

VARIATIONS SÉRIEUSES

Lilit Grigoryan, *piano*

ORC100088



ORCHID CLASSICS

VARIATIONS SÉRIEUSES

J.S Bach (arr Busoni) (1685-1750)

- | | | |
|---|------------------------------|-------|
| 1 | Chaconne in D minor, BWV1004 | 15.49 |
|---|------------------------------|-------|

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

- | | | |
|---|--|-------|
| 2 | 32 Variations on an original theme in C minor, WoO80 | 12.10 |
|---|--|-------|

Felix Mendelssohn (1809-1847)

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 3 | Variations sérieuses, Op.54 | 13.07 |
|---|-----------------------------|-------|

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 4 | Rejected variations No.11-14 | 2.55 |
|---|------------------------------|------|

Georges Bizet (1838-1875)

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 5 | Variations chromatiques de concert | 15.02 |
|---|------------------------------------|-------|

Karol Szymanowski (1882-1937)

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 6 | Variations in B minor, Op.3 | 13.52 |
|---|-----------------------------|-------|

Total time		73.01
-------------------	--	--------------

Lilit Grigoryan, *piano*

The art of varying a theme, whether original or borrowed, is one which most composers attempt at one stage or another, whether as an exercise in honing the technical aspects of their craft, or as a more profound exploration of the different elements suggested by a melody. But it takes great skill for variation form to be elevated from a pleasing set of audibly-related segments to a work of real coherence and depth, in which the original idea is not merely varied but also developed and drawn out, its innermost complexities revealed.

J.S. Bach's legendary **Chaconne**, from his D minor Partita for solo violin, BWV1004 (composed by 1720) has been arranged many times, despite Bach's stipulation that he did not wish for the work's implicit harmonies to be realised. How, though, can a composer resist the opportunity to work with such music? With its 64 variations and two minor-key outer sections framing a major-key central interlude, the Chaconne is longer than the rest of the Partita's movements combined, and its impact on later composers has been far-reaching. Brahms wrote: "... the man writes a whole world of the deepest thoughts and most powerful feelings. If I imagined that I could have created, even conceived the piece, I am quite certain that the excess of excitement and earth-shattering experience would have driven me out of my mind." Luciano Berio later added that his *Sequenza VIII* for solo violin was, "inevitably, a homage to that high-point of music, the *Chaconne* of the Partita in D minor by Johann Sebastian Bach".

Busoni chose to transcribe "that high-point of music" for his own instrument, the piano. One of many Bach arrangements made by Busoni, his version of the Chaconne was first published as part of a larger volume in 1916, although the copyright dates back to 1902. Bach's music had dominated Busoni's piano lessons with his father, and Busoni's style of playing emerged as a blend of dazzling virtuosity and unflinching grandeur, as reflected in the towering textures of his realisation of the Chaconne. The piano's lower register is exploited to produce massive statements of Bach's 'ground bass', the recurring bass-line which lays the foundations for this monumental work.

Beethoven wrote numerous sets of variations, famously his 'Diabelli' Variations, the variation finale of the 'Eroica' Symphony, No.3, and the slow movement of the Symphony No.9. Beethoven's facility with the form stems from his ability to avoid merely shallow alterations of a theme, instead exploring even the simplest tune in real depth, turning it over as though examining facets of a gem. In his Beethoven biography of 1827, Johann Aloys Schlosser summarised this gift:

"He may proceed from an ordinary, even insignificant theme, and explore, spin out, or develop all its inherent possibilities... In this we can compare Beethoven to Goethe. Like that great man, he sometimes begins with an unpromising subject, but its treatment, down to the smallest detail, reveals a truly original spirit."

Beethoven seems to have felt a special affinity with C minor, works in this key including the *Sonate pathétique*, Op.13, the Third Piano Concerto, the *Coriolan* Overture, the Symphony No.5, and his last piano sonata. Joining this illustrious group are the **32 Variations on an Original Theme, WoO80**, composed in 1806. The dramatic, memorable theme is eight bars long and features a descending chromatic line in the left hand which is used as a structural device throughout the piece, almost in the manner of a chaconne. Striking moments include the sixth variation, with its powerful *sforzati*, the furiously fast eleventh variation, the *maggiore* (major-key) variations 12 to 16 followed by a return to the minor in variation 17, and, throughout the set, contrasts between extreme technical difficulty and expressive moments of quiet simplicity.

Mendelssohn wrote three sets of variations in total, all of them in 1841. There is something rather touching about his choice of title for the **Variations sérieuses**, a piece loved by many pianists, including Busoni. The variations were written as a tribute to Beethoven at the request of Viennese publisher Pietro Mechetti, who compiled an "Album-Beethoven" as a way of raising money for the construction of a monument to Beethoven in Bonn. Other contributors included Liszt and

Chopin. Mendelssohn was reluctant at first, perhaps daunted by Beethoven's legacy, but eventually agreed on condition that he could write a "short song" instead of a "long instrumental piece such as a fantasy".

Mendelssohn seems to have come up with the title for his "serious variations" at an early stage, evidently at pains to emphasise his own gravitas as a composer, particularly when associated with a figure such as Beethoven. (Concern for his artistic reputation was also of real importance to Beethoven, who asked the publishers of his piano variations Opp.34 and 35 to make a point of advertising their original features.) More specifically, Mendelssohn wished to distance himself from the frivolity of virtuosic variations, explicitly aligning his new composition with the weightier traditions of Bach and of Beethoven himself – both composers whose influence can be heard in the music. The use of French for the title is slightly more mysterious, but if Mendelssohn's choice of words was intended to clarify that the work would disappoint any hopes of frothiness, his choice of language seems to soften the blow.

Even with his disclaimer of "seriousness" to shield him from criticism, Mendelssohn's approach to executing the commission was forensic in its precision. He omitted some of the original variations, Nos.10 to 13 – which feature several references to Beethoven's music – and left No.14 incomplete. Nos.11 to 14 are included on this recording. He also wrote new variations to add to what was initially a smaller group, reworked others, and reordered the set.

Bizet the pianist is known to have loved playing Beethoven's 32 Variations, a piece which undoubtedly influenced the composition of his own **Variations chromatiques de concert**, written in 1868 but not published until 1953. Bizet wears his inspiration on his sleeve, with the overall key of C minor and the use of chromaticism – such a distinctive feature of Beethoven's theme – establishing a clear lineage with the earlier work. Bizet is also said to have been taken with the new *pédalier* piano, seeking to explore its sonic possibilities in this work, whilst his

experience as an operatic composer shows in the ambitious, orchestral scale of the ferociously-difficult piano writing.

The chromaticism of the title is immediately articulated in Bizet's slowly-unfolding theme, which ascends and then descends along chromatic lines. Varying a theme of this kind presents particular challenges to the composer, who must solve an array of harmonic puzzles if the work is to retain coherence. Bizet manages this with remarkable fluency, the chromatic line acting as a thread running through the whole work, around which he weaves a variety of sonorities and harmonic shifts. The theme and first seven variations are in the minor, followed by the remaining variations in the major. This structural turning-point is reached via a variation during which Bizet stretches tonality to its limits in a series of unhinged outbursts, before wittily arriving at major-key simplicity as though nothing has happened. There is an allusion to the main theme from Gounod's *Roméo et Juliette* in variation 13, and the work returns to the minor by the end of the coda, marked *melanconico*.

Szymanowski composed his Theme and **12 Variations, Op.3**, between 1901 and 1903, when he was studying with Zygmunt Noskowski in Warsaw, and he dedicated the work to his good friend, the pianist Arthur Rubinstein. Like Mendelssohn in his *Variations sérieuses*, the young Szymanowski was seeking to prove himself capable of scholarly musical technique rather than showmanship; there is an earnest studiousness to the variations, as well as a combination of sobriety and deeply-held feeling which suggests the influence of Rachmaninoff. Yet the sombre theme has a sensual undercurrent, and there are flashes of the colourful harmonic world in which Szymanowski would become increasingly at home, such as the chromatic, dissonant third variation *mazurka*, and the unfettered elation of the final bars.

© Joanna Wyld, 2018

LILIT GRIGORYAN

Born in Yerevan, Armenia in 1985, Lilit Grigoryan started to play piano at the age of seven with Prof. Arkuhi Harutyunyan, and was later a student of Prof. Sergey Sarajyan and Prof. Matthias Kirschnereit. She graduated in Hochschule für Musik und Theater Rostock with the highest distinction.

From 2012 to 2016 Lilit was also Artist in Residence at the Queen Elisabeth Music Chapel in Belgium, under the direction of Maria João Pires. Under the initiative of Maria João, Lilit and several of her colleagues created the 'Partitura Association' in 2016.

Lilit has toured across the globe and performed in venues including the Konzerthaus Berlin, Elbphilharmonie Hamburg, Philharmonie Essen, Laeiszhalle Hamburg, Concertgebouw Amsterdam, Mozarteum Hall Salzburg, Salle Cortot, Cité de la Musique, Bozar, Flagey, Palau de la Música Catalana, and Steinway Halls in New York, London and Hamburg. She has also been broadcast on Deutschlandradio, BBC Radio 3, NDR Kultur, Radio France, Musique 3, France 3, Public Radio and TV of Armenia, Mexican Radio, RAI 3.

Lilit has performed with orchestras including Sinfonia Varsovia, Gulbenkian Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra Liege, Armenian Philharmonic Orchestra, amongst others. In addition, she has performed in various prestigious festivals including Schleswig-Holstein, Mecklenburg-Vorpommern, Verbier, Gezeitenkonzerte, Kultursommer Nordhessen, Auvers sur Oise, Colmar, as well as others.

Lilit is also a devoted chamber musician and regularly collaborates with artists including Maria João Pires, Sarah Christian, Hiyoli Togawa, Andrei Ionita and William Hagen.

Lilit's debut CD was released in 2012 and featured works by Scarlatti, Schumann, Bartok and Khachaturian (DiscAuvers). In 2017 & 2018, a further two chamber

music recordings were released to critical acclaim; the first with violinist Sarah Christian (Genuin) and the second with violist Hiyoli Togawa (Naxos).

In 2008, Lilit received the prestigious Culture Prize of President of Armenia in 2008 and has also been prizewinner of several international and national competitions.

During her years of studies Lilit has been supported by various foundations Deutsche Stiftung Musikleben, Safran, Horst-Rahe and the Keyboard Charitable Trust. She has also won a Scholarship from Yamaha Music Foundation of Europe.

For almost ten years Lilit taught at the Hochschule für Musik und Theater Rostock.



In der Kunst, ein Thema zu variieren, sei es ein eigenes oder ein entlehntes, versuchen sich früher oder später die meisten Komponisten, ob als Studie zur Verfeinerung der Satztechnik oder mit dem Bestreben, das Potenzial der unterschiedlichen Elemente einer Melodie tiefer auszuloten. Allerdings bedarf es großen Könnens, damit ein Variationswerk nicht allein ein bunter Reigen thematisch verbundener Einzelsätze bleibt, sondern sich zu einem stimmigen Gesamtwerk schließt, in dem das Ausgangsmaterial über das bloße Verändern hinaus entwickelt und weiter ausgeführt wird, um die ihm innewohnende Komplexität darzulegen.

Johann Sebastian Bachs legendäre Chaconne aus der (spätestens 1720 entstandenen) d-Moll-Partita für Violine solo BWV 1004 ist vielfach bearbeitet worden, obwohl Bach es doch unmissverständlich vermeiden wollte, die implizite Harmonik des Stücks zu offenbaren. Und trotzdem kann ein Komponist die Gelegenheit, mit solcher Musik zu arbeiten, kaum ungenutzt verstreichen lassen. Die Chaconne umfasst 64 Variationen; sie besteht aus zwei Eckteilen in

Moll, die einen Mittelteil in Dur umrahmen, und ist länger als die übrigen Sätze der Partita zusammen. Ihr Einfluss auf spätere Komponisten war immens. Brahms meinte dazu: „[Da] schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen; sollte ich mir vorstellen, ich hätte das Stück schreiben können, ich weiß sicher, die übergroße Aufregung und Erschütterung hätten mich verrückt gemacht.“ Und Luciano Berio verriet einmal, dass seine *Sequenza VIII* für Violine solo „zwangsläufig eine Hommage an jenen höchsten Gipfel der Musik, die *Chaconne* aus der d-Moll-Partita von Johann Sebastian Bach“ gewesen sei.

Busoni bearbeitete diesen „höchsten Gipfel der Musik“ für sein Instrument, das Klavier. Seine Fassung der Chaconne – eine von zahlreichen Bach-Transkriptionen, die er anfertigte – erschien erstmals 1916 als Teil eines Sammelbandes; das Urheberrecht dafür sicherte er sich allerdings schon 1902. Bachs Musik war in den Klavierstunden, die Busoni von seinem Vater bekommen hatte, beherrschend gewesen, und Busonis Vortragstil entwickelte sich zu einer Mischung aus atemberaubender Virtuosität und beherrschter Grandezza, was sich nicht zuletzt in den hoch aufragenden Klanggebäuden seiner Chaconne-Bearbeitung zeigt. Das tiefe Register des Klaviers nutzt er dazu, Bachs Ostinato – die wiederkehrende Basslinie, auf die sich dieses monumentale Werk gründet – deutlich und massiv hervortreten zu lassen.

Beethoven schrieb eine ganze Reihe von Variationswerken, von denen die Diabelli-Variationen, das Variationsfinale der Dritten Symphonie („Eroica“) und der langsame Satz der Neunten zu den bekanntesten gehören. Beethovens Leichtigkeit im Umgang mit der Variationstechnik verdankt sich seiner Fähigkeit, ein oberflächliches Verändern des Themas zu umgehen und stattdessen noch die einfachsten Melodien in aller Tiefe zu ergründen, sie zu drehen und zu wenden, als wollte man sämtliche Facetten eines Juwels betrachten. Johann Aloys Schlosser beschreibt diese Begabung in seiner Beethoven-Biographie von 1827 wie folgt:

„Auch [spinnt er] zuweilen bey einem gewöhnlichen, wohl gar unbedeutenden Thema jedes bis zu den letzten Fäden aus [...]. Er ist darin Göthe zu vergleichen, daß er ebenfalls zuweilen der Anregung eines nicht viel sagenden Augenblicks folgt, aber in der Darstellung gleich jenem Meister selbst im Kleinsten einen und denselben Urgeist blicken läßt.“

Es scheint, als hätte Beethoven eine besondere Affinität zur Tonart c-Moll gehabt; in c-Moll stehen unter anderem die *Sonate pathétique* op. 13, das Klavierkonzert Nr. 3, die *Coriolan-Ouvertüre*, die Fünfte Symphonie und die letzte Klaviersonate. Ferner gehören die 32 Variationen über ein eigenes Thema WoO 80 (komponiert 1806) zu dieser illustren Werkgruppe. Das dramatische, einprägsame Thema ist acht Takte lang und enthält in der linken Hand eine absteigende chromatische Linie, die, fast wie in einer Chaconne, das gesamte Stück hindurch als strukturbildendes Element beibehalten wird. Besonderes Augenmerk verdienen die sechste Variation mit ihren kraftvollen *sforzati*, die rasend schnelle elfte Variation, die (in Dur stehenden) *maggiore*-Variationen Nr. 12 bis 16 mit der anschließenden Rückwendung nach Moll in Variation 17 und der allenthalben zu beobachtende Kontrast zwischen extremer technischer Schwierigkeit und ausdrucksvollen Augenblicken von Ruhe und Schlichtheit.

Mendelssohn schrieb seine drei Variationswerke sämtlich im Jahre 1841. Wie er zum Titel der von vielen Pianisten (darunter auch Busoni) sehr geschätzten *Variations sérieuses* kam, hat etwas Rührendes. Er schrieb das Stück als eine Art Huldigung an Beethoven auf Bitten des Wiener Verlegers Pietro Mechetti, der mit dem Ziel, Geld für die Errichtung eines Beethoven-Denkmal in Bonn zu sammeln, ein „Album-Beethoven“ zusammenstellte. Zu den übrigen Komponisten, die Musik zu dem Album beisteuerten, gehörten auch Liszt und Chopin. Mendelssohn, vielleicht durch Beethovens mächtiges Erbe eingeschüchtert, zögerte anfänglich, willigte schließlich aber unter der Bedingung ein, dass er, statt eines langen Instrumentalstücks wie etwa einer Fantasie, auch ein kurzes Lied schreiben dürfe.

Anscheinend ließ sich Mendelssohn den Titel der „ernsten Variationen“ schon früh einfallen, offenbar in dem Bemühen, nun, da er mit einer Größe wie Beethoven in Verbindung gebracht wurde, seinen eigenen Rang als Komponist hervorzuheben. (Auch Beethoven war stets ernstlich um seinen Ruf als Komponist besorgt, bat er doch beispielsweise die Verleger seiner Klaviervariationen op. 34 und 35, ausdrücklich mit deren Originalität zu werben). Genau genommen wollte sich Mendelssohn von der Oberflächlichkeit virtuoser Variationen distanzieren und seine neue Komposition in eine Reihe mit den gewichtigeren Traditionslinien Bachs und Beethovens selbst stellen, deren Einfluss in seinem Stück auch deutlich zu hören ist. Der Gebrauch des Französischen im Titel mutet etwas mysteriöser an, aber wenn Mendelssohn mit seiner Wortwahl jede Hoffnung auf hohle Brillanz im Keim ersticken wollte, sollte die Wahl der Sprache vielleicht die Wucht dieser Erkenntnis etwas mildern.

Auch wenn Mendelssohn mit dem Hinweis auf seine „Ernsthaftigkeit“ den Kritikern von vornherein Einhalt gebot, ging er bei der Erfüllung des Kompositionsauftrags mit geradezu akribischer Genauigkeit vor. Er ließ von den ursprünglich komponierten Variationen die Nummern 10 bis 13 (welche mehrmals Beethoven anklingen lassen) fort, eine eigentlich als Nr. 14 gedachte Variation blieb Fragment. Die vorliegende Aufnahme bringt davon die Nummern 11-14 zu Gehör. Außerdem schrieb Mendelssohn zur Erweiterung von anfangs kleiner konzipierten Variationsbinnengruppen einige neue Sätze, arbeitete manche um und veränderte zumal die Variationenreihenfolge innerhalb des gesamten Zyklus. Mit dem Ergebnis wurde er seinem eigenen Anspruch durchaus gerecht. Seine Variationen sind – neben vielen Nocturnes, Impromptus und anderen romantischen Stücken – das einzige Werk in Mechettis Album, das sich einer klassischen Form verpflichtet, und sowohl die *Neue Zeitschrift für Musik* als auch die *Allgemeine musikalische Zeitung* lobten sie als die gehaltvollste Komposition des ganzen Konvoluts.

Man weiß, dass Bizet, wenn er am Klavier saß, gern Beethovens 32 Variationen spielte, und zweifellos beeinflussten sie die Komposition seiner eigenen (1868 entstanden und erst 1953 veröffentlichten) *Variations chromatiques de concert*. Bizet verhehlt dies nirgends: Die Haupttonart c-Moll und der Gebrauch der Chromatik – als auffällige Merkmale von Beethovens Thema – stellen unverkennbare Bezüge zwischen beiden Werken her. Auch soll Bizet vom kurz zuvor entwickelten Pedalklavier sehr angetan gewesen sein und in seinem Stück versucht haben, dessen klangliche Möglichkeiten zu erkunden, während sich seine Erfahrung als Opernkomponist im ehrgeizigen, quasi orchestralen Maßstab seines furchterregend schweren Klaviersatzes niedergeschlagen hat.

Die im Titel erwähnte Chromatik ist in Bizets sich langsam entwickelndem Thema, das eine auf- und wieder absteigende chromatische Linie beschreibt, sofort präsent. Ein solches Thema zu variieren, stellt den Komponisten vor besondere Schwierigkeiten, denn wenn das Werk insgesamt ein geschlossenes Ganzes ergeben soll, gilt es, viele knifflige harmonische Probleme zu lösen. Dies gelingt Bizet mit bemerkenswerter Leichtigkeit: Die chromatische Linie, umhüllt von einer wahren Klangfülle und überraschenden harmonischen Wendungen, durchzieht das ganze Stück wie ein roter Faden. Das Thema und die ersten sieben Variationen stehen in Moll, die übrigen Variationen in Dur. Diese formale Wende erzielt Bizet mittels einer Variation, die die Tonalität bis an ihre Grenzen dehnt; eine Reihe von vehementen Ausbrüchen wird schließlich geistreich in die Schlichtheit der Durtonart überführt, als ob nichts geschehen wäre. Variation 13 enthält eine Anspielung auf das Hauptthema aus Gounods *Roméo et Juliette*, und im letzten, *melanconico* überschriebenen Teil der Coda kehrt die Musik nach Moll zurück.

Szymanowski schrieb sein Thema mit 12 Variationen op. 3 zwischen 1901 und 1903 während seiner Studienzeit bei Zygmunt Noskowski in Warschau und widmete das Stück seinem guten Freund, dem Pianisten Arthur Rubinstein.

Wie Mendelssohn in seinen *Variations sérieuses* wollte auch der junge Szymanowski beweisen, dass es ihm auf gediegene Satztechnik und nicht auf die Demonstration bloßer Virtuosität ankam: Diesen Variationen wohnen ein ernsthafter Eifer und eine Kombination von Nüchternheit und tief empfundenem Ausdruck inne, die den Einfluss Rachmaninows vermuten lassen. Gleichwohl hat das düstere Thema einen sinnlichen Unterton, und hier und da deutet sich die farbenreiche harmonische Welt an, die sich Szymanowski später weiter erschloss – etwa in der chromatischen, dissonanten *Mazurka*-Variation Nr. 3 und im ungetrübten Jubel der Schlusstakte.

© Joanna Wyld, 2018

Übersetzung: Stefan Lerche



LILIT GRIGORYAN

Lilit Grigoryan wurde 1985 im armenischen Jerewan geboren und erhielt mit sieben Jahren ersten Klavierunterricht bei Prof. Arkuhi Harutyunyan; später studierte sie bei Prof. Sergei Sarajyan und Prof. Matthias Kirschner. Sie schloss ihr Studium an der Hochschule für Musik und Theater Rostock mit der höchsten Auszeichnung ab.

Von 2012 bis 2016 war Lilit zudem Artist in Residence an der Chapelle Musicale Reine Elisabeth in Belgien, wo sie von Maria João Pires betreut wurde. Auf Maria Joãos Initiative hin gründeten Lilit und einige ihrer Kollegen 2016 den Verein „Partitura“.

Lilit unternimmt Konzertreisen in alle Welt und tritt an namhaften Spielstätten auf. Das Konzerthaus Berlin zählt ebenso dazu wie die Elbphilharmonie

Hamburg, die Philharmonie Essen, die Laeiszhalle Hamburg, das Amsterdamer Concertgebouw, der Große Saal im Mozarteum Salzburg, die Salle Cortot, die Cité de la Musique, BOZAR, Flagey, der Palau de la Música Catalana und die Steinway-Säle in New York, London und Hamburg. Ihre Konzerte wurden unter anderem von Deutschlandradio, BBC Radio 3, NDR Kultur, Radio France, Musique 3, France 3 sowie den Öffentlichen Rundfunkanstalten in Armenien, Radio Mexico und RAI 3 übertragen.

Lilit ist mit zahlreichen Orchestern aufgetreten, darunter die Sinfonia Varsovia, das Orquestra Gulbenkian, das Königliche Philharmonische Orchester von Lüttich und das Armenische Philharmonische Orchester. Darüber hinaus war sie bei vielen renommierten Festivals zu Gast, etwa beim Schleswig Holstein Musik Festival, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, dem Verbier Festival, den Gezeitenkonzerten, dem Kultursommer Nordhessen, dem Festival d'Auvers-sur-Oise und dem Internationalen MusikFestival Colmar.

Lilit spielt zudem leidenschaftlich gern Kammermusik und arbeitet regelmäßig mit Künstlern wie Maria João Pires, Sarah Christian, Hiyoli Togawa, Andrei Ioniță und William Hagen zusammen.

Auf ihrer 2012 bei DiscAuverS erschienenen Debüt-CD spielt Lilit Werke von Scarlatti, Schumann, Bartók und Chatschaturjan. 2017 und 2018 folgten zwei Kammermusikeinspielungen, die von der Kritik hoch gelobt wurden: die eine mit der Geigerin Sarah Christian (Genuin), die andere mit dem Bratschisten Hiyoli Togawa (Naxos).

2008 erhielt Lilit den renommierten Kulturpreis des armenischen Präsidenten; auch war sie Erste Preisträgerin bei verschiedenen nationalen und internationalen Wettbewerben.

Während ihrer Studienzeit wurde Lilit von verschiedenen Stiftungen gefördert, darunter die Deutsche Stiftung Musikleben, die Safran Stiftung für Musik, die Horst Rahe Stiftung und der Keyboard Charitable Trust. Zudem gewann sie ein Stipendium der Yamaha Music Foundation of Europe.

Fast zehn Jahre lang unterrichtete Lilit an der Hochschule für Musik und Theater Rostock.





Funk Stiftung

The non-profit Funk Foundation is involved in the field of science and education with a focus in the areas of risk research and risk management. It also supports cultural projects, whereby particular attention is paid to the activation of artistically valuable, but currently neglected works of the classical music repertoire. This approach expressly knows no "national" boundaries.

Die gemeinnützige Funk Stiftung engagiert sich im Bereich der Wissenschaft und Bildung mit einer Schwerpunktsetzung auf die Themen Risikoforschung und Risikobewältigung. Außerdem fördert sie Kulturprojekte. Hier liegt das besondere Augenmerk auf der Aktivierung von künstlerisch wertvollen, jedoch gegenwärtig zu wenig beachteten Werken der klassischen Musikkultur. Der Ansatz kennt ausdrücklich keine „nationalen“ Grenzen.



THANK YOU

Lilit would like to express her gratitude to Maria João Pires and the Funk Foundation. She would also like to sincerely thank her family and friends for their love and support.

Lilits Dank gilt Maria João Pires und der Funk Stiftung. Darüber hinaus dankt sie ihrer Familie und ihren Freunden aufrichtig für ihre Liebe und Unterstützung.

Produced by Philipp Nedel

Engineered by Martin Kistner

Edited by Matthias Erb

Recorded in the Jesus Christus Kirche, Berlin-Dahlem, Germany on 12–15 February 2018

Piano: Yamaha CFX

Piano technician: Gerd Finkenstein

Photography by Neda Nevae



For more information on Orchid Classics please visit **www.orchidclassics.com**

You can also find us on Facebook, Twitter, Instagram and our YouTube channel

Made in the EU © and © 2018 Orchid Music Limited