorio, pero su exhaustivo trabajo sobre la sonoridad y la articulación abrió las puertas a nuevas formas de interpretación.

En la parte biográfica de Nilsson, se narra un episodio en el que, durante un viaje, visita a Nicolet, quien le pide que toque música del continente en el que habitaba. Nilsson, que hasta entonces interpretaba a Bach, aún no conocía la música del lugar donde vivía. Este episodio demuestra cómo Nicolet, desde una postura abierta y humanista, incentivó a Nilsson a conocer la música del continente sudamericano, otorgándole la libertad y el reconocimiento necesarios para explorar un repertorio desconocido. Lejos de imponer una dirección, su gesto fue una invitación a ampliar horizontes con una mirada fraternal e inclusiva, sin restricciones impuestas por fronteras geográficas o estilísticas. Esta actitud resalta el rol del maestro como guía e inspiración, capaz de estimular la búsqueda personal desde la confianza y la libertad.

En ese mismo espíritu, tras la visita a su maestro y ante la dificultad de interpretar música sudamericana, Nilsson decidió emprender un proceso profundo de investigación sobre las músicas del continente. Como resultado, fundó el grupo Markama (1975–1994) y desarrolló la quena cromática, combinando saberes técnicos con una mirada estética propia. Sin imponer caminos a sus estudiantes, logró inspirarlos a incursionar en la música popular; ejemplos de ello son Beatriz Plana y Pablo Salcedo, quienes desarrollaron trayectorias sólidas en ese campo. El propio Nilsson sostiene que es posible abordar con solvencia tanto la música académica como la popular (en Gruszka, 2004), lo cual revela una concepción inclusiva de la práctica musical, en sintonía con los valores fundacionales de la Escuela Francesa de Flauta: igualdad, libertad y fraternidad.

“El maestro tiene que ser la inspiración, tiene que crear el ambiente... Yo nunca dije a nadie que tenía que hacer música popular, pero casi todos mis alumnos incursionaron en ella sin dejar el estudio de la flauta [refiriéndose al estudio académico o sistematizado de la Escuela

Francesa], porque yo soy el ejemplo viviente de que se pueden hacer muy bien las dos cosas”. (Nilsson, 2003 en Gruszka, 2004).

Esta perspectiva permite comprender la tradición no como un modelo cerrado, sino como una estructura dinámica, que se resignifica en cada generación. En este sentido, la labor pedagógica de Nilsson en la cátedra de flauta de la UNCuyo —con la inclusión de repertorio francés romántico y moderno, en colaboración con Plana, la incorporación de técnicas extendidas y repertorio latinoamericano— puede verse como una pieza más del rompecabezas que enlaza herencia y transformación dentro de la tradición de la Escuela Francesa de Flauta.

3.8 Vinculación entre la Sistematización de las Clases de la Escuela Francesa y las Enseñanzas de Lars Nilsson

Taffanel- Gaubert y Moyse se especializaron en la ópera y buscaron que el sonido imitara la voz humana en su enseñanza. Ambos tuvieron discípulos que se convirtieron en sus asistentes y sucesores. Taffanel ofrecía clases colectivas tres veces por semana con la ayuda de un asistente, para estudiantes que le daba seguimiento minucioso y control al trabajo técnico y les daba apoyo a los estudiantes con dificultades, mientras que Moyse realizaba clases magistrales para grupos. Por otro lado, Nilsson enseñaba en grupos del mismo nivel, sin asistente, con una clase semanal y otra impartida por su colega, permitiendo dos clases por semana.

Tanto Moyse como Nilsson ofrecían cursos de verano en entornos naturales, promoviendo la colaboración y el aprendizaje comunitario. Moyse impartía clases magistrales en Saint Amour y Marlboro, Vermont, donde se centraba en la música de cámara y dirigía orquestas. Moyse se destaca por su originalidad como director, especialmente en sus actuaciones con los conjuntos de Marlboro entre 1950 y 1970. Sus comentarios y gestos expresivos evocaban el impresionismo francés en sonido. Exigía a sus músicos de viento que tocaran como grandes cantantes de ópera, logrando resultados excepcionales en términos de sonido, color y fraseo, superando las expectativas habituales para instrumentos de viento y creando momentos mágicos.

Moyse, discípulo de Taffanel, fue solista bajo directores como Furtwängler, Prokofiev, Richard Strauss, Tosca Niní y Koussevitzky, estrenó piezas de Ravel e Ibert. Esta formación lo llevó a dirigir y enseñar con un enfoque impresionista. En Marlboro (Marlboro Festival, 1951), los músicos se reunían durante seis semanas intensivas, trabajando en 350 obras de cámara y compartiendo charlas, ideas y quehaceres domésticos en un ambiente cálido y familiar.

Por su parte, Lars ofrecía cursos de verano de dos semanas en traslaSierra de Córdoba, trayendo flautistas de renombre internacional y atraía a estudiantes del país e internacionales. Sus cursos incluían clases magistrales, conciertos nocturnos, música de cámara y orquesta de flautas que generalmente dirigía Nilsson. Al igual que organizaba Moyse en Marlboro, los participantes compartíamos momentos de convivencia, caminatas en la naturaleza, compartíamos momentos juntos como puestas de sol, noches estrelladas, las siestas en la pileta, las cenas con sopa y conciertos con Doppler. Las tareas domésticas, promoviendo una atmósfera colaborativa y de aprendizaje conjunto. En los cursos de verano nos menciona la Mgter Rivarola que “agregábamos orquesta de flauta, nos confirma que fue una experiencia muy impresionante” lo cual ella lo sigue fomentando, al igual que el maestro había generado en los cursos de verano (Rivarola, 2024).

Rivarola (2024) nos confirma que desde 1991, a sus 13 años comenzó a viajar a Córdoba, Nueva Vermländ donde tomaba cursos de verano con el maestro Lars Nilsson:

“Tomaba clases en la ciudad de Córdoba con el maestro Lars, que viajaba especialmente a la ciudad, para enseñarnos. Seguíamos una dinámica constante en las clases grupales e individuales. Lars explicaba los ejercicios verbalmente y los demostraba con el instrumento, nunca me interrumpía cuando era mi turno de tocar y si cometía un error, aprovechaba para darme indicaciones. Antes de finalizar la clase, me dejaba tocar la obra completa. Además, Lars también viajaba a Nueva Vermländ para impartir cursos de verano.

La Escuela Francesa de flauta, liderada por Marcel Moyse, sentó las bases de un enfoque técnico y expresivo que trascendió generaciones. En este capítulo, se analiza cómo Lars Nilsson, como discípulo directo de esta tradición, integró sus principios en su pedagogía y cómo sus estudiantes continuaron este legado.

Moyse promovía una técnica basada en el control del aire, el desarrollo de la sonoridad y la expresividad musical. Estos pilares fueron adoptados por Nilsson, quien los adaptó al contexto de la enseñanza en Mendoza. A través de métodos como La Sonorité y De la mécanique, Moyse planteaba ejercicios sistemáticos que Nilsson incorporó a su enseñanza, sintetizándolos en herramientas como El Larcito.

Los estudiantes de Nilsson, influenciados por este legado, desarrollaron una comprensión profunda de la técnica de Moyse, pero también adoptaron un enfoque personalizado que integraba la expresión musical en cada etapa del aprendizaje. La conexión entre ambas escuelas se refleja en la continuidad de prácticas como:

1 el énfasis en los ejercicios de notas largas, fundamentales para el control del aire y la calidad del sonido.

La progresión desde la técnica hacia la interpretación, con estudios técnicos que culminaban en el repertorio romántico francés.

3 la plena incorporación de obras y métodos diversos, evidenciando la versatilidad de ambos maestros, es decir de Lars Nilsson y Bety Plana, incorporado desde a las bases de Moyse.

Otros dos aspectos que deben ser considerados son, en primer lugar, la evolución de la interpretación musical, ya que la flauta no se ejecuta hoy de la misma manera que en el siglo XIX. Afortunadamente, todo se encuentra en constante transformación. Por ejemplo, si se compara una grabación de una obra realizada en la década de 1960 con otra del año 2025, pueden advertirse diferencias significativas. Este contraste resulta especialmente valioso para su análisis, al igual que la observación de aquellas similitudes que logran perdurar en el tiempo.

En segundo lugar, es importante comprender que toda referencia funciona como una guía, no como un modelo a imitar de forma literal; como señala Nilsson, se trata de una inspiración. Pensar que es posible reproducir exactamente lo que otro hace resulta ingenuo: cada intérprete es único e irrepetible, con vivencias, emociones y un “canto interior” propios. El verdadero objetivo no es la copia, sino la transmisión genuina del mensaje musical a través de una expresión personal. En este sentido, la mejor interpretación será siempre aquella que logre incorporar nuestro aporte individual.

Este enfoque fue transmitido por Nilsson, quien —en línea con la enseñanza de su maestro Moyse— no separaba la técnica de la expresión. Para ambos, la técnica debía estar siempre al servicio del discurso musical, y la interpretación debía surgir desde una conexión personal profunda con la obra. Moyse insistía en que el sonido debía ser modelado con intención y emoción, y Nilsson heredó y transmitió esa visión a través de su pedagogía. Por ello, comprender la evolución interpretativa y reconocer el valor de nuestra voz interior se vuelve fundamental en el camino del músico, como parte de una tradición que sigue viva no por repetición, sino por transformación y búsqueda constante.

El análisis de resultados permite concluir que Lars Nilsson no solo adoptó los principios de la Escuela Francesa de Flauta, sino que los adaptó con éxito a las necesidades del contexto argentino. Su metodología de enseñanza refleja una combinación entre la técnica rigurosa de la tradición francesa y un enfoque pedagógico flexible y contextualizado. Su legado se observa en la formación de flautistas técnicamente preparados y musicalmente expresivos, lo que confirma la validez de su sistema de enseñanza dentro de la UNCuyo.

Estos hallazgos también sugieren que el método de Nilsson puede servir de referencia para futuras investigaciones sobre la adaptación de metodologías internacionales al contexto latinoamericano, abriendo nuevas líneas de estudio en pedagogía musical.

Al analizar retrospectivamente mi formación con Nilsson, percibo con claridad cómo su enseñanza encarnaba una adaptación viva y crítica de la Escuela Francesa. No se trataba de repetir fórmulas heredadas, sino de traducirlas a un lenguaje comprensible, afectivo y corporal. En este proceso, Nilsson conservó el rigor técnico y estético de la Escuela Francesa, pero al mismo tiempo lo transformó en una propuesta pedagógica contextualizada, abierta y profundamente creativa. Esta síntesis es, para mí, su mayor legado.

Diferencias: técnica de respiración y articulación

Ejercicios de respiración

Escuela Francesa (Taffanel, Gaubert y Moyse):

Tanto Taffanel y Gaubert, en su *Méthode complète de flûte* (1923), como Marcel Moyse en *De la Sonorité* (1934), desarrollaron un enfoque sistemático sobre la respiración. Incluyeron ejercicios con y sin flauta que promueven el control del aire, su dirección y la conciencia corporal asociada. Algunos ejercicios destacados incluyen:

- **Sostener una vela encendida:** soplar suavemente para mantener la llama estable, trabajando la presión y resistencia del aire.
- **Soplar sobre una hoja de papel:** mantenerla suspendida en el aire, lo que entrena la dirección y precisión del flujo.
- **Soplar a través de una bombilla sumergida en agua:** visualizar el control del aire mediante burbujas constantes, favoreciendo la regularidad del soplo.

Comparación con Lars Nilsson:

Si bien Lars Nilsson también abordaba la importancia del control del aire, lo hacía desde una perspectiva más integrada con la práctica instrumental. No empleaba ejercicios aislados sin la flauta, sino que se enfocaba en desarrollar una respiración natural y eficiente durante la interpretación, usando imágenes y visualizaciones del flujo de aire. Esta diferencia señala un enfoque más experiencial y menos sistematizado, en sintonía con su pedagogía adaptada al contexto latinoamericano.

Ejemplos técnicos en métodos franceses:

- **17 Exercices Journaliers (Taffanel & Gaubert):** Ejercicios 1, 2 y 3 trabajan el staccato con impulso diafragmático. El n.º 4 entrena arpeggios y saltos con control de aire y apoyo. Los n.os 5, 6, 15 y 17 se centran en frases largas, dinámicas y sostén respiratorio.
- **Méthode Complète Tomo I:** Las lecciones 1 a 4 abordan progresivamente la respiración diafragmática. El ejercicio 4 se enfoca en notas repetidas y ataques precisos con aire. El ejercicio 7 trabaja escalas cromáticas a velocidad, con columna de aire regular y coordinación.
- **Otros libros de Moyse que trabajan respiración y control diafragmático:**
 - *De la Sonorité:* cinco secciones clave centradas en notas largas, dinámica y emisión controlada.
 - *How I Stayed in Shape:* 10 ejercicios diversos con ataques sin lengua y staccatos diafragmáticos.
 - *Tone Development Through Interpretation:* 24 piezas musicales enfocadas en el trabajo del aire en frases.
 - *20 Exercises and Studies:* ejercicios con frases amplias y control del sostén respiratorio.

Construcción de la embocadura y articulación

Escuela Francesa

Dentro de la tradición francesa, se utilizan sílabas específicas para la articulación de pasajes rápidos. Una de las más frecuentes es *DEU* (francés), cuya vocal cerrada y nasal implica proyección de los labios hacia adelante. Esta se combina con *GUEU* (francés) para formar el patrón *DEU-GUEU*, que permite una articulación ágil, ligera y poco acentuada. Según Le Roy (1966), este tipo de articulación requiere movimientos mínimos de lengua, lo cual favorece la fluidez y la eficiencia técnica en tiempos rápidos.

Enfoque de Lars Nilsson

Nilsson, en cambio, empleaba sílabas como *te-ke* o *tu-ku*, propias del enfoque anglosajón. No hacía referencia al sistema articulatorio *DEU-GUEU*, lo cual evidencia una diferencia metodológica. Su elección probablemente respondió a la necesidad de lograr una mayor claridad rítmica y una técnica más accesible para estudiantes de su contexto. Esta adaptación

también muestra cómo la transmisión de una escuela puede incluir resignificaciones según las características locales.

Las diferencias entre la Escuela Francesa y el enfoque de Nilsson no responden a una oposición, sino a una relectura situada de los principios técnicos y expresivos de aquella tradición. Nilsson supo conservar aspectos fundamentales como la importancia del aire, el trabajo del sonido y la articulación precisa, pero los reinterpretó desde una perspectiva vivencial, sensible a las realidades de sus estudiantes. Esta comparación permite comprender el legado pedagógico como un proceso de continuidad transformadora.

Recapitulación

Hemos visto que el maestro Nilsson utiliza elementos técnicos de los libros de Moyse y que imparte cursos de verano, similares a los de Moyse, en los que realiza trabajos de música de cámara, clases estilo Master Clases y organiza la orquesta que dirige, al estilo de Moyse. Sin embargo, una gran diferencia es que Nilsson no realiza la progresión de ejercicios técnicos en su totalidad como Moyse, y no cuenta con un asistente que haga un seguimiento minucioso a los estudiantes que tienen dificultades para avanzar.

Nilsson también realizaba cuartetos de ensamble de flautas, impulsando a los estudiantes a trabajar por sí mismos y escuchando en sus respectivas clases y otros ensayos. Al igual que Nicolet, Nilsson impulsaba a sus estudiantes a estudiar con otros maestros y traía a profesores internacionales como Félix Rengli y Michel Bélavance entre muchos otros, quienes volvieron durante algunos años.

L.N. Luego de un tiempo, Nicolet me dijo: -"Vos tenés que ir a hacer curso con Moyse"-. Esta generosidad, (yo había estudiado poco con él, tenía mucho por aprender todavía), quiero destacarla. Sus alumnos iban y tomaban clases con otros maestros. Lo importante es que él mismo los empujaba a que lo hicieran.

S.M. Pero Lars, ¡vos hacés lo mismo! ¡Yo te dije el otro día, agradeciéndote públicamente en el asado, que vos siempre nos impulsaste a estudiar con otros maestros, y que esa generosidad y humildad es digna de grandes maestros, y que a mí personalmente me había enseñado mucho esa actitud generosa y abierta!

L.N. Bueno, yo lo aprendí de él ... y quería que vos lo supieras.

Lars Nilsson y Samira Musri, 2006.

CONCLUSIONES

El presente estudio confirma que la metodología de enseñanza del maestro Lars Nilsson está profundamente arraigada en los principios técnicos y pedagógicos de la Escuela Francesa de Flauta, consolidando un legado que trasciende las fronteras culturales. A través de un análisis detallado de los métodos de Marcel Moyse, Taffanel y Gaubert, se ha podido identificar cómo Nilsson adaptó estos conceptos al contexto argentino, promoviendo una pedagogía que combina rigor técnico con una interpretación musical expresiva y personalizada.

Elementos técnicos y su adaptación

Los fundamentos técnicos de la Escuela Francesa fueron integrados por Nilsson de manera sistemática, destacándose los siguientes aspectos:

1. **Golpes de diafragma:** Basándose en los ejercicios de Marcel Moyse, Lars Nilsson empleó esta técnica para desarrollar el control del flujo de aire, una habilidad esencial para una articulación precisa y dinámica. Su enfoque práctico incluyó la incorporación de variaciones en intensidad y velocidad, permitiendo a los estudiantes experimentar con diferentes matices y estilos.
2. **Sonoridad:** Uno de los pilares de la enseñanza de Nilsson fue el trabajo sobre la riqueza y uniformidad del sonido. Inspirado en el libro *La Sonorité* de Moyse, Nilsson promovió ejercicios de notas largas, enfatizando la importancia de la consistencia en todos los registros del instrumento. Su objetivo no era solo técnico, sino también estético, buscando que los estudiantes alcanzaran un sonido característico del estilo francés: puro, homogéneo y lleno de color.
3. **Flexibilidad de labios:** Nilsson adaptó los ejercicios tradicionales de Moyse, incorporando dinámicas diferenciadas (como *piano* en los registros agudos y *forte* en los graves) para trabajar la precisión y la expresividad. Estas adaptaciones no solo fortalecieron la técnica de embocadura de los estudiantes, sino que también fomentaron una interpretación más matizada y controlada.
4. **Homogeneidad sonora y articulación:** Lars replicó y amplió los principios técnicos del método Taffanel-Gaubert, trabajando escalas mayores, menores y cromáticas, así como repertorio clásico francés y solos orquestales. Estos ejercicios no solo mejoraron el virtuosismo técnico de los alumnos, sino que también les proporcionaron una base sólida para abordar obras complejas con fluidez y musicalidad.
5. **Virtuosismo técnico y repertorio:** Siguiendo el modelo de Taffanel, Nilsson integró en su enseñanza obras clave del repertorio francés, así como solos de flauta orquestales.

Esto permitió a los estudiantes desarrollar habilidades técnicas avanzadas mientras exploraban la riqueza estilística y expresiva del repertorio.

El presente trabajo ha cumplido con el objetivo general de analizar la influencia de la Escuela Francesa de Flauta en la enseñanza del maestro Lars Nilsson, explorando cómo incorporó y adaptó sus principios técnicos y pedagógicos en su labor docente en la Cátedra de Flauta de la UNCuyo entre 1966 y 2008. A través de esta identificación de técnicas clave como los golpes de diafragma, la flexibilidad de los labios, la articulación y la sonoridad, se evidenció la influencia directa de los métodos de Marcel Moyse y del método Taffanel-Gaubert en la pedagogía de Nilsson. Este análisis permite comprender cómo los principios fundamentales de la Escuela Francesa fueron adaptados al contexto argentino, enriqueciendo tanto la práctica pedagógica como la formación artística de los flautistas locales.

En cuanto a los objetivos específicos, el estudio ha logrado describir las características técnicas esenciales de la Escuela Francesa, explorar su vinculación con las estrategias pedagógicas de Nilsson y evaluar cómo estos elementos técnicos fueron empleados para responder a las necesidades culturales y educativas de sus estudiantes. Asimismo, se profundizó en la influencia de Marcel Moyse en la metodología de Nilsson, destacando cómo este último adaptó conceptos como la respiración diafragmática y la flexibilidad técnica para fomentar una interpretación expresiva y estilísticamente coherente. En suma, el trabajo no solo ha logrado satisfacer los objetivos planteados, sino que también ha aportado una perspectiva renovada sobre la transmisión de tradiciones musicales en contextos culturales diversos.

La dinámica de las clases y su impacto pedagógico

Más allá de los aspectos técnicos, el impacto pedagógico de Lars Nilsson radica en su enfoque holístico y dinámico. Su metodología combinaba clases grupales enriquecidas con indicaciones individuales, creando un ambiente de aprendizaje colaborativo y personalizado. Una característica distintiva de su enseñanza era el uso de ejemplos cotidianos, humor y expresividad para facilitar la comprensión de conceptos complejos.

Nilsson utilizaba un estilo didáctico que apelaba a la intuición de los estudiantes, exagerando ritmos o entradas para mejorar la sincronización rítmica y la precisión en obras con acompañamiento de piano o en contextos orquestales. Este enfoque no solo mejoraba las

habilidades técnicas de los alumnos, sino que también fomentaba una comprensión más profunda de la cohesión musical y la expresividad interpretativa.

Cursos intensivos y formación integral

Otro aspecto destacado de su enseñanza fue la organización de cursos intensivos de verano, inspirados en los festivales liderados por Marcel Moyse. Estos encuentros no solo ofrecían una inmersión técnica en los principios de la Escuela Francesa, sino que también promovían un espacio de reflexión y desarrollo artístico. Los estudiantes tenían la oportunidad de experimentar un aprendizaje intensivo, combinando técnica, repertorio y estilo interpretativo en un entorno colaborativo y enriquecedor.

Confirmación de la anticipación de sentido

El desarrollo de esta investigación confirmó que la anticipación de sentido planteada desde el inicio apuntó en la dirección correcta, demostrando que los elementos técnicos y pedagógicos de la Escuela Francesa de Flauta efectivamente han sido un pilar fundamental en la enseñanza de Lars Nilsson. Su capacidad para integrar y adaptar estas técnicas en su práctica docente permitió no solo preservar el legado de esta tradición, sino también transformarlo en una herramienta significativa para la formación de flautistas en un contexto cultural distinto. Este enfoque cumplió con las expectativas iniciales del estudio, resaltando cómo la pedagogía de Nilsson logró impactar tanto en la técnica como en la interpretación musical de sus estudiantes, consolidándose como un modelo pedagógico de referencia en Argentina.

Reflexión final

En suma, Lars Nilsson logró una síntesis única entre los principios de la Escuela Francesa de Flauta y las necesidades pedagógicas del contexto argentino. Su capacidad para adaptar un legado técnico y estilístico tan consolidado a una realidad cultural diferente refleja su visión como pedagogo y músico. A través de su enfoque personalizado, dinámico y profundamente técnico, Nilsson no solo transmitió los valores de la Escuela Francesa, sino que también contribuyó a la formación de generaciones de flautistas que continúan perpetuando este legado.

Este estudio también abre la posibilidad de nuevas líneas de investigación en el campo de la pedagogía musical comparada, especialmente en torno a la adaptación de modelos europeos a realidades latinoamericanas. Sería valioso profundizar en otros casos de transferencia cultural

pedagógica en instrumentos distintos a la flauta travesa, así como en el análisis del impacto a largo plazo de estas adaptaciones en los trayectos formativos de los músicos.

El impacto de su enseñanza trasciende el ámbito técnico, dejando una huella en la interpretación musical y en la práctica pedagógica contemporánea. A su vez, la experiencia del maestro aporta elementos significativos para reflexionar sobre la formación de docentes en música. Su propuesta pedagógica, centrada en el respeto, la escucha activa y la expresión personal, puede ser vista como un modelo didáctico que promueve la autonomía y el pensamiento crítico en los estudiantes. Esta visión resulta especialmente valiosa en contextos educativos contemporáneos que buscan superar esquemas jerárquicos y eurocéntricos.

Finalmente, la trayectoria de Nilsson permite visibilizar cómo una tradición profundamente arraigada en un contexto cultural específico, como la Escuela Francesa, puede resignificarse desde una perspectiva situada, sin perder su esencia. Su enseñanza confirma que la transmisión musical no implica repetición literal, sino creación viva, donde lo técnico y lo humano se entrelazan para formar nuevas formas de habitar la música.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguerredondo, I. y Pogr , P. (2000). *Los institutos de formación docente como centro de innovación pedagógica*. Buenos Aires, Argentina.
- Alvarez, M. (2000). *El Flautista Consciente*. Neuquén, Argentina.
- Anta, J. F. (2010). *La transposición didáctica de objetos musicales*. Arte e investigación, Año 13, n 13, p. 21-30
- Bassi, J. (2015). *Formulación de Proyectos de Tesis en Ciencias Sociales Manual de supervivencia para estudiantes de pre- y posgrado*. Santiago de Chile, Chile.
- Bernold, Ph. (1990). *La technique d'Embouchure*. París, Francia.
- Blakeman, E. (2005). *Taffanel, Génie de la fl te*. París, Francia.
- Boehm, Th. (1991). *La flauta y la interpretación flautística*. Madrid, España.
- Botella y Escorihuela, 2020. *Influencia de las escuelas de flauta en la praxis docente del Profesorado Superior en España*. Vivat Academia, Revista de comunicación.
- Davini, M. C. (2008). *El saber didáctico*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Dorgeuille, C. (1994). *L' cole française de fl te*. París, Francia.
- Domínguez, A. L. (2012). *Los Maestros de la Escuela Francesa de Flauta Traversa, Claude Paul Taffanel, Philippe Gaubert y Marcel Moyse. Aportes al estudio del instrumento*. [Tesina de Licenciatura en Flauta Traversa, Universidad Nacional de Cuyo] Mendoza, Argentina.
- Dussel, I. y Caruso M. (1999). *La invención del aula, (una genealogía de las formas de enseñar)*. Buenos Aires, Argentina.
- Glick, A. (2014). *The French School of Flute Playing: Its Pedagogical Legacy as Taught by Marcel Moyse*. Doctoral dissertation, City University of New York.
- Gruszka, I. (2004). *La transmisión de un oficio: Lars Nilsson y la escuela de flauta traversa de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo*. (Tesina de grado) Mendoza, Universidad de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño. (<https://bibliotecas.uncuyo.edu.ar/explorador3/Record/OARSEM001302>)

- Jaurena, F. (2016). *L'école française de flûte traversière expliquée aux hispanophones*. [Mémoire pour l'obtention du Diplôme d'Etat de professeur de flûte traversière]. Sorbonne Paris IV. París, Francia.
- Jaurena, F. (2020). *Elementos Técnicos e Interpretativos en La Escuela Francesa de la Flauta y su aplicación en el estudio diario*. [Archivo PDF]
- Jorquera Jaramillo, M.C. (2010). *Modelos didácticos en la enseñanza musical: el caso de la escuela española*. Revista Musical Chilena, Año LXIV, Julio-diciembre, 2010, N° 214. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10571>
- Le Roy, R. y Dorgeuille C. (1966). *Traité de la flûte*. Éditions Musicales TransAtlantiques, París, Francia.
- Lopez Cano, R. y San Cristobal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona, España. <http://rlopezcano.blogspot.com.ar/2014/04/investigacion-artistica-en-musica.html>
- Lopez, F. J. (2000). *La Escuela Francesa*. Revista AFA N°9.
- Martínez Casañ, D. y Cháfer Bixquert, T. (2021). *Normalización del sistema Boehm en la Escuela Francesa de flauta travesera*, Hoquet, n° 19 (9)
- McCutchan, A. (1994). *Marcel Moyse: Voice of the flute* [Marcel Moyse: La voz de la flauta]. Amadeus Press.
- Musri, S. (2006) <http://flautistico.com/articulos/entrevistas-y-semblanzas/charla-con-el-maestro-lars-nilsson>
- Perlove, N. (1999). The French flute school: Its influence and legacy [La escuela francesa de flauta: Su influencia y legado]. *Flute Talk*, 19(3), 22–27.
- Plana, B. E. (2006) *Tres propuestas de aplicación de técnicas extendidas en la flauta contemporánea en Latinoamérica: Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga*, [Tesis de maestría en interpretación de música latinoamericana del siglo XX] Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, Mendoza, Argentina.

- Powell, A. (2002). *The flute*. Yale University Press, EEUU.
- Saviani, D. (1984). *Las teorías de la educación y el problema de marginalidad en América Latina*. Revista colombiana de educación, [Archivo PDF recuperado de <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/5099>]
- Raposo, R. J. (2017). *Seeds of Truth*. FriesenPress. ISBN: 978-1-77302-591-9.
- Rattalino, P. (2005). *Historia del piano*. Idea Books. ISBN: 978-84-8236-071-3.
- Taffanel, P. y Gaubert, Ph. (1923). *Méthode complète de Flûte*, Vol 1. París, Francia.
- Toff, N. (1996). *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. Oxford University Press.
- Zanotti, P. (1972). *Etapas Históricas de la Política Educativa*. Buenos Aires, Argentina

Videos analizados

- Ramírez, J. (11 de octubre, 2015) *Homenaje Lars Nilsson por la maestra Cecilia Price*. [Archivo de video recuperado]. YouTube. <https://youtu.be/yIdmmZnYqVU>
- Universidad Nacional de Cuyo (23 de agosto, 2019). *80 años de historias entrelazadas - Lars Nilsson*. [Archivo de video recuperado]. YouTube. <https://youtu.be/EAK7i9IewWU>
- Tonelli, R. (26 de marzo, 2013). *invitación de Lars Nilsson*. [Archivo de video recuperado]. YouTube. <https://youtu.be/gEXIHAN4RaE>
- López, G. (16 de noviembre, 2020). *Entrevista Lars Nilsson*. [Archivo de video recuperado]. YouTube. <https://youtu.be/XLt9-MceI>
- Martínez, E. N. (2 de junio, 2013). *La Escuela de la Señorita Olga, documental Pedagógico*. [Archivo de video]. Recuperado. YouTube <https://youtu.be/YJRzTcNWITY>
- Rolfi, G. (12 de agosto, 2012). *Luis Iglesias - Historia de un maestro*. [Archivo de video]. Recuperado. YouTube <https://youtu.be/Wriq8lNWnrk>
- Escobar, A. (2 de junio, 2013). *La Escuela Serena, reportaje a Leticia Cossettini*. [Archivo de video]. Recuperado. YouTube. <https://youtu.be/oSKnBfrWEFg>

ANEXOS

Entrevistas realizadas para esta tesina

- Nilsson, L y Nilsson, K. (otoño de 2021) *Entrevista realizada por N. Alfonsín.*
- Da Dalt, P. (15 de octubre de 2021). *Entrevista realizada por N. Alfonsín.*
- Salcedo, P (26 de octubre de 2021). *Entrevista realizada por N. Alfonsín.*
- Blanco, J (30 de diciembre de 2023). Entrevista realizada por N. Alfonsín.
- García, P (S/F 2023).
- Rivarola, V. (16 de octubre 2022)

Entrevista al maestro Lars Nilsson, con participación de su esposa Kerstin Jonson de Nilsson. (otoño de 2021)

La presente entrevista, realizada al maestro Lars Nilsson y su esposa Kerstin Jonson de Nilsson para esta tesina, se llevó a cabo a través de WhatsApp en varias sesiones, comenzando el contacto en mayo de 2020 (pleno A.S.P.O. debido a la pandemia COVID-19) y principalmente en tres comunicaciones que tuvieron lugar en marzo, mayo y junio de 2021, mientras ellos se encontraban en Nueva Vermland, Provincia de Córdoba, Argentina, donde viven actualmente.

Luego de enviarle al maestro Lars Nilsson y Kerstin las preguntas, ella me comentó que no podían responderlas todas juntas, debido a que contaban con poca electricidad por la falta de luz, ya que dependían de paneles solares. Por ese motivo, y dado que algunos fragmentos están registrados en video-llamada, la entrevista se fue realizando por partes, y por ello el diálogo comienza con un saludo en varios párrafos. Otros detalles fueron respondidos en otros momentos por Kerstin, que fue recordando y recopilando datos de cartas que ella guarda, que constituyen una “memoria” reunida por la madre del maestro, y que abarca gran parte de su vida, ilustrada con recortes de periódico, notas, fotos, otras entrevistas etc.

Esta entrevista es semiestructurada, las preguntas fueron de mi autoría, acotadas por Kerstin, luego reelaboradas y profundizadas en nuevas preguntas. Otras formulaciones de preguntas surgieron para resignificar el discurso, y así tratar de enfocarlo en la línea de ideas de esta tesina. Mi posición en la entrevista es de observador participante, y en ella realizo las preguntas desde una perspectiva pedagógica, y además como estudiante de sus clases y cursos, en años anteriores.

- Natalia: Hola Lars, antes que nada, quería agradecerle por poder brindarme con tanta generosidad esta entrevista, poder hacer este trabajo de la manera más fiel y humilde. Quiero

dejar plasmada su filosofía de vida, su enseñanza y los elementos principales de su técnica y su transmisión. ¿Cómo fue su primera enseñanza o sus primeros años con la música?

- Lars Nilsson: Nosotros teníamos en la familia una orquesta familiar, yo tocaba la flauta, mi hermano el violín y mi madre tocaba el piano y mi hermana el corno. Yo tenía 9 años...

(se corta el video)

- Kerstin: Bueno Lars ...entonces ¿a qué edad empezaste a estudiar?

- LN: Empecé a los 9 años con los maestros amateurs (de origen sueco y preparados en Alemania), pero quiero aclarar, que los que eran amateur en aquel momento, eran en muchos casos muy buenos músicos. Fueron mis profesores. Era un mundo muy diferente a Argentina. En Suecia funcionaban las orquestas amateurs, integradas por músicos amateurs y muchos de ellos tenían un nivel muy alto, pero (ese trabajo) no era su ingreso económico, ellos no vivían de la música o de la flauta, uno era relojero y el otro arreglaba bicicletas...

- K: ¿Cómo se transmitía la enseñanza?

- LN: Ellos tocaban primero y yo tenía que imitar lo que ellos hacían, el relojero o el que arreglaba bicicletas, pero en base a su experiencia.

- K: ¿Cuál sería su experiencia?

- LN: La experiencia con ellos era prepararme para que yo pueda tocar en la Banda donde ellos tocaban.

- K: Bueno la verdad es que musicalmente a partir de los primeros años, a partir de los 9 años, Lars no progresaba mucho porque no le interesaba la música directamente, era su mamá que lo empujaba para estudiar. A él le interesaba la natación. Iba 3 veces por semana a nadar para participar en los campeonatos y se aburría muchísimo en los conciertos, y así fue... pero cuando tenía 12 años todo cambió porque la mamá lo mandó a un curso juvenil y se encontró con muchos compañeros, participantes con mucho talento, entonces le dio vergüenza y volvió a su casa a estudiar como un loco... Después de dos años cuando tenía 14 años de edad ya sabía tocar los dos Conciertos de Mozart, y bueno, se sentía muy bien con eso... y parece que la escuela de música comunal vio en él un ejemplo talentoso y lo mandó a estudiar, a tomar clases particulares, a otra ciudad, financiado por la misma Comuna. Igual que la hermana, viajaba una vez a la semana a esa ciudad a tomar clases. Después también Lars comenzó a dar clases él mismo con los niños, igual que sus ex maestros amateurs, el relojero y el bicicletero (ambos de origen sueco). Todo era para poder entrar en la Banda... No sé si tendrían un método especial,

solamente los chicos que tenían interés aprendían por su propia cuenta. Lars recién me contó de la casa de sus maestros. Ahí podía ver en un telescopio las estrellas... a lo mejor eso era algún estímulo para que atendiera la clase.... Bueno...no sé... Después Lars te va a contar a lo mejor de cuando era más grande, como siguió sus pasos en la música.

- K: Para contestar algunas de tus preguntas sobre fechas y rutinas he empezado a leer la carta que la madre de Lars ha preparado sobre su hijo durante toda su vida. Ahí hay artículos y fotos de diarios, programas, entrevistas con profesores y directores de orquesta etc. Todos que han tenido que ver con la formación de Lars. Es tan interesante pero tan extenso que es imposible escribir o hacer un audio. Todo está escrito en sueco por supuesto.

- N: Me emociona un montón, te juro, ¡las cartas y la dedicación de su mamá gracias por compartirlo! Es un regalo para mi Kerstin...Contame Kerstin, ¿la mamá de Lars era pianista? ¿cómo le enseñaba?

- K: La mamá no era música, era maestra. Se dedicaba a eso, tenía oído absoluto y tocaba piano, supongo que tenía un papel importante para que sus hijos estudiaran, pero no creo que ella les enseñara nada, porque estaba tan ocupada con su profesión, pero venía de una familia, donde generaciones tras generaciones habían sido músicos, así que algo de herencia había en ella y en sus hijos.

- LN: Hola Natalia, voy a continuar, a recordar cómo fue la enseñanza de los maestros amateur ellos armaron su enseñanza, en base a notas largas, perfectas, una cosa que me acuerdo que el maestro ciclista, con el que miraba las estrellas, él tenía, en su Living una mesa enorme y teníamos que tocar y caminar alrededor de la mesa. Realmente fue una cosa práctica, porque la base de la enseñanza es leer y sostener una nota larga.

- K: Hola Natalia, como sabés, Lars empezó a tomar clases particulares en Estocolmo, con Bengt Överström, cuando tenía 15 años, después pasaron 6 años muy importantes en la vida flautística de Lars. Antes de ir a estudiar a Berlín con Nicolet, hizo grandes progresos y logró llegar al nivel de exigencias, que eran necesarios para ser alumno de Nicolet. Lars te va a contar después en otro momento sobre la enseñanza de Nicolet y de Moyse. Primero quiero hacer un resumen sobre sus experiencias entre los 15 y 21 años, primero escribo algunos datos.

(a continuación, escribe en el *chat* los datos)

- 1957-1959: Toma clases en Estocolmo una vez al mes con el solista de la filarmónica, Bengt Överström.

- 1958: Participa durante el verano en la Orquesta Juvenil Nórdica en el sur de Suecia, donde conoce al flautista noruego Per Øien, su futuro cuñado.
- 1959: Nos conocimos en el curso de música. El recién cumplía 17 y yo tenía 14 años.
- 1959: Lars es aceptado por sus méritos como alumno de flauta en la Real Escuela Superior de Música en Estocolmo, donde se queda dos años con Eric Holmstedt como su profesor solista de la Ópera Real.
- 1961: Lars consigue trabajo en la Orquesta Sinfónica de Bergen (Noruega) y se queda en ese país durante dos años trabajando también en otras orquestas.
- 1962: En septiembre participa en un curso de Nicolet en Hamburgo.
- 1963: Ingresa como alumno de Nicolet en la Escuela Superior Estatal de Música en Berlín.

- K: La Orquesta Juvenil Nórdica funcionó varios años en Suecia y tenía integrantes de Islandia, Finlandia, Noruega, Dinamarca, Suecia... Lars participó en dos veranos, su hermana, Ingegerd, fue cuatro veces más que él, se casó con 18 años con Per Øien, flautista noruego que llamó a Lars para hacer un remplazo, por eso consiguió su trabajo en Bergen, y después le consiguió también trabajó en la Orquesta de la Radio en Oslo. Per Øien conocía a Nicolet de antes, y él fue quien hizo el contacto para que Lars pudiera hacer el curso en Hamburgo.

Otro flautista noruego que Lars admiraba mucho era Alf Andersen, ganador de un certamen de Genove. Él era flautista solista en la Orquesta de la Radio de Oslo. Lamentablemente falleció joven, a los 30 años de edad. Fue quien le regaló a Lars muchas de sus partituras, copiadas después en Argentina y autorizadas para los alumnos de flauta.

-LN: Hola Natalia, ahora quisiera hablar un poco como fue el estudio con Nicolet. Trabajamos por un lado los métodos de Altes, Taffanel, y sobre todo los ejercicios escritos por Moyse. Pero más que el repertorio en sí, lo que importaba en cada caso, era la personalidad y cómo es que trabajaban: todos fueron tremendamente exigentes para mí, que estaba acostumbrado a un enfoque más fácil, menos exigente. Con Nicolet únicamente la perfección estaba permitida, no permitía nada más que eso. Entonces para mí, que por suerte ya tenía unos cuantos años de trabajar en las orquestas y eso mismo el mismo Nicolet lo destacó muchas veces, eso era bueno para mí. El trabajo con Nicolet dependía de las giras, como a él lo llamaron de Japón, de Italia, España de todo el mundo, a veces pasamos 3 semanas sin una clase, después llegó a Berlín y ya trabajamos todos los días.

Me acuerdo de una cosa que quiero destacar también: Nicolet tenía problemas con una hija de 12 años que tenía cáncer. Al final, lamentablemente, esa nena murió. Luego de eso Nicolet directamente viajó a Berlín, yo tuve la primera clase de todos. Era muy impresionante la fortaleza de él, en darme una clase fantástica después de esa experiencia tan nefasta...

- K: ¿Murió en Suiza, no es cierto?

- LN: Si, la hija murió en Suiza.

- K: Decime... ¿las clases eran individuales?

- LN: Las clases con Nicolet casi siempre eran individuales, esa es la diferencia con Moyse, que trabajó con todo el grupo. Nicolet fue alumno de Moyse, estudió en París con él, obviamente es la de Escuela Francesa, pero obviamente todo depende en cada caso del maestro. Cuando yo llegué a estudiar con Nicolet ya había sido el primer solista de Filarmónica de Berlín con el director Furtwängler, pero también había sido solista en varias orquestas en Suiza, y había ganado unos cuantos concursos, entonces todo eso daba la oportunidad a Nicolet de exigir mucho, ya que él era tan bueno y tocaba tan perfecto, entonces exigía eso mismo de nosotros. Después Nicolet fue quien me mandó directamente para estudiar en los cursos de verano con Moyse.

- LN: Bueno ahora quisiera contar un poco de Moyse. Después de dos años, de los dos cursos de 15 días que Moyse daba, él me invitó, para que yo pudiera estudiar con él en Francia, en Saint - Amour, el pueblo natal y base de estudio de Moyse, y para mí era tremendamente generoso. Me daba clases de tres horas o cuatro horas, entonces me sirvió como base. Lo valioso para mí de Moyse, fue todo lo que él trabajo del repertorio francés, el romanticismo francés, eso fue para mí un regalo muy importante.

- N: Quería saber previo a Nicolet, ¿qué libros, métodos, escalas, repertorio trabajaron?

- LN: Antes de Nicolet yo tenía maestros flautistas antiguos, por ejemplo, Federico el Grande fue uno de los primeros, Altès, Taffanel, eran los maestros que usaban mucho, hasta hoy día, yo le pregunto algún alumno: ¿con quién estudiaste? y me responden con Taffanel. Aún se siguen usando sus métodos, pero para mí el más grande, grande, fue Moyse. Yo tengo acá todos los libros que él usó para trabajar con sus alumnos y yo estudié con él. Si yo trabajo el repertorio del romanticismo por ejemplo lo hago con Tulou, hasta hoy en día siguen trabajando con Tulou

Algunos estudiaron con Taffanel otros con Moyse... me acuerdo que cuando yo estudié con él, estudiábamos con Tulou, por esto digo que fueron los maestros de la revolución francesa porque pasaron muchos años, pero los métodos fueron los mismos.

Después de estudiar con Moyse, los métodos que trabajaba eran de Tulou, los métodos de los libros de oro de los flautistas, o la época de estudiar técnica fue por medio de la interpretación.

- N: Quería saber cómo trabajaban específicamente los elementos técnicos, por ejemplo, las notas largas, un ejemplo es que Taffanel decía que la flauta debía sonar como una voz humana ...

- LN: Para Marcel Moyse el sonido de la flauta también tenía que ser como la voz humana, entonces directamente no es algo frío ... Marcel Moyse buscaba la voz humana.

- N: ¿Los ejercicios de sonido los hacían cantando con la voz y luego con la flauta o directamente con el soplo? ¿cómo lo hacíamos como con Robert Dick?

- LN: Los maestros actuales que trabajamos en la cátedra, como trabajábamos con Bety Plana, en una cátedra siempre algunos tienen sus especialidades. Y los maestros contemporáneos, por ejemplo, Artaud, Robert Dick y Nicolet usaban la técnica de los contemporáneos. Marcel Moyse odiaba esa música. Pero algo lindo de Nicolet es que dice que él podía tocar música contemporánea gracias a Marcel Moyse, entonces si lo escucha Marcel Moyse, dirá estamos locos, porque esa música yo la odio, pero Nicolet y todos los que vivían en París podían hacer esa música gracias a la técnica que enseñó y la preparación que les dio Marcel Moyse.

(el maestro Nilsson , expone todos los libros que trabajó con Moyse: *Célebre método completo de flauta* de J.H. Altés, *Méthode de flûte* de J.L. Tulou, *The Golden Age of the Flutists: 12 Grand Solos, Fantasias on Opera Arias and on Popular Melodies*, de M. Moyse, y otros).

- N: Otro elemento técnico, que le quería preguntar es sobre el *stacatto*. ¿He visto una tesis de una argentina que ha hecho en Francia y que habla acerca de la entonación y fonética en francés, que es muy distinta a la del habla hispana y que no existe nadie que explique esta diferencia y cómo suena y cambia la forma vocal, eso ha notado diferencia o alguna marca distinta entre el francés y el español a la hora de enseñar?

- LN: Por más que sea francés, sé que cada país tiene su idioma y su forma de estudiar el *staccato* o la técnica en base en cómo hablan diariamente, pero cuando vos lo estudias, en el fondo los alumnos franceses tocaron como lo hacían imitando a Moyse o Taffanel, etc.

- N: Entonces era una cuestión de oír, ver, e imitar.

- LN: Sí, tanto para Nicolet como para Moyse era una cuestión imitativa. Hay algunos que han intentado así de tratar de conectar con los idiomas, pero hoy en día sigue la técnica como lo daban ellos.

- N: Hay una anécdota suya, que usted jugaba al póker con un colega suyo y apostaban por partituras, y le iba ganando muchas partituras...

- LN: (Riéndose) Sii yo gané muchas partituras...

- N: Usted trajo esas partituras a Mendoza, cuando se le adjudicó el cargo para tocar como solista en la orquesta, y le dieron el cargo de docente también, ¿cómo fue?

- LN: Era docente y a la vez era solista. Toqué en muchos escenarios y a la vez, tenía que tener toda una base técnica para poder hacerlo.

- N: Y las partituras ¿cómo las trajo? ¿Fueron pensadas previamente para armar el repertorio de la cátedra?

- LN: No, cuando yo llegué a Mendoza y a Sudamérica yo no sabía nada de lo que me esperaba, pero me tenía que acomodar a la situación y tenía que tocar en la orquesta y ser docente, y eso fue algo que me atrajo mucho de poder tener un trabajo completo porque en otros cargos en Europa yo tenía un solo rol: o docente o especialista únicamente como flautista de orquesta o como músico de cámara, y lo lindo fue que en Mendoza podía hacer todo eso.

- N: Me quedó pendiente de la entrevista a Kerstin la pregunta que debía hacerle a usted: ¿cuándo fue profesor por primera vez a sus 15 años y tenía 20 estudiantes, ¿cómo fue su organización?

- LN: Yo empecé trabajando con los alumnos en mi pueblo Karlskoga improvisando, preparándolos para tocar en la banda que teníamos. Después los preparaba para que tocaran en la sinfónica del pueblo. En cada situación tenía que estar preparándome e improvisar y tocar.

- N: O sea, enriqueciéndose y a la vez estaba aprendiendo de la situación nueva.

- LN: Claro yo de cada alumno siempre aprendía algo. O como decía uno de los maestros: aprendí tanto, y cada vez aprendí otra manera de equivocarse también.

- N: ¿Había una organización de cómo llevar las clases o un método que mantenía el mismo orden de sus profesores?

- LN: Yo creo que hay una base para estudiar un instrumento. Puede ser la flauta o un oboe. Todo empieza con poder tocar una nota larga, sostenerla y caminar, y toda la respiración y el manejo del aire es igual para todos. Y mis colegas y yo básicamente hacíamos todo lo mismo.

- N: Cuando estudió con Nicolet, ¿tuvo que viajar porque hacía giras?

- LN: Bueno el primer contacto con Nicolet fue en el curso en Hamburgo, Alemania. Cuando terminó ese curso de dos semanas cada estudiante volvió a su lugar de origen. Después de ese curso fue Nicolet quien me dijo que me presentara para concursar en Berlín para poder estudiar con él. Yo le hice caso y concursé, y bueno, me aceptaron.

- N: ¿Y recuerda qué piezas preparó?

- LN: No me acuerdo qué piezas habré tocado en este momento. Nicolet trabajaba de todo, Telemann, Bach... En Berlín estudié dos años y medio con Nicolet y me comentó que se le había terminado el contrato y tuve que mudarme. Esto sucedió hasta que me dijo que debía estudiar con Moyse. Para Moyse era importante la interpretación, como acá en Nueva Verland, todos tenían que tocar la interpretación, era fundamental. Para esto debían tocar delante de todos.

- N: Entonces las diferencias de las clases de Moyse y Nicolet es que las clases de Nicolet eran individuales y las clases de Moyse eran grupales, y cada estudiante debía tocar delante de todos...

- LN: Sí sí.

- N: bueno muchas gracias por la dedicación y por su tiempo. ¡Y por brindarme todas sus enseñanzas estaré eternamente agradecida!

- Maestro Lars Nilsson: No por favor, gracias a vos.

Entrevista a Patricia Da Dalt (15 de octubre, 2021)

1- ¿De qué manera y como le ha transmitido el conocimiento el maestro Nilsson?

a) ¿Cómo fueron sus clases?

P.D.D. Estaban organizadas semanalmente también hacíamos audiciones mensuales en su casa. Y conciertos en la Escuela de Música. estaban organizadas diariamente o existía un cronograma de actividades y ejercicios semanales, mensuales etc.?

b) Cuáles libros de Altès, Jean-Louis Tulou, Taffanel, ¿Moyse y Nicolet fueron usados en sus clases?

P.D.D. Muchos, casi todos.

2- ¿Cómo trabaja la respiración y los golpes de diafragma el maestro Nilsson?

P.D.D. Trabajaba mucho el apoyo en la emisión del sonido, según la Escuela Francesa de Moyse.

a) ¿Recuerda si esos golpes de diafragma se los transfirió Moyse o Nicolet al maestro Nilsson?

P.D.D. No lo recuerdo.

4) Del libro *De la Sonorité* de Marcel Moyse, ¿cómo trabajó la sonoridad?

P.D.D. Con mucha dedicación y paciencia, siguiendo los parámetros escritos por Moyse.

a) ¿Puede explicar cómo transmitía el maestro Nilsson las notas largas, como trabajaba los reguladores de figuras redondas, figuras blancas con punto, negras (p.10)?

P.D.D. Transmitía con mucha exigencia, siempre tratando de llegar al límite personal, y manteniendo la belleza del sonido.

b) ¿Cómo trabaja el maestro Nilsson la flexibilidad de labios del ejercicio p.16 o 18? (según la edición)

P.D.D. Era muy exigente con el legato y la flexibilidad, nos pedía que lo trabajáramos mucho.

c) Dichos ejercicios ¿los transmitió hablando de su maestro, ejemplificando, o haciendo alguna transposición didáctica ?, ¿es decir, acortando el ejercicio que proponía el autor?

P.D.D. Lo transmitía personalmente, siempre esperando el mayor resultado de sus alumnos.

d) ¿Puede contarnos cómo trabajó Nilsson el *staccato* simple, doble y triples golpes de lengua, y sobre qué ejercicios?

P.D.D. Sobre los ejercicios de Taffanel Gaubert capítulo IV y sobre los libros de Moyse.

e) ¿Recuerda qué sílaba utilizaba?

P.D.D. No.

f) ¿Notó alguna inferencia de postura con la lengua o bucal o de embocadura que tuviera que ver con la pronunciación o fonética francesa o del sueco?

P.D.D. No

5) ¿Puede mencionar si el maestro Nilsson le transfirió el estilo francés? (heredado por Taffanel, Nicolet y Moyse).

P.D.D. Sí

Si ha respondido Sí, por favor exprese brevemente cómo ha sucedido.

P.D.D. Sucedió con la infinita paciencia que él tenía con nosotros, nos hablaba siempre de sus maestros, y nosotros sabíamos que éramos muy afortunados de ser parte de esa tradición.

6) ¿Puede mencionar si "la expresión" fue una preocupación principal para el maestro como lo ha sido para Taffanel y Moyse?

P.D.D. Sí

Si ha respondido Sí, por favor exprese brevemente cómo ha sucedido.

P.D.D. Trabajaba siempre para lograr que diéramos el máximo a nivel expresivo, no toleraba que fuéramos musicalmente indiferentes.

7) ¿Puede mencionar cómo ha sido la búsqueda minuciosa y esencial del sonido? ¿Puede decirnos si esta búsqueda le fue transferida como algo fundamental? (tal como hicieron Taffanel y Moyse en sus clases)

P.D.D. Sí. Todo el tiempo se preocupaba para que tuviéramos bello sonido.

Si ha respondido Sí, aclare por favor si se refiere solamente al método *De la Sonorité* ¿o a qué otros métodos se refieren?

P.D.D. Tenía infinitos recursos para trabajar el sonido, metáforas, comparaciones, distintos libros, poesía, etc.

8) ¿Hay obras que el maestro Nilsson haya mencionado en las que trabajaba la técnica desde la interpretación?

P.D.D. Sí

Si las hay ¿cuáles obras?

P.D.D. Jacques Ibert Concerto,

Mencione brevemente cómo las trabajó.

P.D.D. Las trabajaba haciendo cantar todos los pasajes de *staccato* para lograr buen sonido, el segundo mov trabajaba mucho la expresividad para agrandar el sonido y mejorar el vibrato, el tercer mov trabajaba mucho la dirección musical de los pasajes virtuosos.

9) ¿Usted transmite el conocimiento a sus aprendices de manera y con estilo propios o toma algunos de los elementos técnicos del maestro Nilsson?

P.D.D. Ambas cosas.

¿Los ha incorporado o plasmado de manera personal inconsciente haciéndolos propios?

P.D.D. También.

¿En el reporte o relación con su aprendiz, usted transmite sólo el conocimiento o hay una retroalimentación donde usted siente que también aprende?

P.D.D. Hay una retroalimentación de la cual yo también aprendo.

¿Usted enseña la técnica como lo hacía Nilsson?

P.D.D. Sí, pero con una gran elaboración propia.

¿Les deja a sus aprendices elegir el repertorio de su cursada?

P.D.D. Si

¿En sus clases ha mencionado al maestro Nilsson o algunos de sus maestros franceses al ejecutar o enseñar alguna obra?

P.D.D. Sí

¿Con qué propósito?

P.D.D. Con el propósito de transmitir una tradición de escuela de interpretación.

En ese caso ¿podría mencionar cuáles fueron esas obras?

P.D.D. Todas las obras importantes del repertorio para flauta.

Entrevista a Pablo Salcedo (26 de octubre, 2021)

1- ¿De qué manera le ha transmitido el conocimiento el maestro Nilsson?

a) ¿Cómo fueron sus clases? estaban organizadas diariamente o existía un cronograma?

P.S. Dos clases semanales.

b) Cuáles libros de Altès, Jean-Louis Tulou, Taffanel, ¿Moyse y Nicolet fueron usados en sus clases?

P.S. Realmente fueron numerosos libros de estudios de estos compositores y otros como Andersen, Reiche, Jean Jean, Donjon, Taffanel y Gaubert, etc.

2- ¿Cómo trabajó la respiración y los golpes de diafragma el maestro Nilsson?

P.S. Los golpes de diafragma fueron algo importante en la pedagogía de Lars. Realizados a través de cambios de figuras y *tempo*.

Respecto a la respiración sus indicaciones siempre fueron más bien generales, respirar profundo, cuidar el aire, indicaciones por el estilo.

a) Recuerda si esos golpes de diafragma se los transfirió Moyse o Nicolet al maestro Nilsson?

P.S. No recuerdo que lo haya mencionado

3) Del libro *De la Sonorité* de Marcel Moyse, ¿Cómo trabajó la Sonoridad?

P.S. Notas largas, con cambios de intensidad, proyección, amplitud y reguladores de dinámica. Con respiraciones profundas, articulación suave.

a) Puede explicar cómo transmitía el maestro Nilsson las notas largas, como trabajaba los reguladores de figuras redondas, figuras blancas con punto, negras (pg10).

P.S. Simplemente leer lo que estaba escrito, con indicaciones mencionadas en la pregunta anterior.

b) ¿Cómo trabajó el maestro Nilsson la flexibilidad de labios del eje p 16 o 18 (según la edición)? Dicho ejercicio ¿los transmitió hablando de su maestro, ejemplificando o haciendo alguna transposición didáctica?, es decir, acortando el ejercicio que proponía el autor.

P.S. Ejemplificando especialmente, no solía hablar de sus maestros, salvo en reuniones sociales para contar anécdotas.

c) ¿Puede contarnos cómo trabajó el maestro Nilsson los staccato simple, doble y triples golpes de lengua, sobre qué ejercicios?

P.S. A través de los estudios mencionados anteriormente, siempre que hubiera un estudio para aplicar el *staccato*. Doble y triple indicaba en Moto Perpetuo de Paganini de manera especial.

d) ¿Recuerda qué sílaba utilizaba?, notó alguna inferencia de postura con la lengua o bucal o de embocadura que tuviera que ver con la pronunciación o fonética francesa o del sueco?

P.S. Especialmente Te - Ke, luego en general fuimos incorporando otras fonéticas similares más sutiles.

3) Puede mencionar si el maestro Nilsson le transfirió el estilo francés (heredado por Taffanel, Nicolet y Moyse). (Sí / No)

¿Si ha respondido Sí, por favor amplíe brevemente cómo ha sucedido?

P.S. Lars no hablaba de estilos puntualmente, hablaba de música.

4) ¿Puede mencionar si “la expresión” fue una preocupación principal para el maestro como lo ha sido para Taffanel y Moyse? (Sí / No) ¿Si ha respondido Sí, por favor amplíe brevemente cómo ha sucedido?

P.S. Sí, Lars siempre daba importancia a la expresividad. Lo sugería y mostraba con ejemplos en cada obra.

¿Puede mencionar como ha sido la búsqueda minuciosa y esencial del sonido...? ¿Puede decirnos si esta búsqueda le fue transferida como algo fundamental? (tal como hicieron Taffanel y Moyse en sus clases)

(Sí / No)

P.S. Sí. Me fue marcada como una búsqueda esencial. Pero personal, es decir, es uno quién debe buscarla y encontrarla.

Si ha respondido Sí, aclare por favor si se refiere solamente al método *De la Sonorité* o ¿a qué otros métodos se refieren?

P.S. No me refiero a un método en especial, ya que Lars me marcó que lo importante no era el método sino el resultado.

¿Hay obras que el maestro haya mencionado en las que trabajaba la técnica desde la interpretación?? (Sí / No) Si las hay, ¿Cuáles obras? Mencione brevemente cómo las trabajó.

P.S. Todas. Sería imposible nombrar tantas. Cada obra tiene infinitas posibilidades de trabajo técnico y en todas es importante abordarlo.

7) ¿Usted transmite el conocimiento a sus aprendices de manera y con estilo propios o toma algunos de los elementos técnicos del maestro Nilsson? ¿O los ha incorporado o plasmado de manera personal inconsciente haciéndolos propios?

P.S. Uno es un caudal de cosas recibidas, incorporadas, optimizadas, descartadas, creadas. Con seguridad tengo mucha de su enseñanza en mí. Al enseñar uno debe ser libre de utilizar todo ello para intentar ayudar al alumno.

¿En el reporte o relación con su aprendiz, usted transmite sólo el conocimiento o hay una retroalimentación donde usted siente que también aprende?

P.S. Enseñar es ayudar al alumno a que descubra su propio camino, su propia personalidad, su propia creatividad. En ese intercambio las dos partes aprenden muchas cosas.

¿Usted enseña la técnica como lo hacía Nilsson? (Sí / No)

P.S. Como dije antes él me enseñó a ser libre, por lo cual enseño desde mi propia experiencia.

¿Les deja a sus aprendices elegir el repertorio de su cursada? (Sí/ No)

P.S. A veces es positivo, a veces no.

¿En sus clases ha mencionado al maestro Nilsson o algunos de sus maestros franceses al ejecutar o enseñar alguna obra? ¿Con qué propósito? En ese caso ¿podría mencionar cuáles fueron esas obras?

P.S. Intento no dar referencias más que trabajar sobre lo que acontece. Considero que para lograr la libertad de un alumno se lo debe condicionar lo menos posible a tener referentes. Aunque existan y los tenga cerca en el momento que sean necesarios. Por suerte hoy con Internet eso es algo posible

Entrevista Patricia García

1 - ¿El Maestro Nilsson le enseñó una metodología de estudio diario? Si la respuesta es afirmativa: ¿puede describirla brevemente?

Respuesta: Sí, el Lars me decía que siempre había que tener entrenadas 5 cosas de la técnica de la flauta y me enseñó ejercicios específicos para eso que yo practicaba a diario.

Los cinco aspectos eran apoyo, sonido, homogeneidad, articulación y velocidad de dedos.

Mi rutina diaria se componía de golpes de diafragma, ejercicios de sonidos largos (del libro La Sonorité de Moyse), el ejercicio de tresillos y los ejercicios de dinámicas del mismo libro. Para articulación y velocidad practicaba escalas en todo el registro con diferentes articulaciones.

2 - ¿Cuáles, para usted, eran las características que debía tener el sonido de un flautista según las enseñanzas de Lars Nilsson?

Respuesta: Lars nos enseñó que lo más importante era que cada uno buscara su sonido, que me enamorara de mi sonido. Este debía ser limpio, claro y, sobre todo, hermoso en todo el registro de la flauta.

3 –Cuál es, desde su punto de vista, la importancia que le daba Lars Nilsson al vibrato?

Respuesta: Lars me decía que el vibrato era parte del sonido. No me enseñó técnicamente como producirlo, sólo me decía que cantara más, y así yo entendía el vibrato en mis clases.

4 - ¿Puede mencionar algunos ejercicios, métodos o estudios que el Maestro Lars Nilsson le enseñó para ...

4.1 - ¿La respiración y el control del aire?

Respuesta: Para la respiración no me dio ejercicios. Sólo me alentaba a esforzarme para respirar mucho y sí ponía énfasis en administrarlo para hacer frases largas.

4.2 - ¿El desarrollo del sonido?

Respuesta: Hacía a diario el 1er ejercicio de la Sonorité de Moyse y los ejercicios de ese libro. Además, insistía mucho en el sonido sobre el estudio de las obras.

4.3 - ¿El vibrato?

Respuesta: No recuerdo que me diera ejercicios específicos.

4.4 - ¿La articulación?

Respuesta: Veíamos muchísimo el tema del staccato. El ejercicio ejemplar para ejercitarlo era el Molto Perpetuo de Paganini. Recuerdo que un día yo llegué a clase y me dijo: “mira, pude hacerlo en 14 minutos, veamos en cuánto lo hacés vos”. Por supuesto yo lo hacía en mucho más tiempo (¡era un ejercicio largo!), pero eso me acuerdo que me alentó a mejorar muchísimo.

4.5 - ¿El virtuosismo técnico?

Respuesta: Muchas escalas y ejercicios de terceras, también de los libros de Moyse. Además, él no me insistía en ser virtuosa, pero sí que mi sonido fuera puro. En el repertorio que estudié también había mucha exigencia técnica y, para lograr tocar las obras, tenía que ponerme a estudiar mucho.

5 - ¿Considera que el repertorio dado por el Maestro Nilsson era exigente con la intención de facilitar su progreso técnico - musical?

Respuesta: ¡Muy exigente! Recuerdo que me dejaba elegir entre varias obras difíciles. Pero también ahora comprendo que él me ponía en un lugar de responsabilidad: yo había elegido esa obra y ahora tenía que estudiarla. Sin embargo, el repertorio siempre era más exigente de lo que yo podía. ¡Pero lo lograba!

6 - ¿Cree usted que Nilsson le transmitió las enseñanzas de una escuela flautística particular? ¿Cuál?

Respuesta: Lars siempre me habló de Moyse y de Nicolet. En el aula había retratos de varios flautistas, pero para mí las fotos familiares siempre fueron las de Nicolet y Moyse... quizás porque Lars siempre contaba anécdotas de ellos.

6.1 - Personalmente: ¿se siente parte de esa escuela flautística? ¿Qué señas particulares de la enseñanza de Nilson le hacen sentir este sentimiento?

Respuesta: Sí, siento que de alguna manera hay un árbol genealógico de flautistas. Yo hice la carrera junto a otros tres flautistas, con quienes formábamos un cuarteto, y a Lars a veces lo llamábamos Papá Lars. Es que todos nos sentíamos parte de una gran familia. Y sabíamos perfectamente que la escuela de Lars era la francesa y además de enseñarla, nos la hacía parte. Cuando íbamos a su casa, donde nos reuníamos a tocar, muchas veces escuchábamos discos de Moyse, de Nicolet, de Rampal.... Era una forma de ser parte de esa gran familia.

6.2 - Si respondió que no: ¿cree que Nilsson fundó una nueva escuela flautística en nuestro país?

Respuesta: Creo que Lars continuó la Escuela Francesa en Argentina y la enriqueció a partir de las costumbres de aquí, como la música popular.

7 - ¿Podría describir la dinámica de las clases del Maestro Nilsson? ¿Eran clases grupales o individuales? ¿Cómo expresaba él sus correcciones? (¿era expresivo, utilizaba imágenes, bailaba, cantaba, hablaba mientras el alumno/a tocaba, tocaba él la flauta?)

Respuesta: Desde el principio, las clases con Lars eran en grupo. Pasábamos todos al centro del aula a tocar el ejercicio o la obra que traíamos y el, a nuestro lado, nos hacía correcciones o sugerencias. El utilizaba muchas imágenes, también tocaba mucho (se movía siempre al ritmo de la música mientras tocaba) y el ejemplo de él era lo mejor que teníamos. Siempre nos alentaba a seguir, a ponernos desafíos a nosotros mismos.

8 - Para usted, antes de la llegada de Beatriz Plana como adjunta de la Cátedra: ¿el Maestro Nilsson tuvo algún asistente?

Respuesta: No recuerdo. Alguna vez, creo, algún alumno avanzado nos escuchó... quizás porque Lars se ausentó, pero no teníamos ningún profesor asistente. Antes de que Beta fuera adjunta, recuerdo que Lars nos pidió a Pablo (Salcedo) y a mí que lo ayudáramos con los alumnos que ingresaban. Eran grupos de seis alumnos, y nos pidió que sólo los escucháramos y los dejáramos avanzar con los estudios del libro. Pero eso duró aproximadamente un mes.

Si la respuesta es afirmativa: ¿tenía una función específica, como reforzar técnica o proporcionar un seguimiento específico a aquellos estudiantes que lo necesitaran?

Respuesta: No, para nada.

9 - Si es docente: ¿continúa la herencia dejada por Nilsson en su enseñanza?

Respuesta: claro que sí. Siempre tengo presentes las enseñanzas de Lars en mi corazón.

Entrevista Julieta Blanco

1 - ¿El Maestro Nilsson le enseñó una metodología de estudio diario? Si la respuesta es afirmativa: ¿puede describirla brevemente?

Respuesta: Sí. Él ordenó diferentes ejercicios de los libros de M. Moyse con un sentido didáctico, arrancando por notas largas en un registro cómodo, notas largas en el grave para el manejo del aire, sonidos pianísimo para labios y embocadura; luego ejercicios de flexibilidad con intervalos ligados más grandes o manteniendo una nota pedal y escalas (mayores, menores y cromáticas). Siempre incluía luego algún ejercicio de doble o triple staccato y de repetición mecánica para digitación. Todos los ejercicios de técnica debían realizarse en lo posible de memoria, para poder prestar atención al manejo del aire y al sonido. Luego de dedicar bastante tiempo a la técnica incluía algún libro de estudio (preferentemente romántico como Kohler, Andersen, Boehm, etc.) o compendio de estudios de diversos compositores (como por ej. libro de Mary Karen Clardy) y como último paso el estudio del repertorio que se estuviera trabajando.

2 - ¿Cuáles, para usted, eran las características que debía tener el sonido de un flautista según las enseñanzas de Lars Nilsson?

Respuesta: El sonido debía ser como la columna vertebral y el vibrato la médula, o como un río que corre y transcurre sin salir de su cauce; así lo describía. El vibrato interconectado para dar personalidad y vida al sonido, pero sin que lo saque de foco. Buenas/os violinistas y cantantes como ejemplos.

3 –Cuál es, desde su punto de vista, la importancia que le daba Lars Nilsson al vibrato?

Respuesta: Casi respondido en la respuesta anterior. Muy importante, ligado a darle vida y personalidad al sonido. Aunque nunca fue muy estricto en generar un método fijo de estudio puntual para el vibrato, sino que lo tomaba como algo que naturalmente iría saliendo con los años de estudio.

4 - ¿Puede mencionar algunos ejercicios, métodos o estudios que el Maestro Lars Nilsson le enseñó para ...

4.1 - ¿La respiración y el control del aire?

Respuesta: Moyse. Notas largas, notas largas con variación de dinámicas. Escalas a velocidad, con repetición y en una toma de aire inicial (sin respiración entre las repeticiones). De

cualquier ejercicio o frase: volver a repetirla inmediatamente tomando aire al final cuando estamos “vacíos”; tomar aire en dos etapas, disociar parte baja y alta del cuerpo.

4.2 - ¿El desarrollo del sonido?

Respuesta: Moyse de la Sonorité. Notas largas; cualquier melodía lenta y ligada que nos gustara; sonidos ppp con ataques de labio (con letra P), ejercicios de intervalos ligados, flexibilidad del labio.

4.3 - ¿El vibrato?

Respuesta: Ejercicios con “golpes de diafragma” con variaciones rítmicas, desde negras a seisillos. Aunque no los trabajaba para aplicar directamente en el vibrato, sino creo que como ejemplo de modificación voluntaria en la columna de aire (o por lo menos a mí nunca me funcionó este ejercicio para aplicar directamente en la producción del vibrato ni él me insistió que debía hacerlo de esta manera).

4.4 - ¿La articulación?

Respuesta: Moyse, ejercicios de doble y triple stacc., comenzando por el registro medio, luego agudo y después grave. Estudios con cambios de articulación y cambios de articulación combinada con cambios rítmicos y de acentuación en estudios de Karg Elert, por ejemplo. Escalas utilizando distintas combinaciones de articulaciones (ligado por grupos, ligado marcando con golpes de diafragma, dos ligadas y dos sueltas y viceversa, stacc simple y doble comenzando con t y luego con k en el tiempo fuerte). Mucha variedad en los ejercicios para lograr mayor manejo de las diversas combinaciones de articulación y rítmicas.

4.5 - ¿El virtuosismo técnico?

Respuesta: Principalmente su propuesta era ofrecer repertorio romántico de gran virtuosismo en los primeros años de formación en la universidad, contrariamente a los planes de estudio existentes en otras instituciones como conservatorios (donde se aborda mayoritariamente repertorio barroco y clásico). De esta manera lxs estudiantes estábamos obligadxs a enfrentar grandes desafíos y a pasar mucho tiempo enfocadxs en el estudio técnico para poder resolver las dificultades que nos planteaba ese repertorio. ¡Lo hacíamos con gran entusiasmo porque era una motivación muy grande que nos ofreciera obras que considerábamos casi imposibles de tocar a esa altura!

5 - ¿Considera que el repertorio dado por el Maestro Nilsson era exigente con la intención de facilitar su progreso técnico - musical?

Respuesta: Sí. Considero que su planteo de cómo ordenar el repertorio según cada año de la carrera fue siempre muy inteligente, pensado para un progreso primero en lo técnico y luego musical, cuando ya se contaba con mayores herramientas para poder expresarse cómodamente a través del instrumento. Esta gran exigencia en el repertorio de los primeros años, que para mí y para varias fue muy estimulante, creo que a su vez para otras personas puede haber resultado un poco frustrante y obrar tal vez como “filtro”. Es común que ese primer año de repertorio planteado llevara más de ese tiempo hasta poder dominarlo; de entrada, obligaba a poner a prueba la paciencia, perseverancia, la organización y las ganas reales de dedicar la vida a esta profesión.

6 - ¿Cree usted que Nilsson le transmitió las enseñanzas de una escuela flautística particular? ¿Cuál?

Respuesta: Sí. Trajo de primera mano el legado del Conservatorio de París, de parte de sus grandes Maestros Moyse y A. Nicolet.

6.1 - Personalmente: ¿se siente parte de esa escuela flautística? ¿Qué señas particulares de la enseñanza de Nilsson le hacen sentir este sentimiento?

Respuesta: Sí, pero creo que ese legado ha ido tomando formas diferentes con el correr de los años desde que Lars se instaló en Mendoza. Además de modificar completamente la realidad flautística de la región, él mismo fue cambiando también en el nuevo entorno, ampliando sus conocimientos musicales y la forma de relacionarse. No puedo dejar afuera a la Prof. Beti Plana en este punto, porque ella fue para mí una influencia tan importante como lo fue Lars, con una mirada complementaria y muy necesaria, que marcaron el paso de varias generaciones por la cátedra de flauta de la UNCuyo. Como señas particulares de Lars y Beti: la generosidad y lo colectivo como pilar para el aprendizaje siempre, la falta de barreras entre todo tipo de música y la promoción de la música latinoamericana, el respeto por la visión estética y sonido individuales, la forma de pensar la planificación del programa de estudio, la organización del estudio diario, la importancia de lo extra musical (lectura, naturaleza, actividad física, relación con pares, etc.) para un crecimiento profesional/personal completo y pleno.

6.2 - Si respondió que no: ¿cree que Nilsson fundó una nueva escuela flautística en nuestro país?

Respuesta: Creo que si bien el Prof. Nilsson transmitió las enseñanzas que le impartieron sus profesores en Europa, sin lugar a dudas le agregó su propia visión y vivencia, generando algo nuevo. Esto hizo que su planteo se diferencie, por ejemplo, a mi modo de ver, de lo que sucedía y aún sucede en algunos conservatorios de música, donde paradójicamente hay una postura más conservadora y eurocentrista.

7 - ¿Podría describir la dinámica de las clases del Maestro Nilsson? ¿Eran clases grupales o individuales? ¿Cómo expresaba él sus correcciones? (¿era expresivo, utilizaba imágenes, bailaba, cantaba, hablaba mientras el alumno/a tocaba, tocaba él la flauta?)

Respuesta: Sus clases eran tanto individuales como grupales. Más de una clase semanal: una individual y otra grupal, en pequeños grupos según los niveles o años, con trabajo grupal tanto técnico como de tríos o cuartetos. Si daba la casualidad de estar libre y cruzarse en algún pasillo entre clases, eran más clases semanales y algunos fines de semana se organizaba ensayo de orquesta de flautas con reunión posterior también.

En general no interrumpía mientras cada estudiante tocaba, sino que luego de una primera escucha comenzaba a trabajar distintos puntos volviendo desde el comienzo y frenando cuando fuera necesario. Hablaba sobre la obra, utilizaba imágenes y también daba ejemplos tocando. No era de hablar demasiado, sino que intentaba ser lo más claro y puntual posible, dando el tiempo y repeticiones necesarias para ver si su corrección se había entendido y podía ser asimilada y aplicada.

8 - Para usted, antes de la llegada de Beatriz Plana como adjunta de la Cátedra: ¿el Maestro Nilsson tuvo algún asistente?

Respuesta: Antes de Beti, Lars trabajó en su cátedra junto a Patricia Da Dalt. En general siempre promovió que estudiantes más avanzados ayudaran y participaran activamente en clases con principiantes, ya sea en los cursos de verano o en el armado de cuartetos de flautas a lo largo de la carrera en la universidad.

Si la respuesta es afirmativa: ¿tenía una función específica, como reforzar técnica o proporcionar un seguimiento específico a aquellos estudiantes que lo necesitaran?

Respuesta: En cuanto a incluir estudiantes avanzados en grupos de ingresantes era una forma de estímulo y de aprendizaje entre pares. No había una función asignada, sino que se daba naturalmente. Lo grupal influía mucho en el avance parejo y colectivo; siempre trató de mantener grupos por años y entremezclarlos.

En cuanto a las docentes adjuntas no había una función específica ni de refuerzo de lo que hiciera el titular. Ambos docentes (Lars y Beti en mi caso) tuvieron siempre igual jerarquía. Una clase semanal individual con cada uno bajo un ambiente de respeto mutuo y de decisiones consensuadas sobre el espacio y el repertorio para cada año y para cada estudiante según sus intereses. No se veía como un titular de cátedra y una adjunta subordinada, sino como dos pares en igualdad de libertades para trabajar sobre el programa de cada año o las inquietudes de cada estudiante llevara según el perfil o área de especialidad de cada docente.

9 - Si es docente: ¿continúa la herencia dejada por Nilsson en su enseñanza?

Respuesta: Creo que es inevitable transmitir más de una cosa como la hemos aprendido, sobre todo cuando tuvimos modelos de docentes que admiramos, no sólo por su calidad profesional sino también por su calidez humana. Me siento muy afortunada de ser parte en cierta forma de esa herencia y por los demás docentes que me acompañaron desde los primeros pasos; agradecida por haber sembrado en mí el amor por la flauta, por la música y la docencia, lo cual intento replicar

Entrevista

Nombre y apellido: **Virginia Rivarola**

1 - ¿El Maestro Nilsson le enseñó una metodología de estudio diario? Si la respuesta es afirmativa: ¿puede describirla brevemente? Si

1. Notas largas
2. Ejercicio de dedos
3. Labios
4. Staccato (registro medio- agudo y grave) en ese orden
5. Ejercicios de salto de intervalos
6. Escalas Mayores menores y cromáticas

Respuesta:

2 - ¿Cuáles, para usted, eran las características que debía tener el sonido de un flautista según las enseñanzas de Lars Nilsson?

Si bien a todos le enseñaba de la misma manera el trabajo de la embocadura y de los labios para lograr un sonido “limpio”, dejaba que cada uno descubriera su propia sonoridad logrando su propia impronta.

Respuesta:

3 –Cuál es, desde su punto de vista, la importancia que le daba Lars Nilsson al vibrato?

Por lo general si le daba importancia pero sabía diferenciar en cada estilo qué tipo de vibrato debía ir.

Respuesta:

4 - ¿Puede mencionar algunos ejercicios, métodos o estudios que el Maestro Lars Nilsson le enseñó para

4.1 - ¿La respiración y el control del aire?

4.2 - ¿El desarrollo del sonido?

4.4 - ¿La articulación?

4.5 - ¿El virtuosismo técnico?

Respuesta:

Siempre se basó en mis años de estudios con el “Larsito”. Un resumen de los métodos de Marcel Moyse que él había creado y que sus alumnos lo llamaban así. Teniendo en cuenta los 6 puntos descriptos en el punto 1.

4.3 - ¿El vibrato?

Respuesta:

No me enseñó a través de un método, sólo especificándome de forma oral y auditiva (tocando él la flauta) cómo debía interpretarlo de acuerdo al estilo de la obra.

5 - ¿Considera que el repertorio dado por el Maestro Nilsson era exigente con la intención de facilitar su progreso técnico - musical?

Respuesta:

Si. Siempre a través de la motivación y con objetivos claros iba progresivamente agregando más complejidad y exigencia.

6 - ¿Cree usted que Nilsson le transmitió las enseñanzas de una escuela flautística particular? ¿Cuál?

Respuesta:

Desde mi punto de vista sí. Todas sus alumnas y alumnos tenían un sello que los diferenciaba del resto. Como el trabajo colaborativo en los cursos de verano. (todo el grupo se dividía en patrullas de trabajo y se distribuían las tareas de la casa como la limpieza, la comida, siempre eligiendo un líder de grupo). El amor y el respeto por la naturaleza, también el compartir esos momentos juntos como la puesta de sol, las noches estrelladas, las siestas en la pileta y las cenas con sopa.

En mis años de cursada en la UN de Cuyo todos debíamos estar presentes en todas las audiciones de principio a fin acompañando a los compañeros.

En cuanto a la flauta: la exigencia y responsabilidad en el estudio del instrumento, siempre motivando y fomentando a que nos presentáramos a todos los concursos y audiciones posibles.

El compromiso de formar un cuarteto de flautas (por lo general) y buscarle un nombre al grupo, en la que realizábamos periódicamente ensayos. Lars nos escuchaba 1 vez por semana el repertorio y nos incentivaba a buscar salas para mostrar lo que hacíamos. Por lo general de acuerdo a las facilidades de cada uno, nos designaba el orden de las voces. La elección del repertorio debía ser mitad de música académica y mitad de música latinoamericana.

6.1 - Personalmente: ¿se siente parte de esa escuela flautística? ¿Qué señas particulares de la enseñanza de Nilson le hacen sentir este sentimiento?

Respuesta:

Sí me siento parte de esa comunidad que compartimos valores de amor, pasión y respeto por la flauta, la música, la vida comunitaria y la naturaleza. Los valores que siempre se destacaron en nuestros momentos de compartir con los otros era: trabajo colaborativo, el resaltar lo mejor del otro y la importancia de que siempre tiene que haber un líder de grupo.

6.2 - Si respondió que no: ¿cree que Nilsson fundó una nueva escuela flautística en nuestro país?

Respuesta:

7 - ¿Podría describir la dinámica de las clases del Maestro Nilsson? ¿Eran clases grupales o individuales? ¿Cómo expresaba él sus correcciones? (¿era expresivo, utilizaba imágenes, bailaba, cantaba, hablaba mientras el alumno/a tocaba, tocaba él la flauta?)

Respuesta:

Desde 1991 (a los 13 años) comencé viajando a Nueva Vermland durante años realizando muchos cursos de verano también, además tomaba clases en la Ciudad de Córdoba cuando Lars venía. Luego cursé y terminé la carrera en la UN de Cuyo.

Por lo general siempre había una misma dinámica

Clases individuales

Las clases eran individuales en la que explicaba siempre con palabras y demostrándolo con el instrumento los diferentes ejercicios. Nunca me interrumpía cuando me tocaba mi turno de mostrar lo que había estudiado. Una vez que yo terminaba de tocar o yo interrumpía porque no me salía el ejercicio, él ahí aprovechaba para darme las indicaciones para poder seguir. Por lo general antes de terminar la clase tocar la obra entera.

Conjunto de Cámara

Luego hacíamos conjuntos con otras u otros alumnos: Ya sea por lo general dúos o cuartetos. En los cursos de verano a demás agregábamos orquesta de flauta (una experiencia que fue muy impresionante para mí y lo cual sigo fomentando esa formación en los cursos que genero)

Concierto

Por último, llegaba el momento del concierto donde mostrábamos la obra completa y terminábamos con el dúo o cuarteto que habíamos ensayado anteriormente.

8 - Para usted, antes de la llegada de Beatriz Plana como adjunta de la Cátedra: ¿el Maestro Nilsson tuvo algún asistente?

Respuesta:

Si, Patricia D Dalt

Si la respuesta es afirmativa: ¿tenía una función específica, como reforzar técnica o proporcionar un seguimiento específico a aquellos estudiantes que lo necesitaran?

Respuesta:

Yo no estuve en ese momento de la historia de la Cátedra

9 - Si es docente: ¿continúa la herencia dejada por Nilsson en su enseñanza?

Respuesta:

Trato de continuar con su legado desde mi lugar como profesora de instrumento en el Conservatorio de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba. A demás de motivar y transmitir la pasión por la flauta a cada uno de mis alumnos siempre invitando a profesores para que se enriquezcan con otras experiencias como lo hacía Lars permanentemente. A sí también de sostener esa gran familia que se fue generando durante 25 años en los Camping de Nueva Vermland (en la que fui partícipe de mucho tiempo) junto a personas que conocí en el cursado como alumna en la Cátedra de la Universidad de Cuyo. Por ello desde el año 2013, con la ayuda de colegas (Larsianas) genero los Festivales de Flauta de la Ciudad de Córdoba para volver a reencontrarnos y seguir creciendo profesionalmente y como comunidad flautística.