

Hans Ulrich Staeps

Morgen des Lebens

Works for recorder and piano



Carolina Pace recorder
Mirella Vinciguerra piano



Hans Ulrich Staeps

(1909 – 1988)

Morgen des Lebens

Works for recorder and piano

- | | | |
|-----|--|--------|
| 1. | Fantasia con Echo (1974) *
<i>nach einer Melodie des J. van Eyck (1590-1657)</i> | 02'47" |
| | Sonata Es-Dur (1951) | |
| 2. | Ruhig bewegt | 01'53" |
| 3. | Lebhaft | 01'57" |
| 4. | Langsam | 03'45" |
| 5. | Sehr schnell (Gigue) | 03'09" |
| | Sonata c-Moll in Modo Preclassico (1967) | |
| 6. | Andante affettuoso | 01'56" |
| 7. | Allegro | 02'20" |
| 8. | Adagio | 02'00" |
| 9. | Allegro assai | 01'29" |
| 10. | Praeludium "Morgen des Lebens" (1972) * | 07'00" |
| 11. | Immortelle (1971) | 02'53" |

Furioso, Gigue und Aria (1988) *

- | | | |
|-----|---------|--------|
| 12. | Furioso | 02'32" |
| 13. | Gigue | 02'41" |
| 14. | Aria | 02'51" |
| 15. | Gigue | 01'35" |

Sonate im alten Stil (1956) *

- | | | |
|-----|------------------------------------|--------|
| 16. | Andante | 01'47" |
| 17. | Allegro | 01'29" |
| 18. | Largo affettuoso | 03'06" |
| 19. | Vivace | 01'33" |
| 20. | Mobile "Bewegungen um ein Thema" * | 08'39" |

** first world recording*

Carolina Pace recorders
Mirella Vinciguerra piano

Dedico questa registrazione alla memoria di padre Luigi Meloni,
allievo di H. U. Staeps presso il Conservatorio di Vienna
e mio primo insegnante di flauto.

Con riconoscenza e affetto,
Carolina Pace

I dedicate this recording to the memory of padre Luigi Meloni,
student of H. U. Staeps at the Vienna Conservatory
and my first recorder teacher.

With gratitude and affection,
Carolina Pace

*Carolina Pace e Mirella Vinciguerra desiderano ringraziare
Valeriano Bottini, Carlo Grante e Romeo Ciuffa
Carolina Pace and Mirella Vinciguerra wish to thank
Valeriano Bottini, Carlo Grante and Romeo Ciuffa*

Flauto dolce soprano / Descant recorder: Monika Musch after Ganassi (tr. 1)
Flauto dolce soprano / Descant recorder: Moeck Rottenburgh 4202 (tr. 13,15, 20)
Flauto dolce contralto / Alto recorder: Moeck Rottenburgh 4205 (tr. 2-10, 12,14,16-19)
Flauto dolce basso / Bass recorder: Yamaha Rottenburgh YRB61SP (tr. 11)
Pianoforte / Piano: BÖSENDORFER 280 Vienna Concert piano

Registrazione / Recording:

Auditorium della Casa delle Culture e della Musica, Velletri (Rm) 18-21 agosto 2020

Tecnico del suono / Recording engineer: Giuseppe Famularo

Direttore artistico / Artistic director: Lorenzo Marquez

Foto / Photo: Lorenzo Marquez

La storia della musica annovera strumenti estinti – curiosità occasionali, presto dimenticate alla morte dei loro creatori, accanto a strumenti già diffusi, prima di cadere nell'oblio. Il destino comune a molti strumenti rinascimentali e barocchi nel Settecento e nell'Ottocento fu quello di essere progressivamente sostituiti da altri strumenti, considerati dapprima come versioni "migliorate" dei loro antenati, per poi trasformarsi in nuove "specie" strumentali che relegarono i loro predecessori nelle ombre del passato. Che una tale sorte potesse toccare al flauto dolce, tuttavia, è particolarmente sorprendente.

Certamente, al volgersi delle mode compositive e strumentali in direzione di strumenti sempre più potenti (soprattutto verso la fine del classicismo e nel romanticismo), il clima non era propizio per uno strumento inadatto a competere con un'orchestra sinfonica. Tuttavia, il flauto è uno degli strumenti più antichi dell'umanità, e, in varie forme, si ritrova in praticamente tutte le culture nella storia e nella geografia. Ciononostante, mentre alcuni suoi "parenti" fiorivano indisturbati fuori dei confini europei, la tradizione eurocolta prese a considerarlo solo come un relitto del passato.

Fortunatamente, tuttavia, il movimento di riscoperta della musica antica che si affermò gradualmente all'inizio del Novecento condusse alla riscoperta di molti strumenti "sorpasati", fra cui il flauto dolce. Comune a tutti questi strumenti ritrovati era la presenza di due problematiche, l'interruzione della tradizione esecutiva e la mancanza di brani contemporanei. La rottura della catena insegnante/studente provoca infatti l'irrimediabile perdita dei segreti di trasmissione orale, difficilmente ricostruibile con i soli trattati. I primi tentativi dei pionieri della musica antica, che affrontavano i problemi e le risorse ignote degli strumenti dimenticati, erano quindi spesso insoddisfacenti, e tali da scoraggiare, a volte, interpreti e pubblico. Inoltre, la riscoperta degli strumenti era inestricabilmente connessa alla ripresa del repertorio antico; il suono di strumenti come il cembalo, il liuto o il flauto dolce iniziò ad essere associato alla musica del passato. Di conseguenza, tanto le sonorità quanto il repertorio vennero concepite come curiosità storiche o ricostruzioni archeologiche più che come forme artistiche vive e vivaci.

Infine, il flauto dolce aveva un problema unico e paradossale: era fin troppo facile da suonare (male). Solo i musicisti più motivati e determinati, per esempio, affronteranno le estreme complessità esecutive della tromba barocca, mentre il flauto può illusoriamente porsi come strumento da "dilettanti", avvicicabile anche dai meno talentuosi e, ancor più gravemente, come strumento in cui non val la pena di ricercare la perfezione.

Contro tutte queste criticità scese in campo un manipolo di pionieri della musica antica, contribuendo a ricreare le tradizioni esecutive perdute, a coinvolgere compositori contemporanei nella scrittura di brani nuovi, e a promuovere eccellenza e competenza. Fra i protagonisti del flauto dolce, Hans Ulrich Staeps merita un posto d'onore. Nato nel 1909 a Dortmund, aveva "un rapporto stretto con il pianoforte dall'età di cinque anni", come ricordò in seguito. Quest'amicizia infantile divenne infatuazione e maturò in un vero amore: lo stesso Staeps parlava del pianoforte come della sua "seconda moglie". Fu sempre a suo agio con la tastiera, che gli forniva sterminate opportunità di esplorare il mondo delle "dodici note": nell'improvvisazione e nella composizione, nell'accompagnamento e nell'esecuzione, Staeps acquisì una padronanza impressionante del linguaggio musicale. Di questo fu indubbiamente responsabile anche il suo maestro Paul Hindemith, uno dei più grandi compositori del Novecento, noto per la sua ammirazione nei confronti del passato (in particolare barocco) e per la sua capacità di instaurare un dialogo intenso e fecondo fra tradizione e innovazione. Tratti, questi, che trasmise ai suoi studenti, anche grazie alla presenza di antichi strumenti o copie nelle collezioni del Conservatorio.

Fu tuttavia quasi per caso che Staeps si trovò a interessarsi del flauto dolce. Come narrò egli stesso, dopo una grave pleurite, che ne aveva indebolito le capacità respiratorie, un medico svizzero gli suggerì di suonare un "dolce strumento a fiato" ("Non la tromba!") a fini riabilitativi. Poco dopo, il compositore vide un'esposizione di flauti diritti nelle vetrine di un negozio di musica a Münster; ne acquistò uno, destinato a diventare una delle gemme della sua collezione e fedele compagno di viaggio.

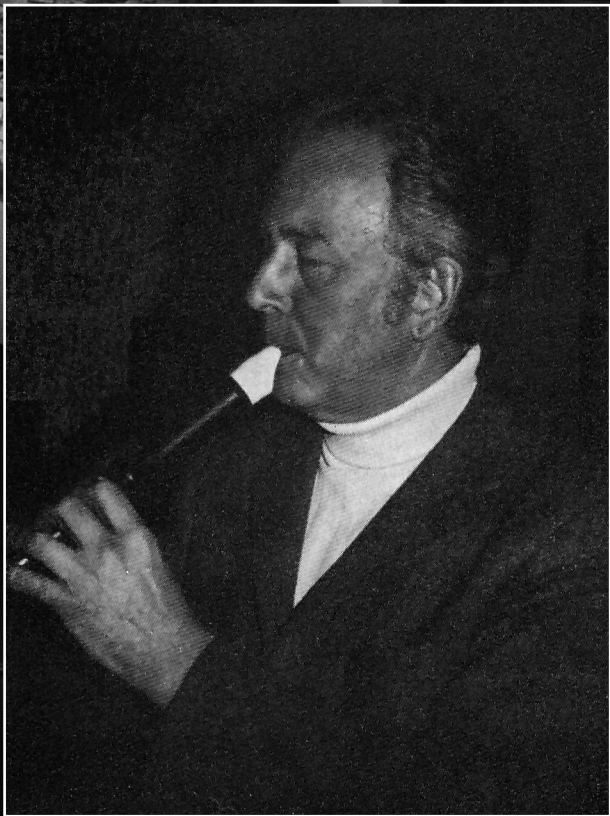
Fu un incontro provvidenziale. Trasferitosi a Vienna, Staeps insegnò per trentacinque anni al Conservatorio, e il flauto diritto corrispondeva perfettamente ai suoi obiettivi

pedagogici: Staeps lo utilizzò per esempio nell'insegnamento della ritmica, ispirato dal metodo Orff, trovandolo più adatto agli ensemble Orff rispetto, per esempio, agli archi. Inoltre, Staeps colse la sfida di fornire al flauto la tradizione e il repertorio che parevano mancargli, perseguendo quest'obiettivo in quattro modi: primo, curando l'edizione di una fondamentale serie di pubblicazioni con versioni pratiche di brani rinascimentali e barocchi. Criticato per la sua tendenza ad "aggiornare" il linguaggio della musica antica, Staeps agiva deliberatamente, per dimostrarne la fecondità come fonte d'ispirazione in epoca moderna. Secondo, pubblicò articoli, prefazioni e manuali – a loro volta pionieristici – con suggerimenti su aspetti tecnici e musicali del flauto dolce. Terzo, compose un'ampia messe di nuovi brani solistici per il flauto dolce, di cui questo CD rappresenta la prima registrazione completa. Infine, compose ed arrangiò molti brani per ensemble di flauti dritti, credendo profondamente alla funzione sociale della musica. Lo stesso Staeps aveva riassunto così i suoi obiettivi primari di musicista e docente: il desiderio di fornire "un repertorio vitale per l'insegnamento e l'esecuzione", la convinzione che il flauto dolce non dovesse essere relegato al ruolo di strumento pedagogico, diventando strumento da concerto e aiutando "gli amatori a ottenere una percezione consapevole e attiva della melodia e armonia". Infine, e non da ultimo, l'idea che "l'ingresso nella musica [...] si possa ottenere solo in un contesto sociale". Credeva che vi fosse "un aspetto sociale da cui guardare al flauto dolce come un mezzo che permette alle persone di far musica, a parte le considerazioni storiche". Per quanto possa sembrare sorprendente, l'ottica di Staeps era condivisa anche da alcuni pionieri della musica antica, fra cui il suo amico Frans Brüggen.

Questo CD ci permette di apprezzare pienamente il talento multidimensionale di Staeps come compositore, la sua flessibilità stilistica e la sua capacità di scrivere musica bellissima per esecutori di tutti i livelli. I brani qui registrati comprendono praticamente tutto ciò che pubblicò per flauto dolce e pianoforte. La sua produzione per il flauto dolce si colloca fra il 1951 e il 1988; tra le influenze osservabili si notano gli impressionisti francesi e il suo maestro Hindemith, accanto a reminiscenze jazz. La *Fantasia con Echo* rappresenta la relazione creativa di Staeps con il passato: la melodia è tratta da un brano di Jacob van Eyck (1590-1657), del tutto reinventata grazie

all'armonizzazione di Staeps. L'effetto straniante è accresciuto, in questa registrazione, dall'utilizzo di un flauto rinascimentale. La *Sonata in do minore in modo preclassico* tratta il pianoforte come il discendente diretto del cembalo; il compositore suggerisce di utilizzare un pianoforte verticale o di chiudere il coperchio del coda (espedienti che non si sono resi necessari in questa incisione). Un analogo riferimento alla musica antica si trova nella *Sonate im alten Stil*, in cui il flauto funge da ponte fra le sonorità antiche e un idioma moderno, talora ironico. Anche *Furioso*, *Gigue* e *Aria*, epilogo delle sue composizioni per flauto dolce, allude al barocco, con una probabile allusione al "Furioso" della sonata in re minore di Händel per flauto dolce. Questa composizione è dedicata a Michala Petri, che Staeps, nel 1988, definì "la più straordinaria concertista di flauto dolce ad oggi". *Immortelle*, viceversa, è meno strettamente legata al timbro del flauto, in quanto ne esiste una versione per violoncello e pianoforte che venne eseguita per il 75° compleanno del compositore. In quest'incisione si adopera il flauto dolce basso, che la colora del proprio timbro cupo. Altrettanta flessibilità si ritrova nella *Sonata in mi bemolle*, che si può eseguire anche con il flauto traverso, l'oboe e il violino; tuttavia, le precise indicazioni di Staeps in merito ad articolazione, respiri e diteggiatura rivelano l'acutezza della sua concezione originaria. *Mobile* si trovava originariamente in una collezione di esercizi per flauto dolce solo ("Der Weg hinauf"): questo affascinante tema con variazioni di difficoltà crescente riflette un'evoluzione dalla semplicità alla complessità. Genuino virtuosismo è richiesto dal *Prelude*, accompagnato da una poesia scritta dallo stesso Staeps, e che può considerarsi come il suo manifesto artistico, simbolo di una vita poetica, capace di meraviglia, incantamento e bellezza, e libera dalle costrizioni dell'attività quotidiana.

Chiara Bertoglio



Morgen des Lebens

Mächtiger füllt Eures Lebens Frühe
das Brausen der Städte. Die leiseren
Stimmen, die wir und die vor uns
vernahmen, hört Ihr nur selten.
Euch umstellen Maschinen, die Großes
und Neues vermögen. Rühmt sie
genügend, doch denkt nicht gering
von dem, daß größer und älter ist.

Denn es neigt sich atmend wie einst
die Nacht, die gestirnte, dem Tage,
dem lichten Sohn und Geliebten,
und es sucht ihre Fahrten noch immer
die Seele, die träumende Wanderin.

Vielem, das nie sich prägte
seid Ihr verschworen, herrischem Flug
des Geistes, Versuchen, anmutig
stolzem. Aber besteht auf Euch selbst,
der möglichen Wirnis setzt
das Eigene gelassen entgegen
und nehmt, Ihr in Abkehr geübten,
die Flöte mit, wenn Ihr geht
willig bewahrt sie den heiteren
Laut der Frühe und tönt ihn
Euch oft noch zurück.

H.U. Staeps

Mattino della vita

Con vigore riempie la vostra prima vita
il ruggito delle città. Le voci più silenziose,
che noi e quelli prima di noi ascoltarono,
le sentite solo di rado.

Siete circondati da macchine
capaci di cose grandi
e nuove. Celebratele il necessario,
ma non pensate minori
le cose più grandi e antiche.

Perché respirando, la notte, come un tempo,
si piega stellata al giorno,
il figlio luminoso e amato,
e ancora l'anima cerca i suoi percorsi,
vagabonda sognante.

Con molto, che poco restò impresso
avete fatto un patto, un volo glorioso
dello spirito, un tentativo,
aggraziato e orgoglioso.
Ma persistete in voi stessi,
alla possibile confusione
contrapponete con serenità ciò che vi appartiene
e quando andate, prendete il flauto,
voi che siete avvezzi al distacco,
ben custodisce l'allegro suono
del mattino e spesso ancora
ve ne restituisce l'eco.

H. U. Staeps
trad. Carolina Pace

Morning of Life

Powerfully filled is the dawn of your life
by the roaring of cities. The lighter
voices, heard by us and those before us,
you hear only seldom.

You are surrounded by machines, capable
of great and new things. Praise them
enough, but think no less
of what is greater and older.

For, as it once was, the starred night
bows breathing towards the day,
her lighted and loved son
and always again the soul is in quest
of her paths – she, the dreaming wanderer.

You vowed to much
that had little shape, a glorious flight
of the spirit, an attempt, gracefully
proud. But do insist on yourselves,
serenely setting what is your own
against possible confusion
and take – O you who are used to withdrawing –
the flute with you, when going.
Willingly it preserves the cheerful
high spirits of dawn, and often
again sounds them for you.

H. U. Staeps
trad. Chiara Bertoglio

The history of music is punctuated by extinct instruments; these include occasional oddities, quickly forgotten after their creators' death, but also instruments which have enjoyed some popularity for a time, and then fallen into oblivion. Many instruments typical for the Renaissance and Baroque era shared a similar fate during the eighteenth and nineteenth century: they were progressively replaced by other instruments which were at first seen as bettered and improved versions of their ancestors, but later became entirely new instrumental species, relegating their forebears into the shadows of memory. That such a fate could strike the recorder, however, is particularly surprising. Certainly, as the taste in instrument building and in composition favoured increasingly "louder" instruments, particularly in the late-Classical and Romantic era, there was little room for an instrument which is not especially suited for competing with a symphonic orchestra. Still, the recorder is one of the most ancient instruments in the history of humankind, and, in its various forms, can be found in virtually all cultures, throughout history and geography. In spite of this, and whilst some of its variants flourished undisturbedly in non-European settings, for a while the Western "classical" tradition seemed to consider it only as a relic of the past.

Fortunately, however, the early-music movement which began to spread systematically in the early twentieth century led to the rediscovery of many "surpassed" instruments, among which the recorder. All of these resurrected instruments, however, shared two common criticalities: the interruption of a performing tradition and the lack of recent works. When the teacher/student chain is broken, in fact, many secrets which are normally entrusted to oral transmission are irrecoverably lost; the assistance of treatises and methods is seldom sufficient for reconstructing it. Thus, the first attempts of the early-music pioneers who faced the unknown problems and resources of the forgotten instruments were frequently far from satisfactory, and could potentially discourage both performers and listeners. Moreover, the revivification of early instruments was inextricably bound to the revival of the early repertoire; the sound of instruments such as the harpsichord, lute or recorder began to be associated with music of the past. Consequently, both sound and repertoire were seen as historical curiosities, archaeological reconstructions, rather than as a lively and living form of art.

Finally, and paradoxically, the recorder had to face another problem, rather proper to

it: i.e. the fact that it is very easy to play (badly). Whilst, for example, the extreme complexity of playing a Baroque trumpet will discourage all but the most motivated and determined players, the recorder may foster the delusion that it is an “amateur” instrument, one which can be approached even by the least talented, and – more seriously – one in which proficiency is not worth pursuing.

Against all of these criticalities, a handful of pioneers of the early music movement put forward their resources, and contributed to re-create the lost performing tradition, as well as to involve contemporary composers in the realization of new works, and to promote excellency and competence.

Among the protagonists of the recorder revival, Hans Ulrich Staeps deserves pride of place. Born in 1909 in Dortmund, he was “on most intimate terms with the piano since the age of five”, as he later recalled. This childhood acquaintance would later become infatuation, and ripen into true love: Staeps himself liked to speak of the piano as of his “second wife”. He would always feel at ease on the piano keyboard, which provided him also with endless opportunities for exploring the world of the “twelve tones”: through improvisation and composition, accompaniment and performance, Staeps would gain an impressive mastery of the musical language. This was doubtlessly fostered and promoted by Paul Hindemith, with whom Staeps studied. Hindemith, one of the greatest composers of the twentieth century, is characterized by his reverence for the past (particularly the Baroque era) and by his ability to put tradition and innovation into an intense and fruitful dialogue. These features he would transmit to his students, also by virtue of the availability of early instruments (or copies) in the Conservatory holdings.

Still, Staeps got interested in the recorder almost by chance, as he himself narrated. He had undergone a serious episode of pleurisy, which had weakened his breathing capacity. Thus, a Swiss doctor advised him to play a “soft wind instrument” (“Not the trumpet!”) in order to rehabilitate his lungs. Shortly after, the composer saw a display of recorders in the window of a music shop in Münster; he bought one of them, which would later become one of the treasures of his collection and a faithful companion.

Staeps’ encounter with the recorder was providential. In fact, having moved to Vienna, Staeps taught for thirty-five years at the Conservatory. The recorder suited his

pedagogical aims perfectly: for example, Staeps employed it in his classes of rhythmic, inspired by the Orff method, and deemed the recorder's tone to be much better suited to the Orff ensembles than, for example, those of string instruments. Moreover, Staeps accepted the challenge of providing the recorder with the repertoire and tradition it seemed to lack, and he pursued this goal in a fourfold fashion. Firstly, he edited a foundational series of publications with performing editions and arrangements from the Renaissance and Baroque repertoire. (He was publicly criticized for his tendency to "update" the language of some early works. However, he did this in a very deliberate fashion, demonstrating the fecundity of early music as a source of inspiration for a modern composer). Secondly, he published articles, prefaces, and manuals with advice on technical and musical aspects of recorder playing; these, in turn, would prove to be groundbreaking. Thirdly, he composed a very respectable output of new solo works for the recorder, of which the present publication represents the first complete recording. Fourthly, he composed and arranged numerous works for recorder ensemble. This corresponded to one of his most cherished beliefs, i.e. that music has a fundamental social function.

Indeed, Staeps himself thus summarized his primary concerns as a musician and pedagogue: first, a "wish to provide vital literature for teaching and playing"; second, the conviction that the recorder was not to be relegated to the status of a pedagogical instrument, but should rather become both a "concert instrument" and one capable "to help music lovers obtain a conscious and active perception of melody and harmony"; but also, and perhaps primarily, the idea that "entry into music [...] could only be attained in a social setting". He believed that "there [was] a social aspect under which one looks at the recorder as a mean that enables people to make music apart from a historical or other specific considerations". And – surprising as this may seem – Staeps' belief was supported also by some of the pioneers of the early music movement, including his friend Frans Brüngen.

This album allows a full appreciation of Staeps' multifaceted talent as a composer, of his stylistic flexibility and of his capability to write beautiful music for players of all levels. The pieces performed here include practically all of his published works for recorder and piano. His output for the recorder was created between 1951 and 1988; among the

observable influences are certainly those of the French Impressionists and of his teacher Hindemith, though hints of the jazz idiom are also discernible.

The *Fantasia con Echo* exemplifies Staeps' creative relationship with the past. The melody he employs is taken from a work by Jacob van Eyck (1590-1657): here, Staeps' harmonizations fully reinvent the Baroque melody. The effect of alienation is increased, in this recording, by the performer's use of a Renaissance recorder. The C-minor Sonata, "in modo preclassico", treats the piano as the true descendant of the harpsichord, and the composer suggests using an upright piano, or else to close the piano's lid (this has not been necessary for this recording). A similar reference to early music is found in the *Sonate im alten Stil*, whereby the recorder is skillfully employed as a true bridge between ancient sounds and a more modern, and at times ironic, idiom. Also the *Furioso*, *Gigue e Aria* (the very last piece he wrote for the recorder) alludes to the Baroque era, with a possible reference to a "Furioso" in Händel's D-minor recorder Sonata; this work is dedicated to Michala Petri, defined by Staeps in 1988 as "the most outstanding concert artist on the instrument at the present time". *Immortelle*, by way of contrast, is less bound to the timbre of the recorder; this *Elegy* also exist in a version for cello and piano (in which it was performed on the composer's 75th birthday). Here it is played on the bass recorder, endowing it with its dark timbre. A similar flexibility is offered by the E-flat Sonata, which can also be played on the transverse flute, oboe or violin; still, Staeps' careful indications regarding articulation, breathing and fingering reveal the depth of his original conception. *Mobile* was originally found in a series of exercises for solo recorder ("Der Weg hinauf"); this fascinating theme with variations, of increasing difficulty, thus mirrors an evolution from the simple to the complex. And true virtuosity is required for the performance of the *Prelude*, provided with a poem written by Staeps himself, which can be considered as his true manifesto: the manifesto of a poetic life, capable of wonder, enchantment and beauty, and free from the constraints of everyday business.

Chiara Bertoglio

Carolina Pace

Nata a Roma, Carolina Pace ha studiato flauto dolce con Kathrin Bopp presso la Schola Cantorum Basiliensis in Svizzera, diplomandosi nel 2003.

Con l'ensemble La Selva, di cui è fondatrice, svolge attività concertistica in Italia e all'estero per rassegne quali "I Concerti del Quirinale di Radio 3", "Festival Echi lontani" di Cagliari, "Festival Antiqua" a Barcellona, "Sonidos en el Tiempo" di Toledo, "Festival International de musique andalouse et des musiques anciennes" di Algeri, il Festival Camino de Santiago a Jaca (Spagna). In duo con il liutista Michele Carreca ha suonato per la prima edizione della "Mostra internacional de musica antiga de Curitiba" (Brasile), per il centro culturale Midrash a Rio de Janeiro (Brasile), l'istituto culturale italiano di New York e in diretta per la trasmissione radiofonica "Piazza Verdi" di Radio Tre. Ha collaborato con vari ensemble di musica antica tra cui Accademia Ottoboni, Simphonie du Marais, l'orchestra laVerdi Barocca, Musica Perduta, Camerata Artemisia, Ensemble Morgaine ed ha suonato in Algeria, Azerbaigian, Brasile, Francia, Germania, Italia, Lituania, Malta, Polonia, Russia, Spagna, Svizzera, Stati Uniti. Ha inciso per Brilliant Classics, Da Vinci, Classic Voice-Antiqua, Urania Records. Insegna flauto dolce a Roma.

Carolina Pace was born in Rome and studied recorder with Kathrin Bopp at the Schola Cantorum Basiliensis in Switzerland where she graduated in 2003. With her ensemble "La Selva" she performed in Italy and abroad at festivals such as "I Concerti del Quirinale di Radio 3" in Rome, "Festival Echi lontani" in Cagliari, "Festival Antiqua" in Barcelona, "Sonidos en el Tiempo" in Toledo, "Festival International de musique andalouse et des musiques anciennes" in Algier, "Festival Camino de Santiago" in Jaca (Spain). With lutenist Michele Carreca she played in the "I Mostra internacional de musica antiga de Curitiba" (Brazil), in the Midrash center in Rio de Janeiro, the Italian Cultural Institute in New York. She collaborated with early music ensembles such as

Accademia Ottoboni, Simphonie du Marais, laVerdi Barocca, Musica Perduta, Camerata Artemisia, Ensemble Morgaine and she played in Algeria, Azerbaijan, Brazil, France, Germany, Italy, Lithuania, Malta, Poland, Russia, Spain, Switzerland and the United States, She has recorded for Brilliant Classics, Da Vinci, Classic Voice-Antiqua, Urania Records. She teaches recorder in Rome.

Mirella Vinciguerra

Pianista di formazione napoletana, Mirella Vinciguerra ha incontrato e scelto maestri che le hanno insegnato il rigore, la disciplina e trasmesso la loro passione e la loro onestà intellettuale. In primis Paola Volpe, dalla quale ha imparato tutto ciò che era necessario per intraprendere la strada. A seguire Felice Cusano, che le ha aperto l'orizzonte della musica da camera. Per finire Gabriella Ravazzi che l'ha istruita sull'arte dell'accompagnamento. Al termine degli studi accademici, seguendo la sua passione, orienta il suo interesse verso la musica da camera. Inizia il suo percorso in duo pianistico, formazione con la quale si perfeziona presso l'Ecole Normale Cortot di Parigi e che le permette di classificarsi ai primi posti di concorsi nazionali ed internazionali. In seguito si dedica al duo violino e pianoforte con il violinista Giovanni Lorenzo Marquez, per poi conseguire il Diploma Accademico di Secondo Livello in Musica da Camera. Approfondisce le sue competenze come pianista accompagnatore per cantanti, riservando molto spazio allo studio e all'esecuzione del repertorio liederistico. Nelle più svariate formazioni si è esibita in Italia e all'estero. Il suo interesse per la musica barocca, ed in particolare per il flauto dolce, l'hanno spinta verso un approfondimento della conoscenza dello strumento e del suo repertorio. In tale ambito, l'incontro con la flautista Carolina Pace ha offerto lo spunto per l'inizio di una collaborazione volta alla ricerca di musiche originali composte per flauto dolce e pianoforte con la conseguente divulgazione di tale repertorio attraverso esibizioni e incisioni discografiche.

Mirella Vinciguerra

Trained in Naples, Mirella Vinciguerra met and chose several masters who taught her accuracy and discipline, and who have conveyed their passion and intellectual honesty. First and foremost Paola Volpe from whom she learnt everything necessary to start her path. Then Felice Cusano who opened up the horizon of chamber music to her. And lastly Gabriella Ravazzi who taught her the art of musical accompaniment. At the end of her academic studies, following her passion, she directed her interest to chamber music. She began her career as a piano duo, a training she perfected at l'Ecole Normale Cortot de Paris and that enabled her to be top listed in national and international competitions. She then dedicated herself to a violin and piano duo, with violinist Giovanni Lorenzo Marquez, before obtaining her Second Level Academic Diploma in Chamber Music. She deepened her skills as a singer accompanist, devoting much space to the study and performance of the lieder repertoire. She has performed in a wide variety of musical ensembles in Italy and abroad. Her interest in baroque music, and in particular in the recorder, has led her to deepen her knowledge of the instrument and its repertoire. The collaboration with recorder player Carolina Pace has offered the opportunity to start a research of original music composed for recorder and piano with the subsequent diffusion of this repertoire through performances and recordings.



STR 37202

