



BERIO
SCHUBERT

Within the Waves

SANNA VAARNI



Within the Waves

20th Century Italian Piano Music

LUCIANO BERIO

- | | | |
|----|--|-------|
| 01 | Sonata per pianoforte solo (2001) | 27:09 |
| 02 | 6 Encores: No.3 Wasserklavier | 02:21 |

FRANZ SCHUBERT

Sonata in Sol maggiore, op. 78, D. 894

- | | | |
|----|----------------------------------|-------|
| 03 | Molto moderato e cantabile | 19:05 |
| 04 | Andante | 08:53 |
| 05 | Menuetto. Allegro moderato, Trio | 04:54 |
| 06 | Allegretto | 09:27 |



SANNA VAARNI
piano

Registrazione/Recording:

25-26 marzo/22 aprile 2024 Järvenpää-talo, Järvenpää, Finlandia
Recorded, produced, edited, mixed and mastered by Heikki Savolainen

Piano technician: Matti Kyllönen

Photo cover: Hazuki Taira

Within The Waves / Berio e Schubert

Un programma che mette in contatto due composizioni molto lontane nel tempo, entrambe col titolo *Sonata*, promette molto all'immaginazione.

Le due Sonate, per motivi opposti, chiudono il catalogo sonatistico, pubblicato in vita, dai due autori. Fra loro, come ponte, un brano, percorso dal ricordo dell'acqua: come dar forma a questo intreccio?

Nel 1823 Franz Schubert compone un meraviglioso Lied, *Auf dem Wasser zu singen*. Il testo parla del continuo scivolar via della gioia e del sorriso, assimilati allo scorrere vorticoso dei flutti dell'acqua: nel testo Von Stolberg - Stolberg il senso del rimpianto trova la propria piena realizzazione in un canto, che Schubert fa appoggiare allo scorrere ossessivo di una figura pianistica, in continuo contrasto con lo cancellarsi delle immagini nel testo. *Sonata* indica il terreno di una pratica compositiva in continua trasformazione, e una forma schematica difficile da afferrare: sembra un grande detrito nella storia della musica occidentale, capace di riempirsi di significati diversi.

Una profonda ambiguità, fra sorriso e malinconia, abita il mondo poetico della Sonata in Sol maggiore, op. 78, D. 894. Schubert aveva idee chiarissime sulla struttura formale del brano, pensando ad una struttura unitaria in 4 movimenti. Schubert aveva visto quel complesso dissolversi già nelle mani del prediletto Beethoven che, dalle due Sonate dell'op. 27, confonde le carte rispetto alle sue partizioni, costruendo strutture complesse, talvolta cicliche, in cui tutti gli schemi tradizionali si disgregano, creando un genere di fruizione sempre più difficile: d'altra parte, con la Sonata in La minore D.845, era già stato designato dalla critica musicale come il possibile continuatore di quello sperimentalismo.

Tobias Hassliger, il suo editore, aveva in mente idee diverse: avendo riconosciuta la straordinaria libertà formale del primo movimento, e la grande delicatezza che lo abita, piena di sfumature dinamiche che corrono tanto verso il *piano* e il *pianissimo*, che verso il *forte*,

e il fortissimo, non adatte al circuito concertistico, pensava che fosse più semplice tenere la *Sonata* unita, ma smembrandola in quattro pezzi caratteristici, che avrebbero potuto incontrare un mercato più ampio.

Fu così che la *Quarta Sonata* per pianoforte, così recita il manoscritto originale, composta nel 1826 da uno Schubert sempre più provato dalla sifilide, venne pubblicata nel 1827 come *Fantaisie* per il primo movimento, assieme ai titoli degli altri 3. Il nome apocrifo, tuttavia, coglie in profondità la natura di un problema, che circonda tutta la musica.

La D.894, infatti, pur entusiasmando Schumann, trovò scarsissima eco nelle sale concertistiche, per il carattere intimo, assolutamente non declamatorio, della sua scrittura. Raramente l'indicazione *Molto Moderato e Cantabile*, che segna il Primo movimento, descrive bene il clima espressivo, una sospensione del tempo, che caratterizza il formarsi dei temi, che, nella forma tradizionale, vengono enunciati in modo perentorio. Vi è certamente un'eco beethoveniana, anche qui, a partire dalla rievocazione del gesto d'apertura del IV Concerto per pianoforte e orchestra op. 58, un gruppo di accordi nella stessa tonalità, ma la figurazione cambia completamente di senso. Essa si apre in forma sospesa, cantando senza un vero sviluppo.

Una cantabilità originalissima: un grande didatta italiano, Alberto Mozzati, diceva che l'attacco doveva rievocare un coro da osteria viennese. L'immagine rimanda all'ambito affettivo a cui la musica di Schubert viene spesso riportata, ma, nel suo registro didascalico, tocca una verità più nascosta. Il gruppo accordale canta muto, in un gesto vocale che nessuna parola potrà mai saturare. Nel primo movimento, esso viene ripetuto, con gradazioni dinamiche sofisticatissime, dal *pp* al *fortissimo*, ora in maggiore, ora in minore. Gli estremi dinamici costruiscono così uno spazio di allontanamento e avvicinamento, attorno all'ascoltatore, con potenti effetti drammaturgici. A questa stasi incantatoria, partecipa anche il brusco, cupo l'irrompere della sezione in Si minore: Schubert sembra voler ancora ripetere lo stesso gesto, con un carattere tonale e armonico contrastante, nella costruzione di un sipario.

Si forma così un nucleo contratto della forma Sonata, e dei suoi contrasti. Ma non basta: tra i due gesti, si avverte l'aprirsi inconfondibile del ritmo di un *Laendler*, seguito da una variazione. Con queste piccole mosse, Schubert inventa un'idea di forma e un timbro pianistico del tutto inedito: il *Laendler* si muove nella regione medio – acuta della tastiera, con un carattere delicatissimo quasi da carillon, a cui fanno da contraltare un piccolo mordente, e la ciclicità della forma ritmica della danza, che impegna le mani del pianista nel far cantare la sinistra, prima in legato e poi in staccato, mentre la mano destra disegna l'impulso ritmico della danza.

Schubert crea così un potente contrasto testurale, materico, fra la sericità del disegno melodico e l'addensamento statico dell'accordo. Le sorprese non finiscono qui: una seconda forma variata segue il *Laendler*, appoggiandosi su intervalli melodici vuoti, che assumono la consistenza fantasmatica di un'ombra, una sorta di deflusso, rispetto alla danza precedente. Anche questa fiducia nell'ornamentazione, sembra rimandare al Concerto beethoveniano.

Unendo danza paesana e il canto senza parole, Schubert ripensa tutta l'essenza dialettica dei temi contrastanti, tipici della drammaturgia della forma sonata, in cui tutte le possibilità di attacco del tasto prendono forma, dall'accordo all'arabesco.

Economia ammirevole, che torna anche nei due tempi centrali, ancora danze stilizzate, con temi efficacissimi. Lo stupore ammirato di Schumann si rende ora più comprensibile: l'essenzialità del procedimento cozza con l'immagine di uno Schubert che si perda nella forma, come vorrebbe una vecchia tradizione storicistica. In realtà, la forma Schubert sa tenerla ma tende a dissolverla: non un sonnambulo, ma un viaggiatore, che ci porta su terreni che si sfaldano con tenerezza, come accade con il *Minuetto* del terzo tempo, un tempo il brano più conosciuto dai dilettanti di pianoforte. Investito da un tratto incisivo fin dall'attacco, popolare e di carattere, rimane subito impresso in memoria. La potenza impressiva, tuttavia, non sembra esaurirne l'estro: il *Trio* centrale si trasforma immediatamente in un valzer etereo, con una metamorfosi sorprendente di climax poetico, capace non solo contrasto, perché, al ritorno del tema principale, ci si rende conto che quel lan-

guore dialoga con la parte b del tema del minuetto stesso.

L'*Allegretto* in Sol maggiore che chiude la Sonata è invece un susseguirsi di 5 episodi diversi, dove brilla, al centro, uno straordinario momento in mi bem maggiore, che ha carattere contrastante con tutto quanto lo circonda. Il movimento si chiude circolarmente con una coda sorprendente, dove il tema sembra quasi cancellarsi, nel movimento delle mani sulla tastiera.

La natura del problema colto da Hassliger è chiara: la musica è piena di immagini sull'orlo del prender forma. *Phantasieren* in tedesco mantiene il calco dell'espressione greca *phantasia*: coglie assieme improvvisare, far accadere, immaginare, con un implicito riferimento tattile quanto visivo. I giochi del vicino e lontano del primo tempo, prendono l'eco di forme che si dissolvono, in un inconfondibile impeto romantico.

Anche Luciano Berio, che a Schubert ha dedicato omaggi memorabili come *Rendering* (1989/90) si è cimentato, negli ultimi della sua vita, con la forma che tanto ha ossessionato Schubert: *Sonata* (2000), è un brano meraviglioso, che chiude tanto la sua carriera, che il suo repertorio pianistico.

Per spiegare come avvicinarsi vorremmo dare la parola a Marco Uvietta, che ha potuto studiarne la struttura da vicino, confrontandosi col compositore stesso: Berio parla della Sonata come di una struttura a blocchi diversi, che vanno tenuti assieme da elementi che fungano da transizione continua. Nelle parole del compositore: *come quando si viaggia in treno, i paesaggi cambiano, ma i piloni continuano a sfilare davanti ai nostri occhi, e noi guardiamo sempre dalla stessa finestra.*

I piloni sfilano insieme al paesaggio che varia: sono quello che permette allo spettatore di dare coerenza al paesaggio che cambia, una volta che sia stato assunto un punto di vista. Il pilone a cui Berio affida il filo rosso che permette all'ascoltatore di non perdersi è, almeno nella prima parte della Sonata, un rintocco in Si Bemolle, una pulsazione isocrona appena sussurrata, in *ppp*, attorno a cui accadono molte cose, e che viene scosso da schemi metrici sempre diversi. I suoi ritorni permettono, per almeno un quarto della composi-

The *Allegretto* in G major that closes the Sonata is instead a succession of five different episodes, with an extraordinary moment in E flat major shining in the centre, contrasting in character with everything around it. The movement closes circularly with a surprising coda, where the theme seems to almost disappear in the movement of the hands on the keyboard.

The nature of the problem identified by Hassliger is clear: music is full of images on the verge of taking shape. The German word *Phantasieren* retains the imprint of the Greek expression *phantasia*: it encompasses improvising, making things happen, imagining, with an implicit tactile as well as visual reference. The interplay of near and far in the first movement captures the echo of forms that dissolve, in an unmistakable romantic vein.

Luciano Berio, who dedicated memorable tributes to Schubert such as *Rendering* (1989/90), also experimented, in the last years of his life, with the form that so obsessed Schubert: *Sonata* (2000) is a wonderful piece that brings both his career and his piano repertoire to a close.

To explain how to approach it, we would like to pass the word to Marco Uvietta, who was able to study its structure closely, consulting with the composer himself: Berio speaks of the *Sonata* as a structure made up of different blocks, which are held together by elements that act as continuous transitions. In the words of the composer:
just as when traveling by train, the landscapes change, but the pylons continue to pass before our eyes, and we always look out of the same window.

The pylons pass by alongside the varying landscape: they are what allow the listener to give coherence to the changing landscape, once a point of view has been established. The pylon to which Berio entrusts the common thread that allows the listener not to get lost is, at least in the first part of the *Sonata*, a tolling in B flat, a barely whispered isochronous pulsation, *ppp*, around which many things happen, and which is jolted by ever-changing metrical patterns. Its recurrences allow, for at least a quarter of the composition, a precise coherence, in a landscape dotted with rhythmic shifts, elementary vocal gestures, a signa-

non sono piaciuti quegli Intermezzi... perché... soprattutto uno, il numero 2 in Si bemolle minore [op. 117], lo alterava, ne faceva una melodia accompagnata, mentre la scrittura di quell'Intermezzo è molto bella, molto sottile... non sai dove comincia la melodia che si trasforma in arabesco, mentre l'arabesco si trasforma in melodia: diventa una sorta di polifonia virtuale, che non va trattata come una melodia accompagnata.

Aldilà della valutazione su Giesecking, è una osservazione pervasa da costruttivismo compositivo: l'idea di una polifonia virtuale nasce dal fatto che l'arabesco si trasformi in melodia senza cesure, ma con residui da elaborare. Una convergenza incompleta, che può completarsi solo mediante processi compositivi simultanei, su cellule melodiche, i cui spettri armonici vanno elaborati polifonicamente. In superficie, sembra solo un'acuta osservazione sul modo di comporre di Brahms. Nel fondo, invece a Berio interessa soprattutto che l'elemento melodico che va posto in polifonia, parta da unità non ancora sviluppate. Situazione sospesa, che sembra un gioco da completare, guidando l'estrinsecarsi di una tensione polifonica, che parta dalla cellula di partenza, per interagire con un elemento nuovo.

Da qui l'idea di comporre un brano a partire da un elemento dell'Intermezzo di Brahms in Si bemolle minore e da un elemento della Fantasia in Fa minore di Schubert, mescolati insieme.

Ricorrendo ad un ritmo di *Barcarola*, Berio compone un brano tonale, giocando su una espressività tenera e lontana. Un sussurro, ancora, in cui il frammento di Brahms si scompone nel canto su tre voci, fondendosi ad un ostinato in Fa, che arriva proprio dalla *Fantasia in Fa minore D. 940* di Schubert.

L'esito è un piccolo miracolo, che riporta alle figurazioni ondulatorie di *Auf Dem Wasser zu singen* : il lavoro di miniatura su due piccoli elementi, mostra ancora la ricerca di Berio nel cercare convergenza fra forme mai sovrapponibili. E la sottile coerenza del programma di questo cd.

Carlo Serra

Within The Waves / Berio and Schubert

A programme that brings together two compositions very far from each other in time, both entitled *Sonata*, promises much for the imagination.

The two Sonatas, for opposing reasons, were the last sonatas to be published during the lifetime of the two composers. Between them, like a bridge, is a piece permeated by the memory of water: how, then, can one give form to this intertwining?

In 1823 Franz Schubert composed a wonderful Lied, *Auf dem Wasser zu singen*. The text speaks of the continuous drifting away of joy and smiles, likened to the swirling flow of water: in Von Stolberg - Stolberg's text, the sense of regret finds its full expression in a song, which Schubert has set against the obsessive flow of a piano figure, in constant contrast to the dissolving images in the text.

Sonata suggests the terrain of a constantly changing compositional practice and a schematic form that is difficult to grasp: it seems like a large piece of debris in the history of Western music, capable of being filled with different meanings.

A profound ambiguity, between smiling and melancholy, inhabits the poetic world of the Sonata in G major, Op. 78, D. 894. Schubert had very clear ideas about the formal structure of the piece, thinking of a unified structure in four movements. Schubert had already seen that framework dissolve in the hands of his beloved Beethoven, who, in the two Sonatas of Op. 27, blurred the lines with regard to his scores, constructing complex, sometimes cyclical structures in which all traditional patterns disintegrate, creating a genre that is increasingly difficult to appreciate: on the other hand, with the Sonata in A minor D.845, Schubert had already been designated by music critics as the possible successor to such experimentation.

Tobias Hassliger, his publisher, had different ideas in mind: having recognised the extraordinary formal freedom of the first movement, and the great delicacy that inhabits it, full of

dynamic nuances that run as much towards *piano* and *pianissimo* as towards *forte* and *fortissimo*, unsuitable for the concert circuit, he thought it would be simpler to keep the *Sonata* together, but break it down into four characteristic pieces, which could appeal to a wider market.

So it was that the *Fourth Sonata* for piano, as the original manuscript reads, composed in 1826 by Schubert, who was increasingly afflicted by syphilis, was published in 1827 as *Fantaisie* for the first movement, together with the titles of the other three. The apocryphal name, however, captures the essence of a problem that surrounds all music.

Despite Schumann's great enthusiasm for the piece, D.894 found little resonance in the concert halls due to the intimate, entirely non-declamatory nature of its composition. Only rarely does the indication *Molto Moderato e Cantabile*, which marks the first movement, accurately describe the expressive mood, a suspension of time, that characterises the formation of the themes, which, in the traditional form, are stated in a peremptory manner. There is certainly a Beethovenian echo here too, starting with the evocation of the opening gesture of the Fourth Piano Concerto, Op. 58, a group of chords in the same key, but the figuration takes on a completely different meaning. It opens in a suspended form, singing without any real development.

A highly original cantabile: the great Italian teacher Alberto Mozzati said that the opening should evoke a Viennese tavern choir. This image refers to the emotional sphere to which Schubert's music is often linked, but, at a deeper level, it touches on a more hidden truth. The chordal group sings silently, in a vocal gesture that no words could ever fully express. In the first movement, it is repeated, with highly sophisticated dynamic gradations, from *pp* to *fortissimo*, sometimes in the major, sometimes in the minor.

The dynamic extremes thus create a space of distancing and approaching around the listener, with powerful dramatic effects. In this spellbinding stasis, the abrupt, sombre irruption of the section in B minor also plays a part: Schubert seems to want to repeat the same gesture, with a contrasting tonal and harmonic character, in the construction of a partition.

Thus, a condensed nucleus of sonata form and its contrasts is created. But that's not all: between the two gestures, we hear the unmistakable opening of a *Ländler* rhythm, followed by a variation. With these small touches, Schubert invents a completely new idea of form and piano timbre: the *Ländler* moves in the middle-high range of the keyboard, with an extremely delicate, almost carillon-like character, counterbalanced by a small mordent and the cyclical nature of the dance's rhythmic form, which involves the pianist's hands in making the left hand sing, first legato and then staccato, while the right hand traces the rhythmic pulse of the dance.

In this way, Schubert creates a powerful contrast in texture and material between the silky smoothness of the melodic line and the static denseness of the chord. But the surprises don't end there: a second varied form follows the *Ländler*, building on empty melodic intervals that take on the ghostly consistency of a shadow, a sort of runoff, compared to the previous dance. This relish for ornamentation also seems to refer back to Beethoven's Concerto.

By combining folk dance and wordless song, Schubert rethinks the entire dialectical essence of contrasting themes, typical of the dramaturgy of sonata form, in which all the possibilities of attacking the keys are exploited, from chords to arabesques.

An impressive economy, which also returns in the two central movements, again stylised dances, with highly effective themes. Schumann's awed admiration is now more understandable: the essentiality of the process clashes with the image of Schubert losing himself in the form, as an old historicist tradition would have it. In reality, Schubert knows how to maintain the form, but tends to dissolve it: not a sleepwalker, but a traveller, who takes us to places that gently fall apart, as happens with the *Minuetto* of the third movement, once the most well-known piece among piano amateurs. With its incisive, popular and characterful opening, it immediately sticks in the memory. This striking impact, however, does not seem to exhaust the movement's creativity: the central *Trio* immediately transforms into an ethereal waltz, with a surprising metamorphosis of poetic climax, capable not only of contrast, since, upon the return of the main theme, one realises that this languor dialogues with part b of the minuet theme itself.

The *Allegretto* in G major that closes the Sonata is instead a succession of five different episodes, with an extraordinary moment in E flat major shining in the centre, contrasting in character with everything around it. The movement closes circularly with a surprising coda, where the theme seems to almost disappear in the movement of the hands on the keyboard.

The nature of the problem identified by Hassliger is clear: music is full of images on the verge of taking shape. The German word *Phantasieren* retains the imprint of the Greek expression *phantasia*: it encompasses improvising, making things happen, imagining, with an implicit tactile as well as visual reference. The interplay of near and far in the first movement captures the echo of forms that dissolve, in an unmistakable romantic vein.

Luciano Berio, who dedicated memorable tributes to Schubert such as *Rendering* (1989/90), also experimented, in the last years of his life, with the form that so obsessed Schubert: *Sonata* (2000) is a wonderful piece that brings both his career and his piano repertoire to a close.

To explain how to approach it, we would like to pass the word to Marco Uvietta, who was able to study its structure closely, consulting with the composer himself: Berio speaks of the *Sonata* as a structure made up of different blocks, which are held together by elements that act as continuous transitions. In the words of the composer: just as *when traveling by train, the landscapes change, but the pylons continue to pass before our eyes, and we always look out of the same window.*

The pylons pass by alongside the varying landscape: they are what allow the listener to give coherence to the changing landscape, once a point of view has been established. The pylon to which Berio entrusts the common thread that allows the listener not to get lost is, at least in the first part of the *Sonata*, a tolling in B flat, a barely whispered isochronous pulsation, *ppp*, around which many things happen, and which is jolted by ever-changing metrical patterns. Its recurrences allow, for at least a quarter of the composition, a precise coherence, in a landscape dotted with rhythmic shifts, elementary vocal gestures, a signa-

ture of Berio, and evanescent melodic articulations, always on the verge of emerging. These too often have a ghostly consistency, musical fossils that appear and then disappear: when the tolling blends into more complex rhythms, or when it reaches *fortissimo*, the B flat of the tolling continues to prepare the listener for what is about to happen.

Berio follows the continuous sense of anticipation guaranteed by the constant pulsation with a progressive acceleration from a rhythmic point of view, in which the music takes flight, suspended between a relationship of precise preparatory tension and the dynamic unfolding of the rhythmic structures of a *Moto perpetuo*. Thus, a very theatrical but stylised mechanism returns: the points thicken, often through a two-handed repetition, where other pitches create a tense network that runs forwards or backwards.

As in Schubert, the process affects the material consistency of the chords which, as Uvietta writes, break down into arabesques. The arabesque is now the spectre of a figure, which takes on the consistency of a falling wave, and in the gurgling of its undoing, gives rise to others. A double directionality is created, from emptiness to fullness, and from filling to emptying, which the cyclical return of the pylons makes perceptible.

The need for transparency, which is evident throughout the composition, symmetrically divided into two parts, also determines a strong clarity in the internal consistency of the timbral process, which is bent to the narrative need to operate through metamorphoses recognizable to the listener, choosing different materials that offer the recognizable graduality guaranteed by the pylons. Although working in blocks, Berio knows that continuity in music does not mean homogeneity: the pianist is thus forced to make the internal elements of the writing recognizable, in a structure that, as it thickens, alternates between agitation and rarefaction.

The genesis of *Wasserklavier* (1965) once again intertwines Berio's story with that of Schubert and the extraordinary piano duo Gold-Fizdale. During a dinner:

(...)They had me listen to Brahms's *Intermezzi* recorded by Gieseking... I didn't like those *Intermezzi*... because... especially one, number 2 in B flat minor [op. 117], he altered it, turning it into an accompanied melody, whereas the writing of that *Intermezzo* is very

beautiful, very subtle... you don't know where the melody begins, which turns into an arabesque, while the arabesque turns into a melody: it becomes a sort of virtual polyphony, which should not be treated as an accompanied melody.

Aside from the assessment of Giesecking, this observation is imbued with compositional constructivism: the idea of a virtual polyphony arises from the fact that the arabesque transforms into a melody without breaks, but with residues to be elaborated. An incomplete convergence, which can only be completed through simultaneous compositional processes, on melodic cells, whose harmonic spectra must be elaborated polyphonically. On the surface, it seems only an insightful observation on Brahms's way of composing. At a deeper level, however, Berio is interested above all in ensuring that the melodic element to be placed in polyphony starts from units that have not yet been developed. A suspended situation, which seems like a game to be completed, guiding the expression of a polyphonic tension that starts from the initial cell and then interacts with a new element.

Hence the idea of composing a piece based on an element from Brahms's Intermezzo in B flat minor and an element from Schubert's Fantasia in F minor, mixed together.

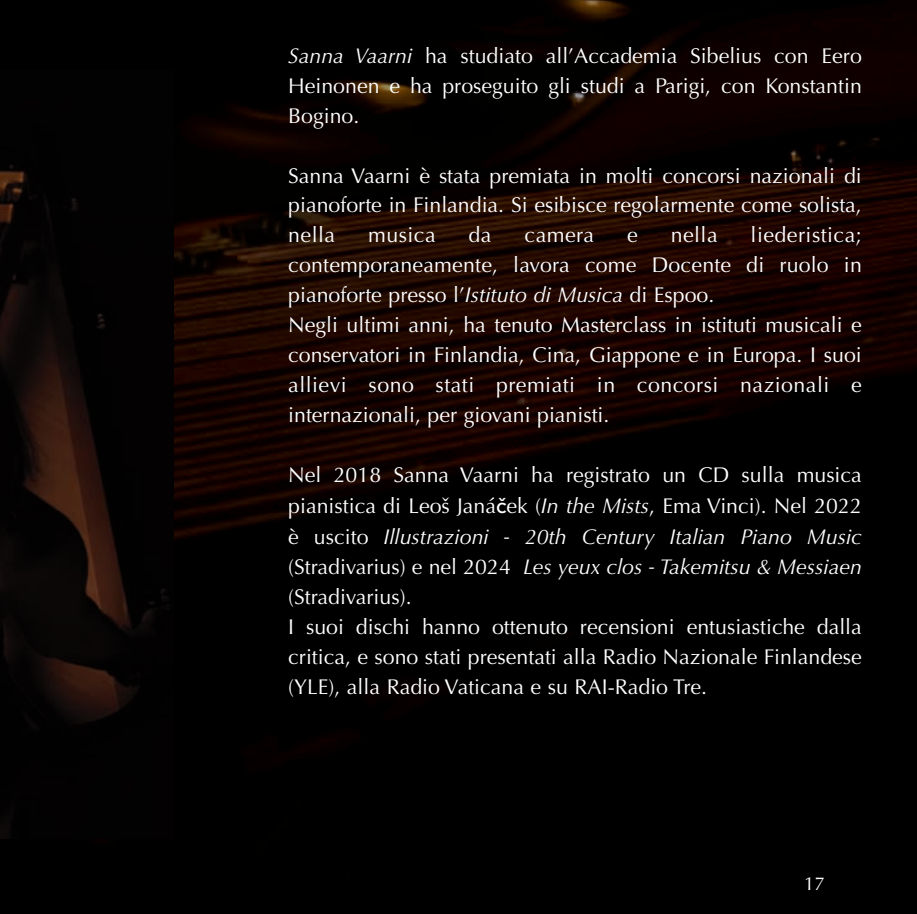
Resorting to the rhythm of a *Barcarolle*, Berio composes a tonal piece, playing on a tender and distant expressiveness. A whisper, again, in which Brahms's fragment breaks down into a three-part melody, merging with an ostinato in F, which comes precisely from Schubert's *Fantasia* in F minor, D. 940.

The outcome is a small miracle, which takes us back to the undulating figures of *Auf Dem Wasser zu singen*: the work of miniaturisation on two small elements once again demonstrates Berio's quest to find convergence between forms never before superimposed. This, then, is the subtle coherence of the programme of this CD.

Carlo Serra

Translated by Michael Webb





Sanna Vaarni ha studiato all'Accademia Sibelius con Eero Heinonen e ha proseguito gli studi a Parigi, con Konstantin Bogino.

Sanna Vaarni è stata premiata in molti concorsi nazionali di pianoforte in Finlandia. Si esibisce regolarmente come solista, nella musica da camera e nella liederistica; contemporaneamente, lavora come Docente di ruolo in pianoforte presso l'*Istituto di Musica* di Espoo.

Negli ultimi anni, ha tenuto Masterclass in istituti musicali e conservatori in Finlandia, Cina, Giappone e in Europa. I suoi allievi sono stati premiati in concorsi nazionali e internazionali, per giovani pianisti.

Nel 2018 *Sanna Vaarni* ha registrato un CD sulla musica pianistica di Leoš Janáček (*In the Mists*, Ema Vinci). Nel 2022 è uscito *Illustrazioni - 20th Century Italian Piano Music* (Stradivarius) e nel 2024 *Les yeux clos - Takemitsu & Messiaen* (Stradivarius).

I suoi dischi hanno ottenuto recensioni entusiastiche dalla critica, e sono stati presentati alla Radio Nazionale Finlandese (YLE), alla Radio Vaticana e su RAI-Radio Tre.

Sanna Vaarni studied at the Sibelius Academy with Eero Heinonen and continued her studies in Paris, with Konstantin Bogino.

Sanna Vaarni has won prizes in many national piano competitions in Finland. She performs regularly as a soloist, in chamber music, and in Lieder; at the same time, she works as a tenured professor of piano at the Espoo Music Institute.

In recent years, she has held masterclasses at music institutes and conservatories in Finland, China, Japan, and Europe. Her students have won prizes in national and international competitions for young pianists.

In 2018 Sanna Vaarni recorded a CD featuring the piano music of Leoš Janáček (*In the Mists*, Ema Vinci). In 2022, *Illustrazioni - 20th Century Italian Piano Music* (Stradivarius) was released, followed in 2024 by *Les yeux clos - Takemitsu & Messiaen* (Stradivarius). Her recordings have received glowing reviews from critics and have been featured on Finnish National Radio (YLE), Radio Vaticana, and RAI-Radio Tre.



STR 37331

