

VALERY KIKTA

Moscow Conservatory
RECORDS

85th 

ANNIVERSARY

PIANO CONCERTOS No 2 & No. 3

VALERY KASTELSKY, piano

All-Union Radio and Television Symphony Orchestra
Conductor Vadim Gnedash

The Moscow Composers' Union Chamber Orchestra
Conductor Igor Zhukov

THE MOSCOW CONSERVATORY COLLECTION



SMCCD 0353

A|D|D STEREO

TT: 57.37

VALERY KIKTA (b. 1941)

Concerto No. 2 for Piano and Orchestra (1972)

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 1 | 1. Canto ostinato | 4.10 |
| 2 | 2. Ballata | 5.48 |
| 3 | 3. Rapsodia. | 6.56 |

Concerto No. 3 for Piano and String Orchestra (1986-87)

- | | | |
|---|-----------------------------------|-------|
| 4 | 1. Allegro agitato | 18.39 |
| 5 | 2. Andante con anima | 12.21 |
| 6 | 3. Allegro con amarezza | 9.40 |

Valery Kastelsky, piano

All-Union Radio and Television Symphony Orchestra (1 – 3)

Conductor **Vadim Gnedash** (1 – 3)

The Moscow Composers' Union Chamber Orchestra (4 – 6)

Conductor **Igor Zhukov** (4 – 6)

Recorded in 1975 (1 – 3)

Live recording from the Moscow Autumn-88 Festival, 1988 (4 – 6)

Restoration and mastering: Elena Sych

Design: Alexei Gnisyuk

Executive producer: Eugene Platonov

© & © 2026 The Moscow Tchaikovsky Conservatory.

All rights reserved

Valery Kikta's Piano Concertos

A “master of orchestral craftsmanship” and a brilliant “timber-maker,” Valery Grigorievich Kikta expresses himself in a most natural and diverse way within the concerto genre, authoring numerous works for various ensembles and soloists. The concerto genre allows the composer to combine a wide range of creative interests, such as programmatic aspirations, a passion for large-scale symphonic forms, the search for and discovery of new expressive and technical potentials in individual instruments, and the ability to utilize unconventional performance resources.

Many of Kikta's works labeled “concertos” actually push the boundaries of the genre, while seemingly traditional cycles contain numerous innovative elements and are always characterized by a search for *their* own genre intonation and unique approaches. In this process, the composer benefits from creative collaboration with renowned musicians. It's no secret that many of Kikta's compositions are inspired by the mastery and unique personal aura of a particular performer. For example, all four piano concertos are associated with the pianistic image of Valery Kastelsky (1941–2001), with whom Kikta began to collaborate during his student years. The first such experience was Piano Concerto No. 1 (1965), Kikta's diploma work when he was graduating from the Moscow Conservatory, which brought the composer fame. Subsequently, at Kastelsky's request, the composer created three piano sonatas (1966, 1969, and 1970) and three more concertos (1972, 1986-87, and 1993), which the pianist regularly included in his solo programs. The Novella Concerto for two pianos and chamber orchestra (1993), the final piece in Kikta's tetralogy of piano concertos, was written for the Kastelsky-Orbelyan duo and premiered at the Berlin Festival of Contemporary Music in 1995. It was then performed in Moscow in 1996 with the Moscow Philharmonic Chamber Orchestra. Unlike the previous three concertos, this one is a single-movement piece. This lyrical and epic work is a new take on “winter

dreams” inspired by images of the harsh nature of the European north, and the myths and folk songs of its peoples.

Piano Concerto No. 2 (1972)

Inspired by travels through Western Ukraine and the Carpathian Mountains, the concerto was composed in 1972 and dedicated to the classical Ukrainian composer Stanislav Lyudkevich (1879–1979). Its premiere took place in Gorky (now Nizhny Novgorod), with soloist Valery Kastelsky and conductor Boris Gusman, in March 1973. In 1975, the concerto was recorded for the All-Union Radio Archives. “The score of Kikta’s Second Piano Concerto is impressive for its vividness of creativity, technical mastery, and careful preservation of the poetic purity of folk melodies while actively developing and transforming them,” said composer Andrei Eshpai about the concerto’s music.

The beginning of the first movement, Canto ostinato, is unusual – it opens with a lengthy timpani solo, which the composer describes as “the echo of the Carpathian mountains carried far and wide when people cut wood.” This energetic, chopped rhythm forms the basis for the theme, which blends elements of various folk music genres – from old-time carols and highwaymen’s ballads to the trumpet calls of the *trembita*. Subsequently, the theme continually shifts its genre coloring thanks to diverse timbre, texture and rhythm variations, as well as an intense polyphonic development. The movement culminates in a communal dance inspired by the folk *kolomyika*, which becomes more participatory and even uncontrollable.

The second movement, Balata, is steeped in an atmosphere of lyrical and epic imagery. The original melody, which the composer heard during his journey through the Sub-Carpathian region, is carried into the concerto almost unchanged. The solo piano quietly hums the melody against a resonant pedal backdrop, while the simple tune is gracefully embellished with multi-layered roulades. According to the composer, “this effect is

similar to the interaction of different shades of the same color in nature, for example, green. Each leaf on a tree has a different shade of green.” The tranquil atmosphere is then interrupted by alarming fanfares, reminding us that nature can be dangerous, with its mountain rivers and rockfalls (the piano figurations transform into a turbulent torrent). At the climactic moment, the main theme bursts forth from the depths of the orchestra, quickly fading away into the distance. Once again, as at the beginning, a lonely chant echoes through the endless expanse of the night sky (the “vibration of space” is conveyed through the distinctive sound of a tremolo box).

The third movement, Rapsodia, features a virtuoso finale that captures the spirit of instrumental improvisations by Carpathian musicians. Kikta composed a stunningly vibrant and catchy refrain, incorporating the familiar rhythms of the *kolomyika*. The short and dashing dance tunes, with their characteristic syncopated somersaults and modal arpeggios, help recreate the genre scene of a vibrant “creative competition” between folk artists. The central episode suddenly captures attention with the lyrical chamber-like sound of a ballad melody played on the solo piano (this picturesque image – a piercingly high melody in a haze of free figurations – is associated in the composer’s mind with certain sequences from Sergei Parajanov’s famous film *Shadows of Forgotten Ancestors*). As the theme continues to unfold, the “night visions” begin to take on a life of their own – bells jingle and a shepherd’s flute wails mournfully. The awakening from oblivion and return to reality happen just as unexpectedly – through the syncopated rhythm of the *kolomyika*, which gradually builds in strength and spills over into a desperate joy that borders on tragic despair. The coda forms a concluding semantic arc with the first movement of the concerto: the bell-like influx of the Canto ostinato theme is interrupted by the turbulent and broken motif of the *kolomyika*, cut off mid-sentence... Thus, the natural and the human coexist in an inseparable unity, and the flow of human passions and destinies rages like mountain rivers echoing in legends and chants.

Concerto for Piano and String Orchestra No. 3 (1986-87)

The work was dedicated to Valery Kastelsky and premiered at the Moscow Autumn-88 festival, with the Chamber Orchestra of the Moscow Composers' Union under the baton of Igor Zhukov. The concept of this concerto, separated from the previous one by fifteen years, indicates significant changes in the imagery and thematic aspects, and compositional thinking. Rich genre and folklore specifics are practically absent. Extended melodic structures are less prevalent, and the predominant thematic type is formulaic and ostinato, generalized and symbolic. In addition to the tendency toward monothematic unification of the cycle, the polyphonic factor is noticeably stronger, flexibly interacting with the principles of sonata structure. In the Third Concerto, the programmatic indices of the movements disappear and the dramatic conflict between classical antinomies – personal and suprapersonal, spiritual and spiritless, earthly and heavenly, divine and demonic – takes on a more abstract form. The central idea of the work is the concept of choosing life's guidelines and searching for answers to the most important questions of existence. The composer's notes state: "The concerto is based on the philosophical concept of man and eternity. Its three movements vividly depict the struggle of the human spirit at the moment of defeat and despair, humble submission, and the quest for a new beginning."

Thus, the formulation of the Faustian-Hamletian question in the first movement is linked to a sense of agonizing reflection, fatally returning to the same thought. The scale of this movement's form is enormous, yet it grows from a single thematic impulse. The piano epigraph is concise, yet it has a unique "interval capacity." Going through various stages of polyphonic mutations, the tartly dissonant main theme seems to heat up from within, but invariably returns to its original position. The quiet secondary part of the solo piano – a kind of inner music – is like a new hypostasis of the main idea in slo-mo. It is a deep meditation locked within a chromatic field, interrupted three times by the orchestra's epigraphic chords.

In the center of the development, a sinister five-beat toccata waltz aggressively invades with a double canon. After the “development variations” of the secondary and main themes, the “barbaric” episode (*Barbaro marcatissimo, fanatico*) returns with redoubled energy. The piano is particularly fierce, while its fanatical brutality is tempered by the orchestra’s static chords. In the reprise, a fragile canon between the piano and the second solo violin presents a mirror image of the secondary theme and then the main theme. However, the epilogue, with its *memento*, is alarming.

The troubled spirit of doubt finds temporary relief in the celestial “music of the spheres” in the slow movement. This imperishably ideal beginning is embodied in two Mozart masterpieces – *Adagio* from Piano Concerto No. 23 and *Lacrimosa* from the Requiem. As if from nowhere, the extended pedal of the muted violins emerges, and against this backdrop, the piano solo in F minor quietly enters – at first open, as if frozen in thought after each phrase, and then descending progressively in a circle of fifths (*fis-cis-as-es*). The idea of descent is already present in the harmonic foundation of the theme, and *lamento* intonations dominate in the melodic pattern of the other voices. The next “stage” of the composition is a secondary theme. Combined with the nervous syncopations of the violas, the pulsating piano repetitions sound like a rapid heartbeat. The exposition section concludes with the *Misterioso* section, a mesmerizingly “detached” lullaby that is colored by shimmering flageolets of the strings.

As in the first movement, the main driving force in the development is the complex polyphony of the musical texture of the main themes. The fact that they are jointly present in the climax of the reprise is permeated with an excited, “tachycardic” rhythm, which gradually subsides and blends with the gentle major-minor swing of the lullaby. In the coda, turning full circle, the smooth descent of the main theme played by the piano is contrasted by the line from the first violins, soaring upwards (like a moon-glade leading to infinity?).

The final act of the drama – the finale (*Allegro con amarezza*) – unfolds on a familiar rondo-sonata basis. However, instead of the traditional folk-mass action, we see a picture that is far from unambiguous. The sublimely positive symbolism of the slow movement is supplanted by images with a contrasting emotional and ethical message. Against the persistent jingle of bells, a theme emerges in the refrain – a short, repetitive tune with a chromatic twist at the end. Is it slow jogging or a wicked grin? The theme's broken melodic line is enveloped by the piano's "devilish trills" and echoed in the pizzicato strings. The Mephistopheles-Woland serenade seems to evoke the lyrical and somewhat oriental theme of the central episode, which struggles to break free from the enveloping *glissando* of the strings. This struggle against the obsession continues in the development. The reprise of the secondary theme develops into the motoric *Energico*, and, together with the refrain's theme, merges into a common cancan that increasingly resembles an orgy of raging elements. However, the final triumph of evil does not happen: once again, as in the first movement, a powerful hand subdues the elements with a single gesture, leaving only the powerless rhythmic outline of the refrain trembling. There is no answer, but the possibility of choice and search remains...

*Elena Nikolayeva,
Associate Professor, Ph.D. in Art History*

Фортепианные концерты Валерия Кикты

«Оркестровых дел мастер», блестящий «тембрист», Валерий Григорьевич Кикта наиболее естественно и многопланово самовыражается в рамках концертного жанра, являясь автором многочисленных опусов для различных составов и солистов. Сфера

концертности позволяет композитору сочетать самые разнообразные творческие интересы: программные устремления, тягу к большим симфоническим формам, поиск и раскрытие новых выразительных и технических потенциалов отдельных инструментов, возможность применения нестандартных исполнительских ресурсов.

Многие сочинения В. Кикты под грифом *концерт* фактически «выходят из берегов» жанра, а вполне традиционные на первый взгляд циклы содержат массу новаторских находок и всегда отмечены поисками *своей* жанровой интонации, *своих* «эксклюзивных» ходов. В этом композитору помогает творческое содружество с известными музыкантами. Не секрет, что многие сочинения вдохновлены мастерством, своеобразной личностной аурой того или иного исполнителя. Так, например, все четыре фортепианных концерта связаны с пианистическим имиджем Валерия Владимировича Кагельского (1941-2001), сотрудничество с которым началось ещё в студенческие годы. Первым таким опытом стал Концерт для фортепиано с оркестром № 1 (1965) — дипломная работа В. Кикты по окончании Московской консерватории, принёсшая композитору известность. В дальнейшем по просьбе Кагельского композитор создаёт три фортепианные сонаты (1966, 1969, 1970) и ещё три концерта (1972, 1986-87, 1993), которые пианист постоянно включал в свои сольные программы. «Концерт-новелла» для двух фортепиано и камерного оркестра (1993) завершает тетралогию фортепианных концертов В. Кикты. Он был написан для дуэта В. Кагельский — К. Орбелян и впервые исполнен на Берлинском фестивале современной музыки в 1995 году. Премьера в Москве состоялась в январе 1996 года в сопровождении Камерного оркестра Московской филармонии. В отличие от трёх предыдущих, этот концерт одночастен. Эта лирико-эпическая композиция — новая версия «зимних грёз», навеянная образами суровой природы европейского Севера, мифами и песенным фольклором его народов.

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (1972)

Концерт написан в 1972 году под впечатлением от поездок по Западной Украине, Карпатам и посвящён классику украинской музыки С.Ф. Людкевичу (1879–1979). Премьерное исполнение концерта состоялось в Горьком (ныне Нижний Новгород) в марте 1973 года (солист – В. Кагельский, дирижёр – Б. Гусман). В 1975 году была осуществлена запись концерта для фондов Всесоюзного радио. «Партитура Второго концерта для фортепиано с оркестром В. Кикты впечатляет яркостью творческого воображения, техническим мастерством, а также бережным сохранением поэтической чистоты народных интонаций при активном развитии и преобразении их», — таково мнение о музыке концерта композитора А.Я. Эшпая.

Необычно начало первой части – *Canto ostinato*: она открывается продолжительным соло литавр, в котором автору слышится «отзвук карпатского горного эха, далеко разносящегося во время рубки леса». Этот энергичный «рубленный» ритм ложится в основу темы, переплавившей в себе элементы разных фольклорных жанров – от древних колядок и разбойничьих баллад до трубных призывов трембиты. В дальнейшем тема постоянно меняет свою жанровую окраску благодаря разнообразным приёмам тембро-фактурного, ритмического варьирования, интенсивной полифонической разработке. Завершается часть общим танцем в духе народной коломийки, приобретающим все более массовый и даже неуправляемый характер.

Вторая часть – *Ballata* – погружена в атмосферу лирико-эпической образности. Подлинная мелодия, услышанная автором во время путешествия по Закарпаты, почти без изменений переносится в ткань концерта: солирующий рояль тихо «напевает» её на резонантно-педальном фоне. Бесхитростный мотив изящно инкрустирован полиладовыми переливами. По мнению автора, «этот эффект сравним с игрой разнообразных оттенков одного и того же цвета, например зелёного, в живой приро-

де: каждый листик на дереве окрашен по-своему». В дальнейшем спокойная идиллия нарушается тревожными фанфарами, напоминающими о том, что дикая природа – это опасная стихия с горными реками и камнепадами (фигурации фортепиано превращаются в бурный поток). На кульминационном гребне из оркестровых глубин громогласно взывает основная тема, быстро угасая и уходя вдаль. И опять, как вначале, звучит одинокий напев, исчезая в бесконечном пространстве ночного неба («вибрации космоса» передаются с помощью специфического звука тремолирующей коробочки).

Третья часть – *Rapsodia* – виртуознейший финал воспроизводит дух инструментальных импровизаций карпатских музыкантов. В. Кикта сочинил ошеломляюще яркий, броский рефрен, привлекая уже знакомые ритмы коломийки. Короткие захватские мотивы танца, с характерными «кульбитами» синкоп и ладовыми переборами, помогают воссоздать жанровую сцену живого «творческого соревнования» народных мастеров. Центральный эпизод внезапно приковывает внимание камерно-лирическим звучанием балладного напева у солирующего фортепиано (этот живописный образ – пронзительно высокая мелодия в дымке свободных фигураций – ассоциируется в восприятии автора с некоторыми кадрами из знаменитого фильма С. Параджанова «Тени забытых предков»). При дальнейшем изложении темы словно оживают «ночные видения» – позвякивают бубенцы, жалобно плачет пастушья флейта... Пробуждение от забытья и возвращение к реальности наступает также неожиданно – через синкопы коломийки: она постепенно набирает силу и выливается в отчаянное веселье, граничащее с трагическим надломом. Кода образует итоговую смысловую арку с первой частью концерта: колокольный наплыв темы *Canto ostinato* внезапно пресекается смятенно-разорванным, срезанным на полуслове, мотивом коломийки... Так, в нерасторжимом единстве сосуществует природное и человеческое, а поток страстей и судеб людских бурлит подобно горным рекам, отдаваясь эхом в легендах и напевах.

Концерт для фортепиано и струнного оркестра № 3 (1986-87)

Сочинение посвящено В. Кастельскому и впервые прозвучало на фестивале «Московская осень-88» в сопровождении Камерного оркестра Союза композиторов Москвы (дирижёр – И. Жуков). Концепция этого концерта, отделённого от предыдущего пятнадцатью годами, свидетельствует о значительных изменениях в образно-тематической сфере, в композиционном мышлении. Сочная жанрово-фольклорная конкретика практически отсутствует. Реже встречаются развёрнутые мелодические построения, преобладающий тип тематизма – формульно-остинатный, обобщенно-символический. Помимо тенденции к монотематической унификации цикла, заметно усиление полифонического фактора, гибко взаимодействующего с принципами сонатности. В Третьем концерте исчезают программные указатели частей, а драматургический конфликт классических антиномий – личного и надличного, духовного и бездуховного, земного и небесного, божественного и демонического – приобретает более абстрагированный характер. Главная ментальная идея произведения – идея выбора жизненных ориентиров, поисков ответа на важнейшие вопросы бытия. Авторская ремарка поясняет: «В основе концерта лежит философская концепция – человек и вечность. В трёх его частях обострённо отражён конфликт человеческой души в момент ее поверженности и безысходности, покорной смиренности и попытки к новому возрождению».

Так, постановка «фаустианско-гамлетовского» вопроса в первой части связана с ощущением мучительных раздумий, фатально возвращающихся к одной и той же мысли. Масштабы формы этой части огромны, однако произрастает она из единого тематического импульса. Эпиграф фортепиано лаконичен, но обладает характерной «интервалом-ёмкостью». Терпко-диссонантная главная тема, проходя через разные этапы полифонических мутаций, постепенно как бы раскаляется изнутри, но неизменно возвращается на исходные позиции. Тихайшая побочная партия у

фортепиано соло — своего рода «внутренняя музыка» — как новая ипостась основной идеи «в рапиде»: это замкнутая в хроматическом поле, углублённая медитация, троекратно прерываемая оркестровым аккордом-эпиграфом.

В центре разработки двойным каноном агрессивно вторгается пятидольный зловещий вальс-токатта. После «развивающих вариаций» побочной и главной тем с удвоенной энергией вновь надвигается «варварский» эпизод (*Barbaro marcatisimo, fanatico*); при этом особенно неистовствует фортепиано, чья фанатическая брутальность охлаждается статичными аккордами оркестра. В репризе хрупким каноном фортепиано и 2-й скрипки *solo* зеркально появляется сначала побочная, а затем и основная тема, однако эпиграф настаивает своим *temento*.

Смятенный дух сомнения ищет временного отдохновения в небесной «музыке сфер» медленной части. Олицетворением нетленно-идеального начала служит тема, ассоциативно связанная сразу с двумя моцартовскими шедеврами – *Adagio* из фортепианного концерта № 23 и *Lacrimosa* из Реквиема. Словно из небытия выплывает протянутая педаль у засурдиненных скрипок, и на её фоне тихо вступает соло фортепиано в *fis-moll* — сначала разомкнутое, как бы застывающее в задумчивости после каждой фразы, а затем поступательно нисходящее по квинтовому кругу (*fis-cis-as-es*). Идея «*descendio*» (нисхождения) находится уже в гармоническом фундаменте темы, а интонации *lamento* преобладают в мелодическом рисунке других голосов. Следующая «ступень» композиции – побочная тема: пульсирующие репетиции фортепиано в сочетании с нервными синкопами альтов подобны учащенному биению сердца. Заключает экспозиционный блок раздел *Misterioso* — завораживающе-«отстранённая» колыбельная, окрашенная мерцающими флажолетами струнных.

Главным динамизирующим фактором в разработке, как и в первой части, является полифоническое усложнение музыкальной ткани основных тем. Их кульминационное совместное проведение в репризе пронизано возбуждённым «тахикардическим» ритмом, который постепенно затихает и вливается в мягкое мажоро-минорное покачивание колыбельной. В коде, возвращающейся «на круги своя», плавному нисхождению главной темы у фортепиано противопоставлена линия первых скрипок, воспаряющих ввысь («лунная дорожка», уводящая в бесконечность?).

Последний акт драмы – финал (*Allegro con amarezza*) – разворачивается на привычной рондо-сонатной основе. Однако вместо традиционного народно-массового действия возникает картина далеко не однозначная. Возвышенно-позитивная символика медленной части вытесняется образами с противоположным эмоционально-этическим знаком. На фоне назойливого бряцания бубенцов формируется тема рефрена – многократно повторенная короткая попевка с хроматическим «завихрением» в конце (то ли мелкая трусца, то ли недобрая усмешка?). Изломанный мелодический контур темы окутан «дьявольскими трелями» фортепиано и отражается в пиццикато струнных. «Мефистофельско-воландовская» серенада словно желает соблазнить лирическую, несколько ориентальную тему центрального эпизода, которая пытается выбраться из обволакивающих *glissando* струнных. Борьба с наваждением продолжается и в разработке. Реприза побочной темы перерастает в моторное *Energico*, и вместе с темой рефрена они сливаются в общем канкане, все более напоминающем оргию разбушевавшейся стихии. Однако до окончательного апофеоза зла дело не доходит: вновь, как и в первой части, чья-то властная рука останавливает этот «шабаш» единым жестом – остаётся только бессильно дрожащая ритмическая канва рефрена. Ответа нет, но возможность выбора и поиска остаётся...

*Елена Николаева,
Доцент, кандидат искусствоведения*

Валерий Кикта (р. 1941)

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (1972)

- | | | |
|-----|-----------------------------|------|
| [1] | 1. Canto ostinato | 4.10 |
| [2] | 2. Ballata | 5.48 |
| [3] | 3. Rapsodia. | 6.56 |

Концерт для фортепиано и струнного оркестра № 3 (1986-87)

- | | | |
|-----|-----------------------------------|-------|
| [4] | 1. Allegro agitato | 18.39 |
| [5] | 2. Andante con anima | 12.21 |
| [6] | 3. Allegro con amarezza | 9.40 |

Валерий Кагельский, фортепиано

Симфонический оркестр Всесоюзного радио
и Центрального телевидения ([1] – [3])

Дирижёр **Вадим Гнедаш** ([1] – [3])

Камерный оркестр Союза композиторов Москвы ([4] – [6])

Дирижёр **Игорь Жуков** ([4] – [6])

Записи 1975 г. ([1] – [3])

Запись с концерта Фестиваля «Московская осень-88» 1988 г. ([4] – [6])

Реставрация и мастеринг: Елена Сыч

Дизайн: Алексей Гнисюк

Исполнительный продюсер: Евгений Платонов

© & © 2026 Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

Все права защищены

SMCCD 0353

ADD STEREO

TT: 57.37

VALERY KIKTA (b. 1941)

Concerto No. 2 for Piano and Orchestra (1972)

1	1. Canto ostinato	4.10
2	2. Ballata	5.48
3	3. Rapsodia	6.56

Concerto No. 3 for Piano and String Orchestra (1986-87)

4	1. Allegro agitato	18.39
5	2. Andante con anima	12.21
6	3. Allegro con amarezza	9.40

Valery Kastelsky, piano

All-Union Radio and Television Symphony Orchestra (1 – 3)

Conductor **Vadim Gnedash** (1 – 3)

The Moscow Composers' Union Chamber Orchestra (4 – 6)

Conductor **Igor Zhukov** (4 – 6)

Recorded in 1975 (1 – 3)

Live recording from the Moscow Autumn-88 Festival, 1988 (4 – 6)

Restoration and mastering: Elena Sych

Design: Alexei Gnisyuk

Executive producer: Eugene Platonov

© & © 2026 The Moscow Tchaikovsky Conservatory.

All rights reserved