

ТРАДИЦИОННОЕ И НОВАТОРСКОЕ В ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ А. ХАЧАТУРЯНА: ПУТИ СОПРЯЖЕНИЯ

Фортепианный концерт Арама Хачатуряна – эпохальное сочинение, во многом предопределившее облик национального симфонизма Востока XX столетия. Как отмечает Н. Шахназарова, «в европейскую музыку Хачатурян вносит непривычную для её профессиональных форм непринуждённость высказывания, элемент творчества здесь же, на месте, свойственные народным импровизациям, процессу складывания и исполнения народных мелодий. Новизна для Европы – и в сочетании импровизационности и строгой классичности форм, в необычайной динамичности ритма и импульсивности кратчайшего мелодического зерна, в самих методах разработки материала, в отсутствии конфликтности тем в пределах сонатного аллегро. Новизна для Востока – в художественно значимой доказательности тезиса о существовании внутренних возможностей развития в самой восточной музыке, в использовании этих ресурсов “изнутри”, в органичности и естественности синтеза восточного тематизма с так называемыми европейскими методами музыкального мышления. Короче говоря, в создании высокохудожественной восточной симфонической музыки» (цит. по: [6, с. 92–93]). Исходя из этого, важнейшей особенностью данного сочинения предстаёт индивидуальный «сплав» традиционных и новаторских черт, реализуемый в «художественном пространстве» конкретного музыкального жанра – фортепианного концерта классико-романтического типа.

Как известно, сам композитор неоднократно упоминал о своей вполне сознательной и целенаправленной ориентации на выдающиеся образцы указанного жанра: «...я просмотрел несколько концертов – Брамса, Чайковского, Листа, Прокофьева; впрочем, я их специально не анализировал. Мне особенно нравился Третий концерт Прокофьева, но я очень люблю и его Второй и Первый» [8, с. 81–82]. (Здесь, вероятно, следовало бы назвать и концерты Рахманинова, высоко ценимые Хачатуряном с юношеских лет, а также, по-видимому, Метнера и Равеля).

«Просмотр», о котором идёт речь, заведомо предполагал решение двух взаимосвязанных задач. Первую из них сформулировал С. Прокофьев, беседуя с молодым коллегой в начальный период работы над указанным сочинением: «Концерт написать – это очень нелегко, – сказал он, – нужно, чтобы обязательно была выдумка. Советую вам записывать все фактурные находки, не дожидаясь созревания всего замысла. Записывайте отдельные пассажи, интересные куски, не обязательно подряд. Потом из этих “кирпичей” вы сложите целое» [4, с. 402]. Естественно, поиск соответствующих «находок» отнюдь не обязательно предполагал буквальное «изобретение», «придумывание», здесь вполне допускалось и «переосмысление» уже «изобретённого», последовательная его адаптация к собственному замыслу. Наглядный тому пример – изложение темы главной партии в экспозиции I части: утверждаемый солистом и оркестром величественный звуковой образ несколько патетического характера (авторские ремарки – *maestoso*, *pesante*) явственно ассоциируется с начальными разделами Первых концертов Чайковского и Прокофьева (показательно даже совпадение основной тональности *Des-dur*, довольно редко встречающейся в сочинениях данного жанра!), однако ничуть не «подражает» им. Аналогичные трансформации претерпевают и «листовское *martellato*», и виртуозно-романтические пассажи с подменой рук, охватывающие всю клавиатуру, и «рахманиновские» аккордовые проведения «кантиленных» тем на фоне «бурных» фигураций (см.: [6, с. 98–103]).

Решение второй задачи предполагало последовательный отбор композиционных и драматургических средств, адекватных индивидуальной художественной концепции. Так, несомненное воздействие концертов Листа предопределялось гибким претворением монотематических принципов (хотя и в границах полномасштабного, а не «редуцированного» сонатно-симфонического цикла). Интерес к произведениям Чайковского, прежде всего – к Первому концерту, обуславливался гениальной

изобретательностью русского классика в многообразных сольно-оркестровых «превращениях» заимствованного фольклорного материала. Изучение прокофьевских концертов позволяло постичь «стержневую» функцию ритмики как сквозного упорядочивающего, «цементирующего» фактора по отношению к сопрягаемым контрастными эпизодами или темами, etc.

Естественно, оба указанных аспекта рассматривались Хачатуряном в неразрывном единстве, определяемом поставленной целью: созданием «национального фортепианного концерта». В области фактурного «изобретения» упомянутая цель предполагала синтез классико-романтических средств и своеобразно претворяемого «...конкретного звучания народных инструментов с характерным строем и вытекающей отсюда шкалой обертонов» (цит. по: [10, с. 90]). В сфере композиции и драматургии предстояло определить разновидность концертного жанра, должным образом корреспондирующую с авторским замыслом, и конкретные приёмы формообразования, не вступающие в «конфликт» с органическими чертами фольклорного тематического материала. Иными словами, опора на традиционное в рассматриваемом аспекте закономерно сопутствовала новаторским устремлениям автора Фортепианного концерта.

Фольклорные истоки характеризуемого произведения подробно освещены в целом ряде исследований (см.: [6, с. 85–93; 9, с. 136–149; 10, с. 89–91] и др.). Исходя из этого, Л. Раабеном репрезентируется общий «спектр» творческих проблем, успешно решаемых Хачатуряном в «триаде» инструментальных концертов 1930–1940-х годов: «...композитором... было найдено исключительно яркое и цельное решение национальной формы...», связанное с «...жанровым, объективным, описательным симфонизмом. Концерты характеризовались картинностью, сочной красочностью, рельефностью и зримой конкретностью праздничных сцен, танцевальных и лирических образов». При этом был достигнут «уровень высокого художественного обобщения», порождаемого органичным сплавом «личного и типизированного», эпоса и лирики «в пределах жанровой фольклорности», etc. [5, с. 93].

Присущее Хачатуряну свободное претворение указанных истоков («...он не “заимствует” и не “черпает” из народного творчества свою мелодику, интонации, ритмы, а непосредственно живёт ими, как подлинно народный художник. Для него народное искусство есть его собственный мир звуков, с которым он пришёл в профессиональную музыку...» [5, с. 94])

обуславливает и самобытность авторского подхода к созданию «целостной музыкальной концепции», соответствующей избранному академическому жанру. По мнению цитируемого исследователя, «Хачатурян сумел прийти к особому рода драматургии, сочетающей в себе симфоничность с народной рапсодичностью, к драматургии, в которой сонатно-симфонические и “сюитные” принципы соединились вместе. Конфликтность в сонатных формах, столь характерная для классического симфонизма, была заменена... контрастностью образов, близких друг другу по своей природе. Форма строилась на последовательности контрастирующих разделов, в качестве же разработочных приёмов использовались народная импровизация и инструментального типа, вариационность и орнаментальность. <...> Стихию импровизационности Хачатурян... скрепляет властным остигнутым ритмом и чёткими структурными рамками. <...> Все эти приёмы естественно приводили к господству инструментально яркой, блестящей концертной виртуозности» ([5, с. 95–96]; курсив мой. – С. Б.).

Таким образом, продуктивный «диалог» фольклорной и академической традиций в условиях инструментального концерта, по мнению Л. Раабена, предполагает исходную ориентацию автора на «виртуозную» разновидность упомянутого жанра, сочетаемую с фундаментальными принципами «жанрово-картинного» симфонизма. Отступления от указанной модели, полагает исследователь, неизбежно таят в себе опасность утраты стилевого единства: «...скрипичный концерт (Хачатуряна. – С. Б.) имеет чисто жанровое содержание, в фортепианном жанровость соседствует с драматизированной лирикой и даже героичностью. Однако композитору более всего удаются жанровые обобщения <...> Драматическая сфера образов его (фортепианного. – С. Б.) концерта оказалась менее самобытной. Традиционное в них восторжествовало над свежим, оригинальным, а драматизм был не столь многогранен и глубок, чтобы противостоять живой стихии жанровых сцен. В нём проступали черты рахманиновского драматизма, что при общей жанрово-танцевальной основе влекло за собой стилевую разноречивость. Наоборот, скрипичный концерт захватывал своей цельностью – в нём ничто не нарушало ликующей жанровости» [5, с. 97].

Приведённая характеристика, безусловно, имеет право на существование; вместе с тем, противопоставляя «драматическую сферу» Фортепианного концерта господствующей в нём «живой стихии жанровых сцен», исследователь

упускает из виду некоторые существенные моменты. Во-первых, «рахманиновский драматизм» отнюдь не чужд ориентации на «жанрово-стилевую основу», о чём свидетельствует целый ряд сочинений С. Рахманинова – от юношеской оперы «Алеко» (отличающейся, кстати, весьма изобретательным претворением «восточного» музыкального материала!) до «Симфонических танцев». Во-вторых, «противостояние» двух сфер, о котором идёт речь, характерно для вполне определённого – лирико-драматического – типа драматургии, тогда как в условиях лирико-эпической художественной концепции наблюдается относительное равновесие «драматизма» и «жанровой картинности»¹. В-третьих, слушательское восприятие «многогранности и глубины» драматизма некоторых эпизодов Концерта, по справедливому замечанию Р. Хараджаняна, существенно корректируется интерпретаторским прочтением: «...сплав различных, казалось бы, состояний – восторженности с драматической взволнованностью, внутренним беспокойством... к сожалению, подчас остаётся незамеченным исполнителями, что весьма обедняет трактовку <...>». В связи с этим Р. Хараджанян отмечает, что «эталонное» воплощение Фортепианного концерта, принадлежащее Л. Оборину и служившее образцом для нескольких поколений отечественных пианистов, «...порой входит в известное противоречие со стилем композитора», коль скоро «...передача сильных душевных движений подвластна ему (Л. Обороину. – С. Б.) в значительно меньшей мере», чем «элегический лиризм», «повествовательность» и т. п. ([6, с. 89, 107]; курсив мой. – С. Б.).

Наконец, в-четвёртых, суждение о драматургических «изъянах» данного сочинения плохо согласуется с оценками авторитетнейших «экспертов» – гениальных симфонистов XX века С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Последний, отзываясь о Фортепианном концерте Хачатуряна по прошествии четверти века (!), особо подчеркнул: «При большом виртуозном блеске этого сочинения в нём чувствовалась большая, глубокая мысль и ещё больший симфонический размах, чем в Первой симфонии (того же автора. – С. Б.). В этом концерте Хачатуряну удалось сочетать виртуозное богатство с глубиной содержания» (цит. по: [10, с. 91]; курсив мой. – С. Б.). Прокофьев же, знакомившийся с даннымopusом ещё в процессе работы (и порой критиковавший отдельные фрагменты за отсутствие фактурной изобретательности, «выдумки» в изложении материала, – см.: [6, с. 84–85]), позднее без каких-либо оговорок называл Фортепианный концерт «талантливым» произведением, чья премьера явилась «радост-

ным событием» в отечественной музыкальной жизни второй половины 1930-х годов [4, с. 224]. (Гораздо более сдержанно высказывался Прокофьев о Скрипичном концерте Хачатуряна, обнаруживая в этом сочинении «отсутствие [подлинного] симфонизма» [3, с. 203]².) Учитывая, что фундаментальные основы симфонического мышления Шостаковича и Прокофьева были во многом различными (вплоть до противоположности некоторых принципов), можно считать подобное единодушие в оценках весьма показательным и заслуживающим внимания.

«Глубина мысли», улавливаемая Шостаковичем в Фортепианном концерте, по нашему мнению, соотносится не только с процессами драматургического развития, но и с образно-смысловыми потенциями тематического материала. Стереотипное восприятие фольклора как идеальной «сокровищницы народных мелодий», возвышенно-поэтически претворяемых композитором, к середине 1930-х годов уже было основательно поколеблено И. Стравинским, Б. Бартоком, А. Бергом, Дж. Гершвином, да и самим Шостаковичем. Композиторы XX века, «авторизуя» фольклорное наследие, последовательно включали в соответствующую «орбиту» всё новые и новые явления музыкального быта. Хачатурян вспоминал о своём изначальном восприятии «фольклорного», сложившемся в детские годы: «Старый Тифлис (ныне Тбилиси. – С. Б.) – звучащий город, музыкальный город. <...> вот из открытого окна слышится характерное звучание хоровой грузинской песни, рядом кто-то перебирает струны азербайджанского тара, пройдёшь дальше – наткнёшься на уличного шарманщика, наигрывающего модный в ту пору вальс. Южный город... встречает каждое утро музыкальными выкриками торговцев... и завершает свой день сложной многоголосной полифонией несущихся со всех сторон армянских, грузинских, русских напевов, обрывков итальянских оперных арий, громких военных маршей, доносящихся из городского сада, где играет духовой оркестр... Нередки и встречи и с хранителями древней народной культуры, певцами-сказителями, ашугами, аккомпанирующими себе на народных инструментах <...> Народные песни, широко бытовавшие тогда “жестокое” романсы, популярные мелодии балльных танцев – всё смешивалось в пёстрой звуковой картине. И всё это неудержимо влекло к себе. <...> Ранние впечатления глубоко запали в душу, они определили основу моего музыкального мышления... как бы заложили фундамент... творческой индивидуальности, которая формировалась затем на протяжении последующих лет учёбы и композиторской деятельности» [7, с. 29–30].

Таким образом, фактической основой для формирующейся в дальнейшем «национальной формы» инструментального концерта (Л. Раабен) явилась бесспорно «многонациональная» звуковая среда, к тому же вобравшая в себя многочисленные явления музыкального быта, не совпадающие с фольклором! И возникающие благодаря этому явные и скрытые «игры смыслов» или образные «подтексты» (в том числе – драматические) заведомо не могли совпасть с картинами «ликующей жанровости», упоминаемыми Л. Раабеном. Подобная «многоликость» жанрово-бытовой стихии, изумительно ярко воссоздаваемая в творчестве Шостаковича 1930-х годов (вспомним хотя бы Первый фортепианный концерт или Прелюдии ор. 34), не была чужда и Хачатуряну³, что с покоряющей убедительностью продемонстрировал Я. Флиер – безусловный «антипод» Л. Оборина в плане исполнительского воплощения характеризуемого Концерта.

Размышляя о хачатуряновском творчестве 1930–1940-х годов, Б. Асафьев писал о «...довлеющем языке и строе *концертантности*, с сущими этому строю блеском и щедростью изложения и “витийством” произнесения». При этом отмечалось нерасторжимое двуединство, «...с одной стороны, прирожденно свойственных композитору *интонаций национального склада* (уходящих к музыкально-языковым культурам в глубь веков “художеств Востока при-иранского”), с другой же стороны... своеобразной культуры *объективно-представительного концертного симфонического стиля и виртуозно-красочного “вещающего” художественного мастерства*» ([1, с. 17]; курсив мой. – С. Б.). Постигание, а затем – индивидуальное преломление указанного двуединства традиционных и новаторских составляющих, несомненно, является приоритетной задачей современного музыканта-исполнителя, обратившегося к Фортепианному концерту Арама Хачатуряна.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В связи с этим заслуживает внимания одно из определений музыкально-драматургического «профиля» Фортепианного концерта – «эпико-лирическая концепция» (см.: [6, с. 92]).

² Цитируемое суждение относится к середине 1940-х годов. Выступая в ходе обсуждения вновь созданных произведений советских композиторов, Прокофьев отметил, что Вторая симфония – «...важный этап в творчестве Хачатуряна, так как в его предшествующих сочинениях часто отмечалась недостаточная любовь к симфонизму. Я уже высказывался по поводу одного из его концертов – *несмотря на превосходный материал, отсутствие [подлинного] симфонизма вызвало разочарование*» ([3, с. 203]; курсив мой. – С. Б.). К этому времени Хачатуряном уже были созданы Фортепианный и Скрипичный концерты, но Прокофьев подразумевал именно последний, что подтверждается некоторыми мемуарными свидетельствами. В частности, пианист В. Топилин вспоминал «...о том, как они с (Давидом. – С. Б.) Ойстрахом решили показать Прокофьеву новинку – только что написанный Скрипичный концерт Хачатуряна – и о том, как на это реагировал Сергей Сергеевич. <...> Слушал он стоя, засунув руки

в брюки и немного раскачиваясь <...> После прослушивания, выпятив нижнюю губу и не переставая раскачиваться, изрёк: “Музыка для кисловодского кафе”» (цит. по: [2, с. 182]).

³ В беседах с Г. Шнеерсоном, характеризуя важнейшие принципы композиторского развития фольклорно-песенных тем, Хачатурян напомнил о главной теме *Andante con anima* из Фортепианного концерта: «Эта лирическая песенная тема создана мной путём решительной модификации... *довольно легковесной по характеру городской восточной песенки*, слышанной мною когда-то в Тбилиси и хорошо известной любому жителю Закавказья <...> Здесь у меня был какой-то задор... в особенности, когда композитор Каро Захарян, один из немногих узнавших первоисточник моей темы, сказал мне: “Ну что ты впускаешь в свой концерт такую пошлую уличную тему?” Да, это уличная тема, но я... многое пересочинил и всё пересмыслил. Я – *хозяин своих мелодий, сочиняю их сам*» ([8, с. 87–88]; курсив мой. – С. Б.). Аналогичные дискуссии неоднократно возникали после премьерных исполнений шостаковичевских концертов, прежде всего – Первого фортепианного и Второго виолончельного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Пути развития советской музыки // Очерки советского музыкального творчества. М.–Л.: Музгиз, 1947. Т. I. С. 5–19.
2. Пинчук Е. Всеволод Топилин: триумф и трагедия // Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти: зб. наук. ст. Харків: Вид-во «С. А. М.», 2012. (Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Вип. 37.) С. 160–184 [Путь к мастерству в реалиях художественной практики и образования: сб. науч. ст. Харьков: Изд-во «С. А. М.», 2012. (Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: Вып. 37.) С. 160–184].
3. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / ред.-сост. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 287 с.
4. С. С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания / сост. и ред. С. Шлифштейна. Изд. 2-е, доп. М.: Музгиз, 1961. 708 с.
5. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Л.: Музыка, 1967. 308 с.
6. Хараджанян Р. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Ереван: Айастан, 1973. 196 с.
7. Хачатурян А. О музыке, музыкантах, о себе / ред.-сост. М. Тер-Симонян, Я. Хачикян. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1980. 327 с.
8. Хачатурян А. Страницы жизни и творчества: Из бесед с Г. Шнеерсоном. М.: Сов. композитор, 1982. 200 с.
9. Хубов Г. Арам Хачатурян: моногр. М.: Сов. композитор, 1962. 442 с.
10. Юзефович В. Арам Хачатурян: моногр. М.: Сов. композитор, 1990. 296 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Puti razvitiya sovetskoy muzyki [The Ways of Soviet Music Development]. Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva [Essays of Soviet Music Creative Work]. Moscow–Leningrad: Muzgiz Press, 1947. Vol. I. P. 5–20.
2. Pinchuk E. Vsevolod Topilin: triumf i tragediya [Vsevolod Topilin: the Triumph and the Tragedy]. Shlyakh do maysternosti v realiyakh mystets'koyi praktyky ta osvity [A Way to Mastery in the Realities of Artistic Practice and Education]: collected research articles. Kharkov: «S. A. M.» Press, 2012. (Problems of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education Interactions: Issue 37.) P. 160–184.
3. Prokof'ev o Prokof'ev: Stat'i, interv'yu [Sergey Prokofiev about Sergey Prokofiev: Articles, Interviews]. Edited and compiled by V. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1991. 287 p.
4. S. S. Prokof'ev: Materialy. Dokumenty. Vospominaniya [Sergey Prokofiev: Materials. Documents. Recollections]. Edited and compiled by S. Shlifshhteyn. The 2nd supplemented edition. Moscow: Muzgiz Press, 1961. 708 p.
5. Raaben L. Sovetskiy instrumental'nyj kontsert [Soviet Instrumental Concerto]. Leningrad: Muzyka Press, 1967. 308 p.
6. Kharadzhanyan R. Fortepiannoe tvorchestvo Arama Khachaturyana [Piano Works by Aram Khachaturian]. Erevan: Ayastan Press, 1973. 196 p.
7. Khachaturyan A. O muzyke, muzykantakh, o sebe [On Music, on Musicians, on Myself]. Edited and compiled by M. Ter-Simonian and Ya. Khachikian. Erevan: The Armenian Soviet Socialist Republic Academy of Sciences Press, 1980. 327 p.
8. Khachaturyan A. Stranitsy zhizni i tvorchestva: Iz besed s G. Shneersonom [Pages of the Life and Creative Work: From the Conversations with G. Shneerson]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1982. 200 p.
9. Khubov G. Aram Khachaturyan [Aram Khachaturian]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1962. 442 p.
10. Yuzefovich V. Aram Khachaturyan [Aram Khachaturian]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. 296 p.

ТРАДИЦИОННОЕ И НОВАТОРСКОЕ В ФОРТЕПИАННОМ
 КОНЦЕРТЕ А. ХАЧАТУРЯНА: ПУТИ СОПРЯЖЕНИЯ

Статья посвящена одному из этапных произведений в истории фортепианного концерта, наметившему перспективные пути развития указанного жанра не только в республиках Закавказья и Северного Кавказа, но и в странах Востока на протяжении XX столетия. Концерт А. Хачатуряна рассматривается исследователем в двух аспектах: самобытного претворения традиций романтической жанровой «ветви» концертности (связанной с именами Ф. Листа, И. Брамса, П. Чайковского, С. Рахманинова, а также С. Прокофьева) и формирования ярко новаторского «восточного» направления в упомянутой сфере. По мнению автора статьи, специфика данного направления определяется как последовательной ориентацией на соответствующий тематизм (фольклорный или традиционный профессиональный), так и поиском адекватных приёмов его исполни-

тельного воплощения. Возникающий при этом неповторимый «сплав» жанрово-стилевых элементов, репрезентирующих европейское концертно-академическое искусство и народный инструментализм, зримо олицетворяет художественный «диалог Запада и Востока». Весьма существенным представляется и тяготение композитора к современным формам бытования традиционного исполнительства, соприкасающимся с массовой музыкальной культурой XX века. Отсюда, по замечанию исследователя, проистекает своеобразие драматургических процессов, характерных для рассматриваемого Концерта.

Ключевые слова: А. Хачатурян, Фортепианный концерт, музыкальная драматургия, традиционное музыкальное исполнительство Востока, концертно-академическое фортепианное искусство.

TRADITIONAL AND INNOVATORY TENDENCIES
 IN PIANO CONCERTO BY A. KHACHATURIAN: THE WAYS OF INTERACTION

The article is devoted to one of the important stage works in the history of the piano concerto genre. This work traced the perspective ways conformably to the development of the named genre not only in the republics of Trans-Caucasian and North Caucasian regions but also in the East countries during the XXth century. The researcher examines Piano Concerto by A. Khachaturian in two aspects. The first of them is the original transubstantiation of romantic concerto genre traditions (connected with the names of F. Liszt, J. Brahms, P. Tchaikovsky, S. Rachmaninov, and S. Prokofiev too). The second one is formation of the strikingly innovatory «oriental» tendency in the mentioned sphere. In the author's opinion, this tendency is conditioned by the purposeful directing to the ap-

propriate thematism (folklore or traditional professional), and the search of adequate devices in conformity with its performing realization. Moreover, the appearing unique «alloy» of genre and style elements representing European concert-academic art and folk instrumentalism visibly personifies the artistic «dialogue of the East and the West». The composer's inclination to the modern forms of traditional performing art occurring which are adjoined with popular music culture of the XXth century is substantial too. Hence, the peculiarity of dramaturgic processes typical for examined Concerto results from as the researcher observes.

Key words: A. Khachaturian, Piano Concerto, music dramaturgy, traditional musical performing art of the East, concert-academic piano art.

Бугаян Софья Мироновна

доцент кафедры специального фортепиано

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: sofia_bug@mail.ru

Bugayan Sofya M.

Associate Professor at the Department of Special Piano

Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: sofia_bug@mail.ru