



VACATELLO

FACETS

SCHUMANN  
CHOPIN

# FACETS

## Robert **Schumann**

### *Kreisleriana, 8 Fantasies for Piano, Op. 16 (1838)*

Dedication: "to his friend Chopin" | First edition: Tobias Haslinger, Vienna 1838

01. Äußerst bewegt (Extremely animated) | 02:44
02. Sehr innig und nicht zu rasch (Very tender and not too fast) | 11:26
03. Sehr aufgereggt (Very agitated) | 05:01
04. Sehr langsam (Very slow) | 04:06
05. Sehr lebhaft (Very lively) | 03:38
06. Sehr langsam (Very slow) | 04:00
07. Sehr rasch (Very fast) | 02:31
08. Schnell und spielend (Fast and playful) | 04:15

## Fryderyk **Chopin**

### *Piano Sonata No. 3 in B minor, Op. 58 (1844)*

Dedication: to the Comtesse de Perthuis | First edition: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1845

09. Allegro maestoso | 13:47
10. Scherzo (Allegro vivace) | 02:45
11. Largo | 09:07
12. Finale (Presto non tanto) | 05:26

Total timing 68:54

## Mariangela **Vacatello**

*piano*



[www.mariangelavacatello.com](http://www.mariangelavacatello.com)

**Robert Schumann, *Kreisleriana*, 8 Fantasies for Piano, Op. 16 (1838)**

The uniqueness of the *Kreisleriana* op. 16 (1838) stems from the two powerful and opposing forces that gave it life: a strong imagination, fed by his passion for ultra-romantic literature such as that of E.T.A. Hoffmann (including the collection *Kreisleriana*, part of the *Fantasiestücke* in *Callots Manier* of 1813, surreal and fanciful reveries centering on the eccentric musician Johannes Kreisler), as well as by the increasingly urgent need to find a form that could enclose, enhance and reinforce the fleeting images, bordering on the fragment, to which the twenty-year-old Schumann had entrusted his “dissolute” inspiration.

This second need had already stood in his way, hindering the completion of a Symphony in C minor and a Piano Concerto in D minor. His inspiration would nevertheless resurface forcefully in 1840 with the magnificent formal solutions generated by the literary structures of the Lieder; and would reach full fruition in his symphonic and chamber works conceived according to the “classical” canons – obviously revisited – respectively in the years 1841 and 1842.

In 1838 Schumann’s imagination still seems to have been channelled into the “character” piece, marked by titles belonging to the salon genre: the waltzes of *Carnaval* op. 9 and especially the *Kinderszenen* op. 15, arguably – however – the supreme expression of this genre. Instead, the arrival of *Kreisleriana* upsets this albeit delicate balance between expressive intentions and formal solutions. The “Eight fantasies” that make up the work take on the task of giving order – a new order! – to ardent material, dominated through fragmentation and repetition: something that might resemble the old Rondò, if it were not constantly contaminated by other events, among which I find particularly memorable the *Intermezzi* inserted within the second piece (each one more unyielding than the next to the thematic context of the piece), or the appearance of an episode “Mit aller Kraft” [“with all power”] inside the gentle flight of the last Fantasy. And it is this, I believe, that encapsulates the imaginative treasure of *Kreisleriana*.

In more detail: in the first Fantasy, the insertion of upward bursts, full of sonority and enthusiasm, and a pianissimo episode, cradling and repetitive; in the second piece the previously mentioned *Intermezzi* (the first with the character of a “scherzo”; the second passionate and sonorous); and especially a third episode out of which, after a chromatic

cluster devoid of any melodic content, the opening theme returns; in the third, based on the scheme ABAA', the main idea (A) is a stream of energetic pulses which in the central episode (A') relax into broad melodic-cantabile span and then instead reach a clamorous climax in the concluding coda (A''); in the fourth the "Very slow" is based on a series of "pathetic" gestures, with chromaticisms and snatches of melody. Within it we find a tenderly cantabile "Bewegter" ["faster"], almost a song without words; the fifth is dominated by a constant, full-bodied, rhythmic fervour – the episodes are characterised by their lesser or greater lightness, maintaining a strong thematic independence from each other. It is, then, the most rhapsodic piece; in the sixth piece – the second to be initially marked "Very slow" – the theme is a lullaby, interrupted already at the fifth bar by violently dramatic gestures. The lullaby's essence as a pacifying chant oscillates dramatically. The music gradually slips into a broad, more lively second part, characterised by a gentle dance-like pace, after which the lullaby returns with darker shades in the lower register. The Fantasy thus becomes a sort of free narrative form, along a path of greatly contrasting emotions, where the melody always seems to take refuge among the secondary voices, or to split itself between different registers; the seventh Fantasy, "Very fast", starts with a series of angry snatches, which are followed by dance-like moments and references to contrapuntal imitations that finally reach a peak of sonority. The conclusion of the piece features a pacified and solemn chorale, in both hands; the eighth and last Fantasy regains its large scale, thanks especially to the return (in a Rondò) of the opening theme, in an atmosphere of "lightness" and "playfulness" as suggested by the initial marking ("Leicht und spielend"). A central episode (the one mentioned as marked "Mit aller Kraft", which occupies 42 bars) does not change this choice of expression, on the contrary, it heightens it almost like a hymn of joy. The return of the opening idea leads to a gradual dispersion of such grand sonority. A veritable "distancing" also suggested by the thinning of the sonic material and its dispersal into the lower register. A "flying away", with a farewell that closely recalls the last words with which Johannes Kreisler takes his leave of the readers in Hoffmann's tale: "If only I could fly away on Mephistopheles' cloak ... like an innocent melody ... or like a basso ostinato!". And yet this very conclusion was considered a problem by the composer, who in a letter to Clara expressed his intention to introduce a "strong" finale, certainly more apt to win the favour of the audience. Luckily in the second edition, that of 1851, this intention was not

fulfilled. But already in the first edition (1838) I seem to note an excess of accents and “forte” and “fortissimo” dynamics which, if taken literally, could contradict the underlying poetic ideas. The concern about eliciting applause was, besides, just one of the many uncertainties with which the thirty-year old Schumann was about tackle large forms and, with them, face comparison with the great musicians he esteemed.

**Fryderyk Chopin, *Piano Sonata No. 3 in B minor, Op. 58 (1844)***

Chopin's relation with the question of form is much more direct and clearer than the one that troubled Robert Schumann throughout his whole life. This means that even in a work dating from his very last years like the Sonata in B minor the traditional schemes provide the framework, without any effort, of new poet contents. The first movement of the Sonata is anchored entirely on the dazzling energy of a first theme able to “live”, changing and fragmenting, within the different sections that each have their own function in the scheme of sonata-form: transition, end of exposition, elaboration (development), coda. The compositional finesse of late Chopin transpires from the use – highly intellectual – of a synthesis between the technique of variation, that of thematic elaboration and that of canonic counterpoint: namely, what he had been able to admire in Beethoven. To this can be added the cantabile nature of the second theme, which in this case one might be tempted to define with the youthful term applied to the cantabile introduction of the Polonaise brillante op. 22: “spianato” [“even” or “smooth”]. That Chopin assigned a function no less important than that of the first theme to this lesser intellectual effort in favour of a long and cantabile melody, becomes evident not only from its obvious return during the recapitulation, but also from the fact that, precisely in the recapitulation, the first theme fails to reappear and so this cantabile element is still more decisive.

The solutions chosen for the other movements are not so different, within the substantially different “nature” of the Scherzo, the Largo and the Finale.

The Scherzo, in its turn, highlights a notable difference (extraneity?) between the fast episode in E flat major (based on a light agility typical of an Étude or an Impromptu) and the central episode – clearly a Trio of the Scherzo, if we wish to use the traditional terminology, where it is easy to hear the reference to a simple Barcarole.

The Largo is equally composite. The serious character of the movement is established

immediately with a genuine quotation from Beethoven, the orchestral attack of the slow movement of the Fourth Piano Concerto. The “seriousness” of the piece then proceeds with a kind of slow march, well marked in rhythm and timbre. To speak of a Funeral March would be an exaggeration. But the serious nature of the melodizing is unmistakable. A similar passage might possibly be found in the first section of the Nocturne in C minor op. 48 n. 1: a pace somewhere between solemn and sorrowful.

Therefore setting out, in the three movements of this sonata, to exploit the deep rethinking of many of his previous compositional experiences. As if also to say that in this Sonata the composer’s prevalent attitude is one of reflection, which reaches its peak in the radiant clamour of the finale, where, once again, it is not hard to identify a model of the writing and spirit in the genre of Chopin’s Scherzos, at least as far as the openings and the “agitato” parts are concerned.

Here an initial explosion (a gesture of clamorous sonority) is followed by an obstinate, strong-willed, heroic theme. Between one repetition of the theme and another, new thematic derivations arise, all conceived within the same “heroic” climate. And the form clearly emerges from the drifting changes in key : first B minor, then E minor, E flat, C minor and, finally, again B minor and – radiantly – B major.

All these features mentioned above offer proof – I believe – of the many points of interest inherent in this last Sonata by Chopin: a work by no means problematic in its structure and its expressive substance. A genuine reaction of order and clarity to the ever darker and uncertain biographical moments. Which, among the many, is the most supreme function of Apollo’s arts.

*Guido Salvetti*

**Robert Schumann, Kreisleriana, 8 Fantasia per pianoforte, Op. 16 (1838)**

L'eccezionalità dei *Kreisleriana* op. 16 (1838) nasce dalle due forze, potenti e contrarie, dacui presero vita: un'immaginazione potente, alimentata da letture ultra-romantiche come quelle da E.T.A. Hoffmann (tra cui la raccolta *Kreisleriana*, parte dei *Fantasiestücke* in *Callots Manier* del 1813) vere e proprie fantasticherie surreali con al centro il musicista pazzo Johannes Kreisler), ma anche la sempre più pressante esigenza di trovare una forma che racchiudesse, valorizzandole e potenziandole, le immagini fugaci, al limite del frammento, a cui Schumann ventenne aveva affidato la sua “scapigliata” ispirazione.

Questa seconda esigenza lo aveva già portato fuori strada, con il mancato compimento di una Sinfonia in do minore o di un Concerto per pianoforte e orchestra in re minore.

Riemergerà potentemente nel 1840 con le magnifiche soluzioni formali generate dalle strutture letterarie dei *Lieder*; e sboccherà compiutamente con le opere sinfoniche e cameristiche concepite secondo i canoni “classici” – naturalmente rivisitati – rispettivamente negli anni 1841 e 1842.

Nel 1838 l'immaginazione di Schumann sembra ancora destinata al breve pezzo “di carattere”, scandito da titoli propri del genere da salotto: i valzer del *Carnaval* op. 9 e soprattutto *Kinderszenen* op. 15, forse la riuscita eccelsa – comunque – in questo genere.

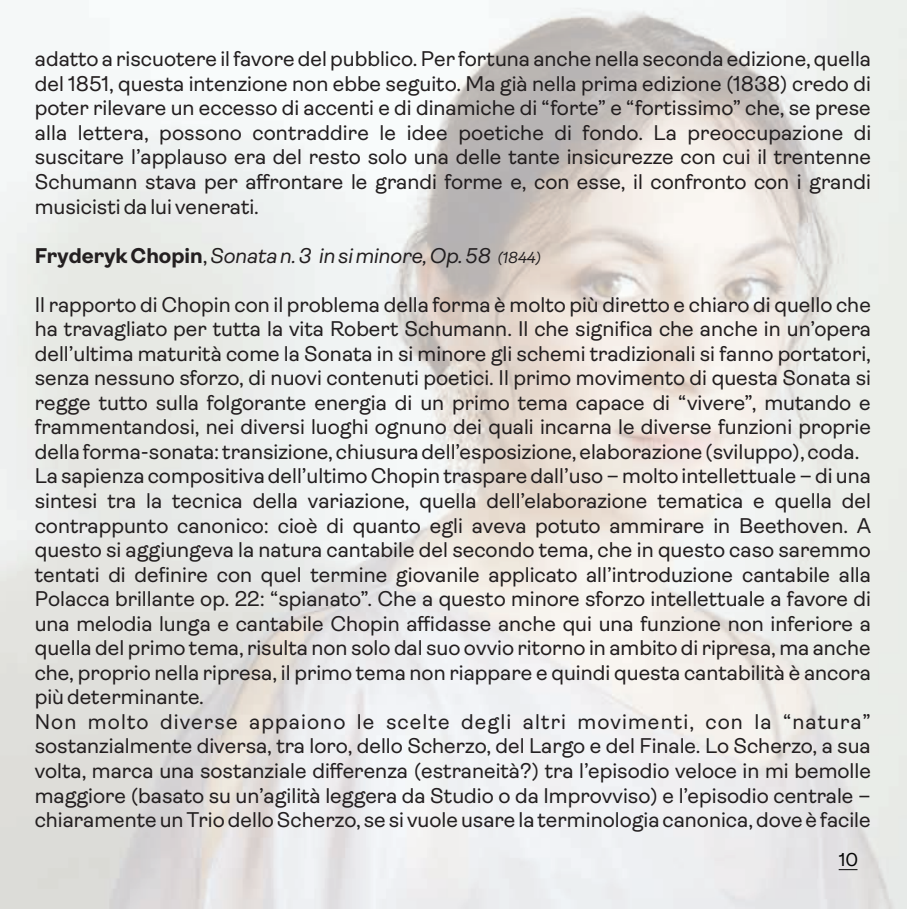
L'avvento di *Kreisleriana* sconvolge invece questo pur precario equilibrio tra intenzioni espressive e soluzioni formali. Le “Otto Fantasia” di cui sono composti di incaricano di dare ordine – un nuovo ordine! – a una materia incandescente, dominata attraverso la frammentazione e la ripetizione: qualcosa che potrebbe assomigliare al vecchio Rondò, se non fosse continuamente contaminato da altri eventi, tra cui mi sembrano memorabili soprattutto gli *Intermezzi* inseriti nel secondo brano (uno più irriducibile dell'altro al contesto tematico del pezzo), o l'avvento di un episodio “Mit aller Kraft” [con tutta la forza] nel volo leggero dell'ultima Fantasia. Ed è qui racchiuso, secondo me, il tesoro d'immaginazione di *Kreisleriana*. Con più precisione: nella prima Fantasia l'inserirsi negli slanci verso l'alto, pieni di sonorità ed entusiasmo, di un episodio in pianissimo, cullante e ripetitivo; nella seconda i già citati *Intermezzi* (il primo con il carattere di “scherzo”; il secondo appassionato e sonoro); e soprattutto un terzo episodio da cui si fa riemergere, dopo un raggrumarsi cromatico privo di cantabilità, il ritorno della melodia iniziale; nella terza, disposta secondo uno schema ABAA', l'idea principale (A) è un seguito di impulsi



energetici che nell'episodio centrale (A') si distendono in un ampio arco melodico-cantabile e che invece giungono al parossismo in una coda conclusiva dalla sonorità clamorosa (A"); nella quarta il "Lento assai" si regge su una serie di vocaboli "patetici", con cromatismi e discontinuità cantabili. Al suo interno appare un "più mosso" teneramente cantabile, quasi Lied senza parole. Nella quinta domina una costante animazione ritmica su grandi dimensioni – gli episodi si distinguono per minore o maggiore leggerezza, mantenendo tra loro una forte indipendenza tematica. E', cioè, il brano più rapsodico. Nella sesta – che è il secondo brano ad essere indicato inizialmente come "molto lento" – il tema è una Ninna nanna, abbandonata già alla quinta battuta per gesti violentemente drammatici. La ninna-nanna oscilla drammaticamente nella sua stessa sostanza di canto pacificato. Si scivola così, progressivamente in un'ampia seconda parte, a tempo più mosso, caratterizzato da un sereno andamento di danza, dopo di che il ritorno della ninna-nanna avviene con toni cupi nel registro più basso. La Fantasia diviene così una sorte di libera forma narrativa, attraverso un percorso emotivo di grandi contrasti, dove il canto tende sempre a celare se stesso tra le voci secondarie, o a spezzarsi tra diversi registri. La settima Fantasia, "molto vivace", esordisce con un seguito di rabbiose strappate, a cui seguono andamenti di danza e riferimenti a imitazioni contrappuntistiche che giungono fino a un vertice di sonorità. In sede di conclusione del brano si inserisce un pacificato e solenne corale, a due mani.

L'ottava e ultima Fantasia torna alle ampie dimensioni, ottenute soprattutto con il ritorno (a Rondò) del tema iniziale, in un clima di "leggerezza" e di "giocosità" suggerite dalla didascalia iniziale ("leicht und spielend"). Un episodio centrale (quello che dicevamo contrassegnato "Mit aller Kraft", che occupa 42 battute) non muta questa scelta espressiva, anzi la esalta quasi come un inno di gioia. Il ritorno all'idea iniziale porta a una progressiva dispersione di tanta sonorità. Un vero e proprio "allontanamento" suggerito anche dall'assottigliamento della materia sonora e al suo disperdersi nel registro basso. Un "volar via", con un commiato che ricorda da vicino le ultime parole con cui si commiata dal lettore Johannes Kreisler nello scritto di Hoffmann: "Potessi volare via sul manto di Mefistofele ... come un'innocente melodia ... o come un basso ostinato!".

Eppure proprio questa conclusione fu considerata problematica dall'autore, che in una lettera a Clara espresse l'intenzione di introdurre un finale in "forte", certamente più



adatto a riscuotere il favore del pubblico. Per fortuna anche nella seconda edizione, quella del 1851, questa intenzione non ebbe seguito. Ma già nella prima edizione (1838) credo di poter rilevare un eccesso di accenti e di dinamiche di “forte” e “fortissimo” che, se prese alla lettera, possono contraddire le idee poetiche di fondo. La preoccupazione di suscitare l’applauso era del resto solo una delle tante insicurezze con cui il trentenne Schumann stava per affrontare le grandi forme e, con esse, il confronto con i grandi musicisti da lui venerati.

### **Fryderyk Chopin, Sonata n. 3 in si minore, Op. 58 (1844)**

Il rapporto di Chopin con il problema della forma è molto più diretto e chiaro di quello che ha travagliato per tutta la vita Robert Schumann. Il che significa che anche in un’opera dell’ultima maturità come la Sonata in si minore gli schemi tradizionali si fanno portatori, senza nessuno sforzo, di nuovi contenuti poetici. Il primo movimento di questa Sonata si regge tutto sulla folgorante energia di un primo tema capace di “vivere”, mutando e frammentandosi, nei diversi luoghi ognuno dei quali incarna le diverse funzioni proprie della forma-sonata: transizione, chiusura dell’esposizione, elaborazione (sviluppo), coda. La sapienza compositiva dell’ultimo Chopin traspare dall’uso – molto intellettuale – di una sintesi tra la tecnica della variazione, quella dell’elaborazione tematica e quella del contrappunto canonico: cioè di quanto egli aveva potuto ammirare in Beethoven. A questo si aggiungeva la natura cantabile del secondo tema, che in questo caso saremmo tentati di definire con quel termine giovanile applicato all’introduzione cantabile alla Polacca brillante op. 22: “spianato”. Che a questo minore sforzo intellettuale a favore di una melodia lunga e cantabile Chopin affidasse anche qui una funzione non inferiore a quella del primo tema, risulta non solo dal suo ovvio ritorno in ambito di ripresa, ma anche che, proprio nella ripresa, il primo tema non riappare e quindi questa cantabilità è ancora più determinante.

Non molto diverse appaiono le scelte degli altri movimenti, con la “natura” sostanzialmente diversa, tra loro, dello Scherzo, del Largo e del Finale. Lo Scherzo, a sua volta, marca una sostanziale differenza (estraneità?) tra l’episodio veloce in mi bemolle maggiore (basato su un’agilità leggera da Studio o da Improvviso) e l’episodio centrale – chiaramente un Trio dello Scherzo, se si vuole usare la terminologia canonica, dove è facile

sentire il riferimento a una semplice Barcarola.

Il Largo non è meno composito. L'impronta seriosa è data inizialmente da una vera e propria citazione beethoveniana, dall'attacco orchestrale del tempo lento del Quarto Concerto per pianoforte e orchestra. La "seriosità" del brano si affida, poi, a una specie di marcia lenta e ben scandita ritmicamente e timbricamente. Non è necessario riferirsi a una Marcia funebre. Ma è inevitabile sentire la seriosità di quel melodizzare. Un passaggio simile si potrebbe forse rintracciare nella prima sezione del Notturmo in do minore op. 48 n. 1: un incedere tra il solenne e il doloroso.

Prendo quindi per valorizzare, nei primi tre movimenti di questa sonata il profondo ripensamento di tante sue esperienze compositive precedenti. Come dire anche che in questa Sonata l'atteggiamento prevalente del compositore è quello riflessivo, che giunge al suo culmine nella solare clamorosità del finale per il quale, ancora una volta, non è difficile rintracciare un modello nella scrittura e nello spirito nel genere degli Scherzi chopiniani, almeno per quanto riguarda gli esordi e le pagine in "agitato".

Qui un'esplosione iniziale (un gesto di clamorosa sonorità) è seguito da un tema ostinato, volitivo, eroico. Tra l'una e l'altra delle sue ripetizioni fioriscono nuove derivazioni tematiche, tutte concepite all'interno dello stesso clima "eroico". E la forma nasce con solida chiarezza dal vagare delle tonalità: prima si minore, poi mi minore, mi bemolle, do minore e, infine, ancora si minore e – solarmente – si maggiore.

Da quanto abbiamo fin qui notato risultano – a mio parere – i tanti motivi di interesse che desta questa ultima Sonata di Chopin: lavoro non problematico nel suo impianto e nella sua sostanza espressiva. Vera e propria reazione d'ordine e di chiarezza a momenti biografici sempre più bui ed incerti. Il che è, tra le tante, la più alta delle funzioni delle arti di Apollo.

*Guido Salvetti*



FACETS



*“... and even when Ginastera gives you one piece with a close family likeness to another, you listen with a sense of renewal thanks to performances by Mariangela Vacatello of a superb zest, brio and imaginative scope... she has technique in spades, making her a front-runner with Argerich’s legendary live Three Argentinian Dances... no praise could be high enough for Vacatello’s achievement.” (Gramophone 2016)*

In the two decades since her professional debut, pianist **Mariangela Vacatello** has brought her virtuosity, passionate interpretations, and magnificent musicality to diverse global audiences. She is recognized worldwide as an exceptionally gifted artist, reflected in the numerous awards and effusive reviews she has received for both her live performances and recordings for Brilliant Classics. Her performances are regularly broadcasted by prestigious Radio Stations worldwide.

The Second Prize at the Franz Liszt International Piano Competition in 1999 at the age of 17 catapulted her towards an international career as a soloist, performing at Wigmore Hall, Bridgewater Hall in Manchester, Walt Disney Hall, Montpellier Festival, Carnegie Weill Hall in NYC, Oriental Centre in Shanghai.

She has since appeared regularly with such prominent orchestras as the Teatro alla Scala Philharmonic Orchestra, Accademia Nazionale Santa Cecilia in Rome, RAI in Turin, Lithuanian Symphony, Stuttgarter Philharmonics, Nordwestdeutsche Orchestra, Johannesburg Philharmonic, “Haydn” in Trento and Bolzano, Orchestra di Padova e del Veneto, Zagreb Philharmonia, Pannon Philharmonic, Moldavian Radio Television, RSI Orchestra, Belgrade Philharmonic Orchestra, Hartford Symphony, Colorado Spring Symphony Orchestra, Prague Chamber Orchestra.

She has performed with renowned conductors such as Andris Nelsons, Krystof Penderecky, Gustav Kuhn, Andrès Orozco-Estrada, Gábor Takács-Nagy, Alexander Shelley, Xian Zhang, Roland Boer, Aleksander Slatkovky, Gerard Korsten, Daniel Kawka, Martin Haselboeck, Bernard Gueller, David Itkin, Zsolt

Hamar, Christopher Franklin, Anton Nanut, Donato Renzetti, Alain Lombard, Charles Olivieri-Munroe, Daniel Meyer, Carolyn Kuan, Michael Tabachnik. With Orchestra della Magna Grecia she has performed the Five Piano Concertos by S. Rachmaninov.

Her Awards: The Solti Foundation Award, Nino Carloni Prize, XVII Venice Prize, Finalist and Worldwide Audience Award at the 2009 Van Cliburn International Piano Competition, 1st Prize Top of the World International Piano Competition 2009, Laureate Prize Queen Elisabeth International Music Competition in 2007, Ferruccio Busoni International Piano Competition in 2005, I.Yun in memoriam Korea 2008. She has been Rising Star The Gilmore in 2010/2011.

Mariangela Vacatello was born in Naples, Italy, from a family of musicians that started her to music lessons at the age of four; her talent has been accelerated by studies at Imola Piano Academy, Milan Conservatory and Royal Academy of Music in London, besides several masterclasses around the world. Her musical curiosity in the contemporary repertoire has brought her to collaborate with IRCAM in Paris in a world premiere Piano Quintet for SmartInstruments, a new technology that will permit to join both classical and digital sounds and to work with the composer Georges Aperghis.

Actually Mariangela is living in Umbria and is a sought-after teacher as Piano Professor at the Conservatoire "F. Morlacchi" in Perugia and in Pinerolo International Music Academy. In the 2019 and seasons Mariangela Vacatello has debuted in the prestigious Teatro San Carlo in Naples, as well as in a new tour in South Africa, a project with IRCAM – La Scala Paris "Skrijabin and the contemporary", a debut in La Biennale - Venice. In 2020 a recital at Teatro alla Scala in Milan for Milano Musica Festival has included works written for Ms. Vacatello by Marco Stroppa, Yan Maresz and Georges Aperghis; besides that she has been invited to record a video with Beethoven's Piano Concerto No. 3 Op. 37 for the Italian Television RAI.

**Mariangela Vacatello** inizia la sua carriera giovanissima e si impone sulla scena internazionale all'età di 17 anni, col 2° premio al concorso "Liszt" di Utrecht. Da quel momento colleziona molti prestigiosi riconoscimenti: Concorso "Busoni" di Bolzano, "Van Cliburn" in Texas, "Top of the World" in Norvegia, "Queen Elisabeth" di Bruxelles, XVII Premio Venezia, The Solti Foundation Award, Premio della critica "Nino Carloni", Rising Star The Gilmore e molti altri.

Da oltre vent'anni è riconosciuta per la curiosità e versatilità degli orizzonti esecutivi, per il virtuosismo e la passione che si ritrovano in ogni brano che inserisce nel suo repertorio; queste caratteristiche si rispecchiano nelle recensioni ai concerti e alle incisioni discografiche per l'etichetta Brilliant Classics e nei progetti che l'hanno vista collaborare con l'Ircam - Centre Pompidou di Parigi e con la Fondazione di Arte Contemporanea Spinola-Banna, per la quale è stata Artista in Residenza insieme al compositore Georges Aperghis, il quale le ha dedicato due brani per pianoforte solo.

Si è esibita in alcune tra le più importanti stagioni concertistiche come il Teatro alla Scala di Milano, IRCAM di Parigi, Musica Insieme Bologna, la Biennale di Venezia, Società dei Concerti di Milano, Teatro San Carlo di Napoli, Teatro Petruzzelli di Bari, Parco della Musica di Roma, Teatro Carlo Felice di Genova, Unione Musicale di Torino, Ferrara Musica, Wigmore Hall di Londra, Carnegie Weill Hall di New York, Walt Disney Hall di Los Angeles, Oriental Centre di Shanghai, nelle Filarmoniche di Città del Capo, Durban e Johannesburg, collaborando con l'Orchestra Nazionale dell'Accademia di Santa Cecilia, Orchestra Rai di Torino, Filarmonica della Scala, Prague Chamber Orchestra, RSI Lugano, Filarmonica di Stoccarda, Odessa Philharmonic, Hungarian National Philharmonic e direttori quali Krystof Penderecky, Andris Nelsons, Gabor Takacs-Nagy, Martin Haselboeck, Gustav Kuhn, Alexander Shelley, Xian Zhang, Christopher Franklin, Oleg Caetani, Michael Tabachnik, Andrès Orozco-Estrada, Roland Boer, Aleksander Slatkovky, Gerard Korsten, Daniel Kawka,



Bernard Gueller, Zsolt Hamar, Anton Nanut, Donato Renzetti, Alain Lombard, Charles Olivieri-Munroe, Daniel Meyer, Carolyn Kuan, Luigi Piovano. Con l'Orchestra della Magna Grecia ha eseguito i Cinque Concerti di S. Rachmaninov.

Mariangela Vacatello è nata a Castellammare di Stabia, Napoli, ha vissuto a Milano e a Londra, dove ha studiato e si è perfezionata presso l'Accademia Pianistica Internazionale di Imola, il Conservatorio di Milano e la Royal Academy of Music insieme a Riccardo Risaliti, Franco Scala, Dominique Merlet e Christopher Elton.

Vive attualmente a Perugia e unisce la sua carriera pianistica con l'attività didattica presso il Conservatorio di Musica "F. Morlacchi" di Perugia, all'Accademia di Musica di Pinerolo e in diverse masterclass.

special thanks to

**FAZIOLI**

**Paolo Fazioli**

for loving music and musicians with great intensity

**Guido Salvetti**

that gives me a sincere friendship

**my husband Adriano**

that always support my swing mind

my friends

**Marco and Riccardo**

**FACETS**

**RECORDING**

Fazioli Concert Hall - Sacile, November 2020

**SOUND ENGINEER/EDITING**

Federico Furlanetto - Hvf Studio Casarsa [PN]

**MIXING/MASTERING**

Stefano Bechini - Green Brain Studio

**PIANO**

Fazioli F2782230

**TUNER**

Massimiliano Pinazzo

**ART**

Roberto Bevilacqua

**PHOTO**

Davide Cerati

STR 37203

