

**ЮРИЙ
ФАВОРИН**
ФОРТЕПИАНО

ГЕННАДИЙ
БАНЩИКОВ
СОНАТЫ



Геннадий Баншиков (p. 1943)

1	Соната № 1 (1968)	8.30
	Соната № 2 (1973)	
2	I. Agitato	9.27
3	II. Moderato assai	9.03
4	III. Presto	5.35
	Соната № 3 (1974)	
5	I	10.43
6	II	7.38
	Соната № 4 (1988)	
7	I	7.31
8	II	2.34
9	III	3.24
	Соната № 5 (1998)	
10	I. Toccata	4.25
11	II. Lamento	9.56

Общее время: 78.48

Юрий Фаворин, *фортепиано*

Запись сделана в Большом зале Московской консерватории
в сентябре 2024 года.

Звукорежиссер — Михаил Спасский

Gennady Bانشchikov (b. 1943)

1	Piano Sonata No. 1 (1968)	8.30
	Piano Sonata No. 2 (1973)	
2	I. Agitato	9.27
3	II. Moderato assai	9.03
4	III. Presto	5.35
	Piano Sonata No. 3 (1974)	
5	I	10.43
6	II	7.38
	Piano Sonata No. 4 (1988)	
7	I	7.31
8	II	2.34
9	III	3.24
	Piano Sonata No. 5 (1998)	
10	I. Toccata	4.25
11	II. Lamento	9.56

Total time: 78.48

Yury Favorin, *piano*

Recorded at the Grand Hall of the Moscow Conservatory in September 2024.
Sound engineer — Mikhail Spassky

СОНАТНАЯ ПЕНТАЛОГИЯ ГЕННАДИЯ БАНЩИКОВА

Соната, чего ты хочешь от меня?
Бернар де Фонтенель

Слова эпиграфа, как справедливо замечает Марина Рыцарева, «слишком часто цитируются, однако они стоят того. Как сфинкс с ликом Джоконды, они намекают на непознаваемость чисто инструментальной музыки»¹. Выдающийся философ эпохи французского Просвещения Бернар Фонтенель, конечно, говорил о трудности постижения музыки, невыразимой словами. То есть о невозможности исчерпать богатство музыки ее словесным описанием. Музыку нельзя *пересказать*, ее можно лишь *исполнить*, ее надо *слушать*.

В самом деле, если в известной *кинотрилогии* о Максиме нам помогают экранные образы, а в оперной *тетралогии* Вагнера «Кольцо нибелунга» к пению и театральному действию добавляется сценография, то *сонатная пенталогия* Банщикова оставляет нас наедине с музыкой. На долю пианиста, играющего сонаты, как и на долю слушателей, внимающих их исполнению, выпадает роль *интерпретаторов*. Исполнитель и слушатель в этом смысле — *соавторы* композитора. Каждый музыкант, исполняющий произведение, по-своему его интерпретирует, воспроизводя написанное в нотах, а каждый слушатель по-своему его воспринимает, то есть, *интерпретирует* для себя. Музыковед,

¹ Рыцарева М.Г. Фонтенель, Пропп, Леви-Стросс и Жилле, Моцарт, Перро, Бетховен и Мадам Мари-Жанна Леритье де Виландон. В поисках матрицы подсознания. Генном-код сонатной формы. // Музыкальное обозрение. 2016. № 8–9.

пишущий о музыке, может лишь облегчить процесс вживания в новую музыку, деликатно направляя фантазию слушателя в русло авторского замысла. Но прежде познакомимся ближе с известным петербургским композитором.

Геннадий Иванович Банщиков родился 9 ноября 1943 года в Казани. Учился в Московской консерватории по классу композиции Сергея Баласаняна (1961–1964). Затем — в Ленинградской консерватории у Бориса Арапова (1965–1966), под руководством которого также проходил аспирантуру (1966–1969). В 1967 году Банщиков был принят в Союз композиторов СССР. С 1974 года преподает в Ленинградской консерватории (с 1983 года доцент, с 1998 года профессор оркестровки и композиции). Автор 6 опер, 5 балетов, 6 кантат, 4 симфоний, камерных инструментальных и вокальных сочинений, музыки к фильмам, теле- и радиопостановкам. Заслуженный деятель искусств России. Кавалер Ордена Дружбы.

Уже в годы обучения Банщиков написал целый ряд ярких и зрелых сочинений (вокальный цикл на стихи Ф.Г. Лорки, кантаты «Зодчие» и «Памяти Гарсиа Лорки», четыре виолончельных концерта, «Четыре мимолётности» для виолончели и фортепиано, Первую фортепианную сонату, камерную оперу «Любовь и Силин»).

Его композиторский стиль впитал традиции русской классики при сильном влиянии Шостаковича и позднего австро-немецкого романтизма (Г. Малера, Р. Штрауса, нововенской школы). Такие сочинения, как опера-пародия «Любовь и Силин» по Козьме Пруткову, «Опера о том...» по Н. Гоголю, «Горе от ума» по А. Грибоедову и другие, выявляют присущие композитору чувство юмора, остроумие, иронию.

Давно было замечено, что фортепианные сонаты Банщикова составляют единое целое (суперцикл). В монографическом очерке Э. Финкельштейна² — это сонатная трилогия, триада сонат, законченных к тому времени. Когда же вышел из печати сборник всех пяти сонат, заговорили о сонатной *пенталогии* (Н. Синякова³). Соната — излюбленный Банщиковым жанр: он автор, помимо упомянутых фортепианных, еще и четырех сонат для баяна, Трио-сонаты для скрипки, альты и виолончели с фортепиано, Сонаты для кларнета и фортепиано, Сонаты для арфы и органа, Сонаты для альты и фортепиано, Сонаты для флейты и фортепиано (посвящена памяти Дмитрия Шостаковича). В одном интервью Банщиков заметил: «Соната — это жанр максимально симфонизированный <...> бетховенские сонаты для меня воспринимаются как неоркестрованные симфонии. Этим свойством и обусловлена моя заинтересованность»⁴. В своих сонатах Банщиков стремится к «оркестральности» звучания, преодолевая монохромность инструментов или, напротив, используя богатство красок, например, многотембрового баяна.

Открывает суперцикл одночастная **Первая соната** (1968). Относительная краткость высказывания подталкивает композитора к импульсивной, темпераментной манере, впрочем, вообще свойственной Банщикову. За своеобразным зачином-«выкликанием» (в контрастной фортепианной регистровке — от «колокольчиков» до сдержанных басовитых аккордов) следом обрушивается водопад стремительных пассажей, какой-то напор неистовой упругой силы. Когда она чуть ослабевает, музыка, будто

опомнившись (как же, размер-то у нас 3/4!), ... вальсирует, всего три такта. Средний раздел части — спокойное, но страстное размышление, прерываемое упрямыми строгими репликами. И вновь неукротимый бег, *крецендо* устремленный к грандиозной коде *фортиссимо*.

Вторая соната (1973) врывается с первых же нот экспрессивным напором энергии. Темы сонатного аллегро — будь то нервные, изоощренные мелодии или цепочки интервалов — переплетаются, вторгаются друг в друга, заменяя традиционную разработку. Впору вспомнить мысль Банщикова: «В наше время найти классическое сонатное аллегро или трехчастную форму вряд ли удастся» (из упомянутого интервью). Вторая часть напоминает по характеру диалог: пространным мелодическим узорам-вопросаниям, порою жалобам, отвечают краткие реплики, в которых словно слышится жесткое: «Нет!». Диалог-спор ожесточается, достигает кульминации, но в завершении части гаснет в дымке прозрачных красивых фигураций, возвращаясь к исходной точке. Финал — токката, остигнутый пунктирный ритм которой держит всю конструкцию части, как прочный фундамент. Встречающиеся темповые или фактурные «перебои», редкие островки медленного движения сметает токкатный вихрь. И лишь к концу он, обессиленный, замирает.

Третья соната (1974) — своего рода манифест (пусть это громко сказано) композитора-полифониста. Ко времени написания сонаты стиль Банщикова по преимуществу делается полифоническим, не только в прямом, собственно музыкальном смысле, но прежде всего — в отражении многоголосия жизни, в том понимании термина, которое утвердилось, благодаря М. Бахтину с его теорией полифонического романа. Во множественности самостоятельных и неслиянных

² Финкельштейн Э. И. Геннадий Банщиков. Монографический очерк. Советский композитор. Л. 1983.

³ Синякова Н. Г. Геннадий Банщиков. Сонаты для фортепиано. «Композитор» Санкт-Петербург». 2004.

⁴ Банщиков Г. И. «Соната — это жанр максимально симфонизированный» // Musicus. 2020. № 4

голосов, в диалогичности человеческого сознания. И, еще раз подчеркнем, в необычной, ярко индивидуальной трактовке сонатной формы. В двухчастной сонате, рождающейся из одного много раз повторяющегося звука, отмеченные черты проявились особенно выпукло. Никакой сугубой строгости, как того требуют *правила!* Автор не только излагает поочередно главную и побочную темы, а сопрягает извилистые, щедро испещренные фигурациями мелодии в одновременном звучании. Голоса эти, контрастные, перечашие, обрастают внезапно возникающими мелодическими побегам (во второй части еще и аккордовой фактурой), что красноречиво свидетельствует о жизнеподобии музыкальной ситуации. Разве не в этом состоит, собственно говоря, *сюжет* сонаты: напомним о том, сколь трудно словами *пересказать* инструментальную музыку.

Четвертая и Пятая сонаты, появившиеся соответственно спустя полтора и два с половиной десятилетия, впечатляют мудрым сочетанием неизменной, все той же неукротимой энергии и зрелой взвешенности высказывания. Как сказал поэт, «Нельзя не впасть к концу, как в ересь, / В неслышанную простоту» (Б. Пастернак).

Четвертая соната (1988) не случайно посвящена Сергею Слонимскому, чей композиторский дар одинаково покорял и изысканной звукописью, и в то же время — общительной «песенной» интонацией. Первая часть сонаты — томный медленный вальс, погружающий в «рафинированную атмосферу салона» (Н. Синякова). Непринужденная беседа вальсирующих, то на время стихающая, то вновь оживляющаяся, подчеркнута прихотливо ломающимся ритмом (переменный метр: 6/8, 9/8, 6/8). Вторая часть — неожиданно возвращает нас в мир детства:

озорная «считалка» сменяется причудливым хороводом, столь же ритмически изломанным (4/4, 6/8, 7/8, 6/8, 4/4). Финал — неторопливо запускаемая *юла* (волчок), стремительным вращением которой, своего рода *perpetuum mobile*, заканчивается соната.

Пятая соната (1998) посвящена ее первой исполнительнице Нине Синяковой, пианистке и композитору. Как и в предыдущей Четвертой сонате, привлекает жанровая определенность, внятность музыкальной речи. Первая часть — ставшая уже привычной у Банщикова токката. Но, обратим внимание: впервые в Пятой сонате композитор озаглавливает части, не ограничиваясь только темповыми указаниями. Токката здесь явственно приобретает зловещий, разрушительный оттенок. Мелькающие в разных голосах обрывки грозной средневековой секвенции *Dies irae* подчеркивают инфернальность токкаты. Вторая часть *Lamento* (заглавие означает характер музыки) — пожалуй, самая драматическая страница всего суперцикла сонат. Жалобные излияния словно наталкиваются все время на бездушную стену, на непреодолимую преграду — тем настойчивее они делаются, доходя порой до исступления. А ближе к концу постепенно угасают, возвращая к началу части, к той бесконечно повторяемой в высоком регистре одинокой ноте, покорно затихающей *пианиссимо*.

Иосиф Райскин

A profile portrait of Yuriy Favorin, a man with dark hair and a slight beard, wearing a mustard-colored sweater. He is looking thoughtfully to the right with his hand resting on his chin. The background is dark and out of focus.

Юрий Фаворин родился в Москве в 1986 году. В очень раннем возрасте он начал проявлять интерес к музыке и демонстрировать необычайные музыкальные способности. Уже с пяти лет начались систематические занятия музыкой. В восемь лет был принят в Московскую среднюю специальную музыкальную школу им. Гнесиных, где учился сразу по трем специальностям — фортепиано, кларнет и композиция. В 2009 году Юрий с отличием окончил Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского по классу фортепиано (проф. Михаил Воскресенский). В 2013–2015 годах стажировался в Университете «Моцартеум» в Зальцбурге (класс Жака Рувье). С 2016 года преподает в Московской консерватории.

Юрий Фаворин – лауреат множества российских и международных конкурсов. Он активно выступает как с сольными концертами, так и в ансамбле с лучшими симфоническими и камерными оркестрами во многих странах мира. Играл с такими дирижерами, как Пьер Булез, Кент Нагано, Владимир Федосеев, Владимир Юровский, Эри Клас, Дмитрий Лисс, Марин Олсоп, Александр Ведерников, Пол Гудвин, Эндрю Грэмс, Кадзухиро Коидзуми. Среди его партнеров по сцене — Александр Рудин, Борис Березовский, Айлен Притчин, Марк Коппе, Жерар Коссе, Дэвид Лайвли. Участник многих всероссийских и международных фестивалей, среди которых фестиваль в Ла-Рок-д’Антерон (Франция), «Сумасшедшие дни» (Франция, Япония) и др. Юрий Фаворин активно принимает участие в проектах импровизационной музыки в различных составах.

В репертуаре Юрия Фаворина сочинения разных эпох и направлений, а также сочинения редко исполняемых авторов. На «Фирме Мелодия» в разные годы были выпущены его записи музыки Прокофьева, Попова, Шостаковича, Фейнберга, Ребикова, Задерацкого, а также live-запись крупнейшего в истории фортепианной музыки цикла «Годы странствий» Ференца Листа.

SONATA PENTALOGY BY GENNADY BANSCHNIKOV

Sonata, what do you want of me?
Bernard de Fontenelle

The words of the epigraph, as Marina Rytsareva rightly observes, “are quoted too often, but they are worth quoting. Like a sphinx with the face of Mona Lisa, they hint at the unknowability of purely instrumental music.”¹ Bernard Fontenelle, the eminent French philosopher of the Enlightenment, was of course speaking of the difficulty of comprehending music that cannot be expressed in words. That is, the impossibility of exhausting the richness of music with its verbal description. Music cannot be *recounted*, it can only be *performed*, it must be *listened to*.

Indeed, while in the case of the famous *film trilogy* about Maxim we are helped by screen images, and in the case of Wagner’s opera *tetralogy* “The Ring of the Nibelung” the stage design is added to the singing and theatrical action, Banschchikov’s *sonata pentalogy* leaves us alone with the music. The pianist who plays the sonatas, as well as the listeners who lend their ears as they are performed, have the role of *interpreters*. In this sense, the performer and the listener are *co-authors* of the composer. Each musician who performs a piece of music interprets it in his own way, reproducing what is written in the score, and each listener perceives it in his own way, that is, *interprets* it for himself. A musicologist writing about music can only facilitate

¹ Rytsareva M.G.: Fontenelle, Propp, Lévi-Strauss and Gilet, Mozart, Perrault, Beethoven and Madame Marie-Jeanne L’Héritier de Villandon. In Search of the Matrix of the Subconscious. The Genome Code of Sonata Form. // Musical Review. 2016. Nos 8–9.

the process of entering into new music by delicately guiding the listener’s imagination in the direction of the author’s idea. But first, let’s get to know the famous St. Petersburg composer better.

Gennady Ivanovich Banschchikov was born in Kazan on November 9, 1943. He studied composition at the Moscow Conservatory with Sergei Balasanyan from 1961 to 1964. From 1965 to 1966, he studied at the Leningrad Conservatory with Boris Arapov, with whom he also did postgraduate studies from 1966 to 1969. In 1967, Banschchikov became a member of the Union of Composers of the USSR. Since 1974, he has taught at the Leningrad Conservatory (he became an associate professor in 1983 and a professor of orchestration and composition in 1998). He has written six operas, five ballets, six cantatas, four symphonies, chamber instrumental and vocal works, as well as music for films, TV and radio productions. He is an Honored Art Worker of Russia and a Commander of the Order of Friendship.

While still a student, Banschchikov wrote a number of bright and mature compositions, including a vocal cycle based on poems by Federico García Lorca, the cantatas “The Architects” and “In Memory of García Lorca,” four cello concertos, “Four Moments” for cello and piano, Piano Sonata No. 1, and the chamber opera “Lyubov and Silin” based on works by Kozma Prutkov.

His compositional style absorbed the traditions of Russian classical music with a strong influence of Shostakovich and late Austro-German romanticism (Gustav Mahler, Richard Strauss, and the Second Viennese School). His works such as the parody opera “Lyubov and Silin” based on Kozma Prutkov, “Opera about...” based on Nikolai Gogol, “Woe from Wit” based on Alexander Griboyedov, and others reveal the composer’s inherent sense of humor, wit and irony.

It has long been observed that Banshchikov's piano sonatas form a unified whole (a supercycle). In the monographic essay by Emil Finkelstein (1983)², it is called a sonata trilogy, a triad of sonatas completed by that time. When a collection of all five sonatas was published, it was called a sonata *pentology* (Nina Sinyakova, 2004)³. Sonata is Banshchikov's favorite genre: in addition to the piano sonatas mentioned above, he is the composer of four sonatas for chromatic button accordion, the Trio Sonata for violin, viola and cello with piano, the Sonata for clarinet and piano, the Sonata for harp and organ, the Sonata for viola and piano, and the Sonata for flute and piano (dedicated to the memory of Dmitri Shostakovich). As Banshchikov noted in an interview, "the sonata is a maximally symphonized genre [...] I perceive Beethoven's sonatas as unorchestrated symphonies. This property is the reason for my interest."⁴ In his sonatas, Banshchikov strives for an "orchestral" sound, overcoming the monochromatic nature of the instruments or, on the contrary, using the richness of colors, for example, of the multi-timbre chromatic button accordion.

The supercycle opens with the one-movement **Sonata No. 1** (1968). The relative brevity of the statement encourages the composer to adopt an impulsive, temperamental style, which is, however, generally characteristic of Banshchikov. The peculiar "calling" opening (in the contrasting piano registration — from "handbells" to restrained bass chords) is followed by a waterfall of rapid passages, a sort of pressure of furious elastic force. When it slackens a little, the music, as it has come to its senses (how could it not — the time is three-four!), waltzes away, for only three bars. The middle

section of the movement is a calm but passionate reflection interrupted by stubbornly stern cues. And then the indomitable run begins again, *crescendoing* to the grandiose *fortissimo* coda.

Sonata No. 2 (1973) erupts from the very first notes like an expressive burst of energy. The themes of the sonata allegro — be they nervous, sophisticated melodies or chains of intervals — intertwine and invade each other, replacing the traditional development. One is reminded of Banshchikov's thought: "Nowadays it is hardly possible to find a classical sonata allegro or three-movement form" (from the interview mentioned above). The character of the second movement is reminiscent of a dialogue: long melodic patterns of interrogations, sometimes complaints, are answered by short lines in which one can hear a harsh "No!" The contentious dialogue hardens, reaches a climax, but at the end of the movement fades away in a haze of transparent, beautiful figurations, returning to its starting point. The finale is a toccata whose dotted ostinato rhythm supports the entire structure of the movement like a solid foundation. The toccata whirlwind sweeps away any tempo or textural "interruptions" and rare islands of slow motion. Only toward the end does it falter, exhausted.

Sonata No. 3 (1974) is a kind of manifesto (even if it is a strong word) of the polyphonic composer. By the time the sonata was written, Banshchikov's style was essentially polyphonic, not only in the direct, musical sense, but above all as a reflection of the polyphony of life, in the understanding of the term established thanks to Mikhail Bakhtin and his theory of the polyphonic novel. In the plurality of independent and distinct voices, in the dialogical nature of human consciousness. And, let's emphasize once again, in the unusual, highly individual interpretation of the sonata form.

² Finkelstein E.I.: Gennady Banshchikov. Monographic Essay. Soviet Composer. L. 1983.

³ Sinyakova N.G.: Gennady Banshchikov. Sonatas for Piano. Composer®Saint-Petersburg. 2004.

⁴ Banshchikov G.I.: "Sonata is a Maximally Symphonized Genre" // Musicus. 2020. No. 4

In the two-movement sonata, which is born from a single sound repeated many times, these features became particularly pronounced. No pure austerity, as the *rules* demand! The composer not only alternates the main and secondary themes, but also juxtaposes the winding melodies, lavishly mottled with figurations, in simultaneous sounding. These contrasting and contradictory voices get coated with suddenly appearing melodic sprouts (in the second movement, also with chordal texture), which eloquently testifies to the lifelike nature of the musical situation. Is this not, in fact, the *plot* of the sonata: let's recall how difficult it is to *recount* instrumental music in words.

Sonatas Nos 4 and 5, which appeared a decade and a half and two decades and a half later, respectively, impress with their wise combination of unchanged, still indomitable energy and mature, balanced expression. As Boris Pasternak said, as the years pass, "one must eventually fall into an as-yet-unheard simplicity, as into a heresy."

It is no coincidence that **Sonata No. 4** (1988) is dedicated to Sergei Slonimsky, whose gift as a composer was equally captivating with its exquisite sound writing and, at the same time, its convivial song-like intonation. The first movement of the sonata is a languid slow waltz that plunges into "the refined atmosphere of a salon" (Nina Sinyakova). The relaxed conversation between the waltzing couple, which pauses and then resumes, is emphasized by the whimsically breaking rhythm (multimeter: 6/8, 9/8, 6/8). The second movement unexpectedly returns to the world of childhood: the mischievous "counting rhyme" is replaced by a whimsical round dance, equally rhythmically broken (4/4, 6/8, 7/8, 6/8, 4/4). The finale is a leisurely started *spinning top* whose rapid rotation, a kind of *perpetuum mobile*, brings the sonata to a close.

Sonata No. 5 (1998) is dedicated to its first performer, pianist and composer Nina Sinyakova. Like its predecessor, Sonata No. 4, it stands out for its clarity of genre and musical language. The first movement is a toccata, which was already common for Banschikov. But let's note: in Sonata No. 5, the composer for the first time titles the movements without limiting himself to tempo indications. The toccata here clearly takes on an ominous, destructive tone. Glimmering in various voices, the snippets of the formidable medieval *Dies irae* sequences emphasize the infernal nature of the toccata. The second movement, *Lamento* (the title refers to the character of the music), is perhaps the most dramatic page of the entire sonata supercycle. It is as if the outpourings of complaint keep hitting a soulless wall, an insurmountable barrier — the more insistent they become, sometimes to the point of frenzy. Toward the end, they gradually fade away, returning us to the beginning of the piece, to that lonely note repeated endlessly in the high register, the *pianissimo* that obediently fades away.

Iosif Raikin



YURY FAVORIN, PIANO
GENNADY BANSHCHIKOV. SONATAS

Yury Favorin was born in Moscow in 1986. He showed his interest in music and extraordinary musical abilities at a very early age. He started to learn music on a regular basis at five, and when he was eight years old, he was admitted to the Gnessins Moscow Secondary Special School where he studied three disciplines — piano, clarinet, and composition. In 2009, Yury graduated with honors from the Tchaikovsky Moscow State Conservatory where he specialized in piano under Professor Mikhail Voskresensky. From 2013 to 2015, he did a course at “Mozarteum” in Salzburg under Jacques Rouvier. He became a teacher of Moscow Conservatory in 2016.

Yury is an active performer playing solo and in ensemble with the best symphony and chamber orchestras around the world. He has played with conductors, such as Pierre Boulez, Kent Nagano, Vladimir Fedoseyev, Vladimir Jurowski, Eri Klas, Dmitry Liss, Marin Alsop, Alexander Vedernikov, Paul Goodwin, Andrew Grams, Kazuhiro Koizumi, Alexander Rudin, Boris Berezovsky, Aylen Pritchkin, Marc Coppey, Gérard Caussé, David Lively, and many others have been his stage partners. Yury is a regular participant of the international festivals at La Roque-d’Anthéron in France, “Crazy days” in France and Japan, and many others. His repertoire includes compositions of different periods and styles, as well as works written by rarely performed composers.

Yury is a prize winner of many domestic and international competitions. The pianist has premiered a number of works by contemporary composers. His recordings include Liszt, Alkan, Russian composers of the 20th and 21st centuries, and many others. He recorded some of solo and ensemble discs including for “Firma Melodiya”. As a member of various line-ups, he has been involved in projects of improvisational music.



РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА:	PROJECT SUPERVISOR: ANDREY KRICHEVSKIY
АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ, КАРИНА АБРАМЯН	LABEL MANAGER: KARINA ABRAMYAN
ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР: НАТАЛЬЯ СТОРЧАК	RELEASE EDITOR: NATALIA STORCHAK
ДИЗАЙН: ГРИГОРИЙ ЖУКОВ	DESIGN: GRIGORI ZHUKOV
ФОТО: ИРА ПОЛЯРНАЯ	PHOTO: IRA POLYARNAYA
АВТОР ТЕКСТА: ИОСИФ РАЙСКИН	LINER NOTES: IOSIF RAISKIN
КОРРЕКТОРЫ: МАРГАРИТА КРУГЛОВА, ОЛЬГА ПАРАНИЧЕВА	PROOFREADERS: MARGARITA KRUGLOVA, OLGA PARANICHEVA
ПЕРЕВОД: НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ	TRANSLATION: NIKOLAI KUZNETSOV
ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ, АЛЛА КОСТРЮКОВА	DIGITAL RELEASE: DMITRY MASLYAKOV, ALLA KOSTRYUKOVA

MEL CO 1487

© И © АО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 2025. 127055, Г. МОСКВА, УЛ. НОВОСЛОБОДСКАЯ, Д. 73, СТР. 1, INFO@MELODY.SU
ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM JSC «FIRMA MELODIYA», NOVOSLOBODSKAYA STREET 73, BUILDING 1, MOSCOW, 127005, RUSSIA, INFO@MELODY.SU.
IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.



/FIRMAMELODIYA

MELODY.SU