

CHIGIANA

INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY 2026



LEGENDS

14 LUGLIO 2026
ORE 21.15, PALAZZO CHIGI SARACINI

***HANS WERNER HENZE, RICHARD WAGNER /
FRANZ LISZT / FRANZ SCHUBERT***

ERIK BERTSCH pianoforte

FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

Consiglio di Amministrazione

Presidente

RICCARDO COPPINI

Vice Presidente

ANGELICA LIPPI PICCOLOMINI

Consiglieri

PIETRO CATALDI

DONATELLA CINELLI COLOMBINI

PAOLO DELPRATO

NICOLETTA FABIO

MARCO FORTE

ALESSANDRO GORACCI

CRISTIANO IACOPOZZI

GIANNETTO MARCHETTINI

ELISABETTA MIRALDI

Collegio Sindacale

STEFANO GUERRINI

ALESSANDRO LA GRECA

LORENZO SAMPIERI

Direttore Artistico

NICOLA SANI

Direttore Amministrativo

ANGELO ARMIENTO

Hans Werner Henze

(Gütersloh, 1926 – Dresda, 2012)

Präludien zu "Tristan" (1973)

I ♯ = 92

II Allegretto

III Lento

IV Ruhig fließend, meditativ

Richard Wagner / Franz Liszt

(Lipsia, 1813 – Venezia, 1883) / (Raiding, 1811 – Bayreuth, 1886)

Isoldens Liebestod, S. 447 (1867)

Hans Werner Henze

Toccata mistica (2013)

Hans Werner Henze

Sonata per pianoforte (1959)

I Molto movimentato

II Cantabile, con tenerezza

III Vivace

* * *

Franz Schubert

(Vienna, 1797 – 1828)

Sonata in si bemolle maggiore, D. 960 (1828)

I Molto moderato

II Andante sostenuto

III Scherzo. Allegro vivace con delicatezza

IV Allegro ma non troppo

Henze, Wagner, Liszt, Schubert - Dimensioni e rifrazioni della memoria

di Giovanni Vai

Un'unica prospettiva di ascolto

Accanto alla dimensione storico-musicale, il pensiero di Hans Werner Henze (Gütersloh, 1926 - Dresda, 2012) è attraversato da una costante attenzione a ciò che la musica del passato può ancora significare nel presente. Nei suoi scritti e nelle sue dichiarazioni ritorna più volte l'idea che la composizione debba mantenere un rapporto vivo con l'esperienza umana e con la realtà del proprio tempo, senza rinunciare alla complessità del linguaggio. Questa idea è stata efficacemente riassunta da Tom Service (Londra, 1969) nel saggio commemorativo pubblicato sul *Guardian* il 29 ottobre 2012, dove ricorda come Henze non abbia mai rinunciato a rivendicare una musica capace di «dire qualcosa sulle emozioni umane» e, insieme, di confrontarsi criticamente con la realtà sociale contemporanea. Una posizione che lo colloca, fin dal secondo dopoguerra, in una zona di aperta tensione rispetto alle linee più dogmatiche dell'avanguardia europea. Non è un caso che autori come Luigi Nono (Venezia 1924-1990) o Theodor W. Adorno (Francoforte, 1903 - Visp 1969) abbiano percepito la sua scrittura musicale come eccessivamente ordinata e conciliatrice, quasi una resistenza alla dissoluzione del materiale sonoro nelle pratiche più radicali dell'epoca. Proprio in

questa esigenza di chiarezza Henze riconosce il nucleo della propria poetica: una musica che rimanga accessibile senza rinunciare alla complessità del proprio tempo.

Hans Werner Henze, non come autore “storico” del Novecento, ma coscienza mobile della tradizione; il compositore che ha costantemente interrogato il passato non per restaurarlo, ma per metterne in luce le fratture e le zone ancora non pacificate. Questa posizione non si traduce mai in semplificazione stilistica, bensì in una continua esposizione del materiale musicale alla sua dimensione umana: il lirismo come rischio, la memoria come campo instabile, la forma come luogo di frizione tra ordine e esperienza. In questa prospettiva, l'intero programma del recital che ci è proposto da Erik Bertsch può essere letto come un arcipelago coerente di quesiti: verso Schubert (Vienna, 1797-1828), nella cui ultima produzione pianistica il tempo si dilata fino a mutare in ascolto sospeso, verso Wagner (Lipsa, 1813 – Venezia, 1883), dove il mito del *Tristan* diventa il laboratorio della dissoluzione armonica, verso Liszt (Raiding, 1811 – Bayreuth, 1886), che trasforma la trascrizione in un atto di trasfigurazione e rifrazione poetica. Henze, grande innovatore del Novecento, si misura costantemente con il passato come materia viva, attraversata da tensioni storiche e biografiche che continuano oggi a risuonare.

Le tre pagine pianistiche di Henze qui proposte, intervallate da grandi capolavori del passato,

appartengono a momenti diversi del suo percorso creativo ma condividono una stessa tensione verso la tradizione musicale, intesa non come riferimento stabile bensì come campo di trasformazione. Sonata, *Präludien zu "Tristan"* e Toccata mistica ne offrono tre declinazioni autonome, in cui la scrittura pianistica diventa luogo di continua ridefinizione della memoria.

Hans Werner Henze

Präludien zu "Tristan"

Il punto di rottura e la sua memoria

Nei *Präludien zu "Tristan"* (1972–73), Henze si confronta con uno dei nuclei più instabili della modernità musicale: il *Tristan und Isolde* di Wagner, luogo in cui l'armonia tonale sembra perdere il proprio asse senza però dissolversi completamente. Il pianoforte, in questo contesto, non rievoca l'opera, ma ne attraversa i residui: ciò che resta quando la dimensione teatrale e orchestrale viene sottratta, lasciando emergere una scrittura esposta, quasi vulnerabile.

Il celebre accordo iniziale – che la musicologia ha variamente definito come una sesta eccedente alterata da un'appoggiatura cromatica (Carl Mayrberger, Vienna 1828 - 1881), come un puro vettore di forze energetico-lineari (Ernst Kurth, Vienna, 1886 – Berna 1946) o come l'archetipo dell'accordo "vagante" e privo di centro tonale (Arnold Schönberg, Vienna, 1874 – Los Angeles, 1951) – non funziona qui come simbolo, ma come gesto

fisico e principio di propagazione d'energia. Non apre un mondo, ma lo incrina. I quattro movimenti proposti (I. ♩ 92; II. *Allegretto*; III. *Lento*; IV. *Ruhig fließend, meditativ*) sembrano disporre questo materiale in stati successivi di instabilità: non sviluppo, ma variazione di densità, come se la forma fosse costretta a misurarsi con la propria impossibilità di chiudersi. Non si tratta dunque di una rilettura di Wagner, quanto del riscontro di ciò che l'eco del *Tristan* continua a produrre nel nostro tempo.

Franz Liszt

***Isoldens Liebestod* (da *Tristan und Isolde* di Richard Wagner), S.447**

Metamorfosi e trasfigurazione

Il rapporto tra Richard Wagner e Franz Liszt è uno dei nodi più fertili della cultura musicale ottocentesca europea: non si esaurisce nella dimensione biografica dei rapporti personali, ma si configura come un canale privilegiato di trasmissione estetica tra generazioni. La nascita del *Tristan und Isolde* (1859) e la sua immediata risonanza nel mondo musicale non appartengono soltanto alla storia dell'opera, ma a quella trasformazione profonda del linguaggio armonico che segna il passaggio alla modernità. È in questo spazio di soglia che Liszt interviene con la sua trascrizione della *Morte d'Isotta*, non come semplice divulgatore, ma come interprete capace di riattraversare il testo

wagneriano dall'interno, come se ne riscrivesse la sostanza sonora.

Il gesto di Liszt si colloca in una fase delicata del suo percorso biografico. La relazione con Wagner è ormai attraversata da tensioni private e ideologiche, ma non viene meno la consapevolezza di una comune appartenenza a un orizzonte musicale che entrambi avevano contribuito a ridefinire. È significativo che Liszt scelga il finale del terzo atto, la cosiddetta Liebestod ("morte d'amore"), ovvero il punto in cui la voce di Isotta si dissolve nella "sublimazione" dell'amore e della morte. Il titolo, reso celebre dalla tradizione lisztiana, non è originario di Wagner, che parlava piuttosto di Verklärung (trasfigurazione): già in questo piccolo slittamento semantico si manifesta come la trascrizione non sia mai un atto neutro, ma sempre un fatto di interpretazione.

Musicalmente, Liszt affronta una materia orchestrale densa, quasi impossibile da ricondurre alla scrittura per pianoforte nella sua pienezza. Il pianoforte non imita l'orchestra: la reinventa attraverso una stesura che concentra, filtra e moltiplica i livelli sonori. Arpeggi, tremoli e accordi sovrapposti non servono a semplificare, ma a restituire una profondità che diventa quasi percettiva più che timbrica. La linea vocale si dissolve in parte, ma non scompare: si trasferisce nella tessitura stessa, come se il canto fosse intessuto nelle armonie. Ne nasce una musica in cui il confine tra voce, strumento e dimensione sonora complessiva si fa

instabile, e in cui il pianoforte assume una funzione quasi sinfonica e narrativa insieme.

Questa trasformazione non è solo tecnica. Liszt si confronta con il materiale wagneriano nel tentativo di far emergere una verità latente: quella tensione continua verso un punto di risoluzione che non si compie mai del tutto, ma si apre su una dimensione sospesa. Il celebre accordo iniziale del *Tristan und Isolde* trova qui una nuova forma di esistenza, privata del teatro ma non della sua drammaticità interna: ciò che nell'opera è azione scenica diventa, nella trascrizione, pura durata sonora, come se il tempo si piegasse su se stesso. In questo senso, il lavoro di Liszt può essere letto come una riflessione più ampia sul destino della musica nell'età tardo-romantica: non più semplice esposizione di forme, ma continua metamorfosi di materiali preesistenti. La pratica della trascrizione e della parafrasi assume così un ruolo centrale nel suo pensiero compositivo, fino a configurarsi come una vera grammatica del riuso creativo. La *Liebestod* non rappresenta allora un'eccezione, ma la sintesi estrema di un atteggiamento diffuso: la musica come riscrittura della musica.

È proprio questa concezione del passato come materia attiva che consente di leggere Liszt in prossimità di una linea del Novecento incarnata da Hans Werner Henze. In opere come l'orchestrazione dei *Wesendonck-Lieder* (1976), scritti da Wagner tra il 1857 e il 1858, due dei quali (*Im Treibhaus* e *Träume*) concepiti come veri e propri

“studi” per il *Tristan und Isolde*, o nel dialogo con repertori che vanno da Schubert a Carissimi (Marino 1605 ca. - Roma, 1674), a Monteverdi (Cremona, 1567 - Venezia, 1643), Henze non pratica la citazione nostalgica, ma una riattivazione critica del materiale storico, inserito in un presente instabile.

In questo senso, Liszt appare come una figura anticipatrice. Non si limita a trasporre l'orchestra sulla tastiera, ma la scompone e la ricompone assemblando il brano secondo una logica di continua circolazione del materiale. Henze riconoscerà in questo atteggiamento una delle possibili vie d'uscita dall'alternativa, tipica del secondo Novecento, tra rottura e conservazione. Non si tratta di citare il passato, ma di farlo agire nel presente come una forza ancora attiva.

Ascoltata oggi, la *Morte d'Isotta* nella versione lisztiana non è soltanto il riflesso di un capolavoro operistico, ma un laboratorio in cui si osserva la nascita di un'idea moderna di tradizione: non un archivio stabile, bensì un campo di trasformazioni continue. Ed è forse in questo spazio intermedio, tra voce e pianoforte, tra teatro e sala da concerto, tra memoria e reinvenzione, che il dialogo ideale con Henze trova il suo punto più vivo.

Hans Werner Henze

Toccata mistica

La forma come residuo

Con la *Toccata mistica* (1994) il discorso compositivo di Henze si concentra ulteriormente, fino a una condizione di essenzialità estrema. La scrittura sembra ridursi a pochi gesti elementari, non nel senso di una semplificazione, ma come esito di una progressiva sottrazione del materiale.

La coesistenza nel titolo di “toccata” e “mistica” non segnala una contraddizione, ma una tensione interna alla forma: da un lato la memoria storica del virtuosismo pianistico, dall'altro una dimensione rarefatta, in cui il gesto perde funzione espositiva e si trasforma in risonanza. Il pianoforte non sviluppa il discorso, ma lo lascia emergere per frammenti, come tracce di una forma non più ricomponibile.

Ciò che resta non è un'architettura compiuta, ma una serie di eventi sonori isolati, che suggeriscono la presenza di una struttura ormai solo intuita. La scrittura si configura così come un punto di arrivo di un processo di decantazione: non una riduzione, ma una trasformazione della forma in memoria di sé stessa.

Hans Werner Henze

Sonata per pianoforte

Tra forma, chiarezza e discontinuità

La *Sonata per pianoforte* (1959) appartiene a una fase in cui Henze non si confronta ancora con la memoria del passato come campo di dissoluzione, ma con la necessità di ricostruire un linguaggio condivisibile dopo la frattura del secondo dopoguerra. Il riferimento alle forme storiche non ha quindi valore citazionale, ma funzionale ed etico: risponde a un'esigenza di chiarezza e di comunicazione musicale.

Nella propria nota autografa, Henze collega la sonata ad altre opere coeve – tra cui *Antifone*, *Il Principe di Homburg* e i *Tre studi sinfonici* – scritte nel tentativo di definire uno stile personale compiuto, capace di integrare esperienza tecnica ed espressiva. Il richiamo alle forme tradizionali nasce esplicitamente da un'esigenza di trasparenza, intesa come condizione della comunicazione musicale.

La struttura della sonata riflette direttamente questa impostazione: il primo movimento accosta materiali contrastanti senza sintesi definitiva; il secondo si configura come forma di “canzone”, affidata a una scrittura cantabile; il finale, in forma fugata, si confronta con il modello bachiano non come citazione, ma come ricerca di una possibile chiarezza formale.

La forma non appare dunque come schema preesistente, ma come processo in costruzione: un

equilibrio instabile che si definisce nel rapporto tra continuità e frattura, tra articolazione del materiale e sua resistenza alla sintesi.

Franz Schubert

Sonata in Si bemolle maggiore D 960

La poetica del tempo sospeso

Composta nel settembre del 1828, poche settimane prima della morte del compositore, la Sonata in si bemolle maggiore D 960 occupa un posto singolare nella storia della musica. Non tanto perché rappresenti un presunto “testamento spirituale” – immagine diffusa che la critica più recente invita a ridimensionare – quanto perché realizza una diversa idea di forma musicale, nella quale il tempo dell’ascolto si dilata, il conflitto perde centralità e la melodia diventa principio costruttivo strutturale.

In un programma dedicato a Hans Werner Henze, questa pagina assume un rilievo particolare. Henze riconobbe in Schubert una figura decisiva del proprio immaginario: non il compositore della tradizione viennese armoniosa e compiuta, ma una presenza appartata, in posizione eccentrica rispetto al proprio tempo, capace di trasformare la condizione dell’isolamento in linguaggio musicale. In questa prospettiva, Schubert può essere letto come figura del *Wanderer*, il viandante che attraversa il mondo senza coincidere mai del tutto con esso, in una condizione di distanza che diventa materia espressiva.

La Sonata si colloca pienamente in tale orizzonte. L'esordio del discorso musicale si apre con estrema naturalezza: una melodia ampia si distende su un accompagnamento regolare, mentre il trillo nel registro grave introduce una sottile frattura interna. Da quel momento, il movimento oscilla costantemente tra continuità e sospensione, tra ciò che procede e ciò che trattiene il fluire del tempo.

Nell'ultimo Schubert la forma-sonata viene riorientata dall'interno: le transizioni si dilatano, le modulazioni si allontanano senza necessità di conflitto, le soste assumono un valore portante pari agli eventi dinamici. Ne deriva una scrittura fondata su una ricerca continua di equilibrio tra forma e durata.

Questa "poetica del tempo" emerge con particolare evidenza nell'Andante sostenuto, dove un ritmo ostinato sostiene una linea melodica essenziale, sospesa, attraversata da improvvise aperture luminose. Più che procedere, la musica modifica costantemente la propria prospettiva interna, facendo convivere presenza e memoria, stabilità e dissolvenza. Anche lo Scherzo conserva tale ambiguità, mentre il Finale riattiva il movimento senza risolvere del tutto la tensione tra serenità e inquietudine.

È questo rapporto tra canto e complessità formale ad aver reso Schubert riferimento centrale per Henze. In un contesto segnato dalla tendenza a identificare la modernità con la rinuncia al lirismo, Henze rivendicò la continuità con una tradizione in cui la melodia è forma

di conoscenza. Le sue riletture della musica schubertiana – da *Erlkönig* (1996) *fantasia per orchestra sul poema di Goethe e sull'Op. 1 di Schubert* (1815) all'inserimento del Lied *An den Genuß* (1817) in *Chamber Music* (2003) – non sono omaggi, ma riattivano una dimensione ancora operante fragilità, esilio e resistenza al silenzio.

Accostata alle opere di Henze, la Sonata D 960 rivela così una modernità non immediata. Non perché anticipi sviluppi linguistici futuri, ma perché propone un diverso modello di temporalità musicale: un percorso in cui ogni ritorno è trasformato da ciò che lo precede. La forma diventa così lo spazio in cui memoria e presente, distanza e prossimità convivono in equilibrio instabile.

In questa prospettiva, Schubert e Henze condividono una stessa attenzione per la dimensione non risolta dell'esperienza musicale. La Sonata D 960, con il suo respiro ampio e la sua apparente semplicità, suggerisce infine che la profondità non risiede nell'enfasi del gesto, ma nella durata dell'ascolto e nella capacità della musica di trattenere l'incertezza.

Un unico spazio di trasformazione

Considerato nel suo insieme, il programma non costruisce una narrazione storica lineare, ma una costellazione di esperienze del tempo musicale: dalla frattura wagneriana alla mediazione lisztiana, dalle diverse articolazioni formali in Henze fino alle differenti

modalità della memoria e alla sospensione schubertiana finale.

Ciò che lega queste pagine non è una continuità stilistica, ma un'idea implicita comune: il materiale musicale non si esaurisce nel proprio contesto originario, ma rimane disponibile a nuove forme di attivazione ogni volta che viene nuovamente posto in ascolto.

In una delle sue formulazioni più note, Hans Werner Henze osserva: «Il passato non è dietro di noi, è una delle nostre dimensioni». È forse in questa prospettiva che il programma trova il proprio punto di equilibrio più discreto: non come conclusione teorica, ma come condizione dell'ascolto, in cui ciò che è stato continua a manifestarsi nel presente.

BIOGRAFIA

ERIK BERTSCH - Pianista italiano di origini olandesi, Erik Bertsch si dedica con curiosità e spirito di ricerca al repertorio contemporaneo, collaborando con compositori come George Benjamin, Marco Stroppa, Ivan Fedele, Marco Momi, Fabio Vacchi, Alessandro Solbiati, Fabio Nieder e facendo dialogare nei suoi programmi da concerto musiche più o meno lontane nel tempo, illuminando richiami e affinità elettive inaspettati e sorprendenti.

Le sue incisioni del Primo Libro delle Miniature Estrose di Marco Stroppa (Kairos, 2020) e dell'opera completa per pianoforte di George Benjamin (Piano Classics, 2024) ricevono unanime apprezzamento dalla critica internazionale, ottenendo tra l'altro 5 stelle e il riconoscimento di Disco del mese per *Classic Voice*, una nomination ICMA (International Classical Music Awards) e recensioni a 5 stelle per le riviste *Diapason* ("Erik Bertsch y déploie une électrisant virtuosité" Patrick Szersnovicz), *Classica*, *Musica*.

L'attività concertistica lo porta a esibirsi in importanti sale (Sala Sinopoli del Parco della Musica di Roma, Teatro Bibiena di Mantova, Cappella Paolina del Quirinale, Salle de Concert del Conservatorio di Montreal, West Road Concert Hall di Cambridge, Teatro dei Rozzi di Siena, Teatro Niccolini di Firenze, Teatro Litta di Milano, Casa della Musica di Parma...) per stagioni come Accademia Filarmonica Romana, Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Milano Musica, Amici della Musica di Firenze, Rondò – Divertimento Ensemble di Milano, Traiettorie di Parma, Concerti del Quirinale, Accademia Chigiana di Siena, Société de Musique Contemporaine

du Québec, IUC - Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma, Amici della Musica di Modena, Festival Nuova Consonanza, Biennale Koper, La Milanese, Festival Trame Sonore di Mantova. In più occasioni inoltre suona in diretta radiofonica per Radio3 e sue registrazioni sono state trasmesse da SRF, Radio France, RBB Rundfunk Belin – Brandenburg.

Conclusi gli studi con lode al Conservatorio “Cherubini” di Firenze sotto la guida di Maria Teresa Carunchio, Erik Bertsch prosegue il perfezionamento con Alexander Lonquich (Accademia Chigiana di Siena), Enrico Pace (Accademia di Musica di Pinerolo) e per la musica da camera con Carlo Fabiano (Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Roma). Importante per l'approfondimento del repertorio contemporaneo è stata la guida di Maria Grazia Bellocchio (Divertimento Ensemble, Milano) e di Pierre-Laurent Aimard e Tamara Stefanovich (Piano Academy, Monaco di Baviera).



HANS WERNER HENZE 100

**Focus dedicato a Hans Werner Henze
in occasione centenario della nascita**

Saggio introduttivo di
Gastón Fournier-Facio

Introductory essay by
Gastón Fournier-Facio

**LA PRESA DI COSCIENZA.
LA DENUNCIA.
L'UTOPIA DI UNA BLUMENFEST**

[Leggi qui](#)



**THE COMING TO AWARENESS.
THE DENUNCIATION.
THE UTOPIA OF A BLUMENFEST**

[Read here](#)



PROSSIMI CONCERTI

MERCOLEDÌ 15

**OPERA
E TEATRO
MUSICALE** ORE 21.15, CHIESA DI S. AGOSTINO
NICOLA BERNARDINI *D'altro canto 2*
ANDREA MANNUCCI *Requiem per Giulia*

Prime esecuzioni assolute

LEE COLBERT / VIRGINIA GUIDI / PATRIZIA ROTONDA
ELEONORA SUSANNA / ANTONELLA TALAMONTI / VALENTINA
PIOVANO / EDOARDO SIRAVO / GABRIELE FALCIONI / GIUSEPPE
ETTORRE / ALDO ORVIETO / QUARTETTO RILKE / CHIGIANA
PERCUSSION ENSEMBLE / CORO DELLA CATTEDRALE DI SIENA
"GUIDO CHIGI SARACINI" / ALVISE VIDOLIN / NICOLA BERNARDINI
LUCA RICHELLI / JULIAN SCORDATO / CHIGIANA LIVE ELECTRONICS
ENSEMBLE / LORENZO DONATI

GIOVEDÌ 16

|| Lecture || ORE 16.30, CONSERVATORIO DI SIENA "R. FRANCI"
Neuro Music. Music Mirrors Mind
GENE COLEMAN

**OFF
THE WALL** ORE 21.15, CHIOSTRO DI TORRI, SOVICILLE
LILYA ZILBERSTEIN / ANTON GERZENBERG
Robert Schumann, Hans Werner Henze, Franz Liszt,
Dmitrij Šostakóvič, Johannes Brahms

**APPUNTAMENTO
MUSICALE** ORE 21.15, BORGO SAN FELICE
CASTELNUOVO BERADENGA
Allievi del Corso di Quartetto d'archi e musica da camera
CLIVE GREENSMITH docente

VENERDÌ 17

|| Lecture || ORE 15, CONSERVATORIO DI SIENA "R. FRANCI"
Franco Evangelisti (1926 - 1980). Verso un nuovo mondo sonoro
ALESSANDRO MASTROPIETRO

LOUNGE ORE 18, CORTILE DI PALAZZO CHIGI SARACINI
Don Giovanni: sotto il vestito
con Henning Brockhaus, Elena Oliva
Conduce Stefano Jacoviello

**CHIGIANA
CHIANTI
CLASSICO
EXPERIENCE** ORE 18.30, POGGIO BONELLI, CASTELNUOVO BERARDENGA
I giovani talenti chigiani nelle terre del Chianti Classico
Concerto di Violoncello

TODAY ORE 21.15, CHIESA DI S. AGOSTINO
Camera Music
MARCELO MARCHETTI / ANTONIO CAGGIANO / FRANCESCO
BIGONI / MDI ENSEMBLE / SOLISTI DELL'ENSEMBLE TABULA RASA
CHIGIANA PERCUSSION ENSEMBLE / QUARTETTO SINCRONIE
ALVISE VIDOLIN / NICOLA BERNARDINI / LUCA RICHELLI / JULIAN
SCORDATO / CHIGIANA LIVE ELECTRONICS ENSEMBLE / MIMMA
CAMPANALE
Hans Werner Henze, Franco Evangelisti, Giovanni Verrando,
Gene Coleman

SABATO 18

|| Lecture || ORE 16.30, CONSERVATORIO DI SIENA "R. FRANCI"
*Camera Music, una composizione multimediale
e transdisciplinare*
GIOVANNI VERRANDO



INVESTIRE NEL TALENTO



Il programma "In Vertice" dell' Accademia Chigiana è il nostro modo per ringraziare e premiare coloro che contribuiscono in modo concreto e continuativo al nostro lavoro, alla crescita di nuovi talenti e alla diffusione della musica come linguaggio universale, di insostituibile valore educativo, formativo e ricreativo.

Diventare parte di "In Vertice" significa essere di casa in una delle istituzioni musicali più prestigiose e innovative del mondo, per condividerne il percorso di crescita e celebrarne i risultati.

Ogni donatore stabilisce un rapporto privilegiato con questa Istituzione unica al mondo, partecipa al suo patrimonio, e contribuisce ad estendere e potenziare la sua azione per raggiungere nuovi, ambiziosi obiettivi.



ACCADEMIA MUSICALE

CHIGIANA

Programma "In Vertice"

invertice@chigiana.org

Linea dedicata +39 0577 220927

★ **DIVENTA SUBITO UN AMICO DELLA CHIGIANA** ★

SCOPRI COME SOSTENERCI <https://www.chigiana.org/sostieni>

DONA ORA <https://donorbox.org/programma-festival-of-friends>

FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

STAFF

Assistente del Direttore Amministrativo

LUIGI SANI

Assistente del Direttore Artistico

GIOVANNI VAI

Collaboratore del Direttore artistico e responsabile progetti culturali

STEFANO JACOVIELLO

Segreteria Artistica

BARBARA VALDAMBRINI

LARA PETRINI

Segreteria Allievi

MIRIAM PIZZI

BARBARA TICCI

Biblioteca e Archivio

CESARE MANCINI

ANNA NOCENTINI

Referente della collezione Chigi Saracini

LAURA BONELLI

Dean del Chigiana Global Academy

ANTONIO ARTESE

Web design e comunicazione

KATIA SPITALERI

Grafica e social media

LAURA TASSI

Ufficio Stampa

NICOLETTA TASSAN SOLET

PAOLO ANDREATTA

Assistente Comunicazione e media

MARTA SABATINI

Segreteria Amministrativa

MARIA ROSARIA COPPOLA

MONICA FALCIANI

Ufficio Contabilità e Finanza

ELINA PIERULIVO

ELISABETTA GERMONDARI

GIULIETTA CIANI

MARIA TERESA PORTO PUCCINI

Portineria e servizio d'ordine

LUCA CECCARELLI

GIANLUCA SARRI

Biglietteria e visite guidate

MARTINA DEI

CHIGIANA INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY

Direttore tecnico

MARCO MESSERI

Assistente di produzione

CATERINA RUZZANTE

Coordinamento e redazione programmi di sala

SUSANNA PASTICCI in collaborazione con il Corso di Laurea Magistrale in Musicologia della Sapienza Università di Roma

Assistente tecnico audio

MATTIA CELLA

Coordinatore Chigiana Chianti Classico Experience

LUCA DI GIULIO

grandi sostenitori



con il supporto di



con il contributo di



con il patrocinio di

in collaborazione con



e con



media partner



Si ringraziano i sostenitori del Programma "In Vertice" in particolare

ChiantiBanca, Assoservizi - Confindustria Toscana Sud, Terrecablate Reti e Servizi, Centro Studi Pluriversum, Consorzio Vino Chianti Classico, Bar Il Palio, Citis Arcobaleno s.r.l.

WWW.CHIGIANA.ORG

