



Moscow Conservatory
RECORDS

LIMITED EDITION

СТУДИЙНЫЕ ЗАПИСИ

STUDIO RECORDINGS

1947-1959

Григорий Гинзбург
Grigory Ginzburg

Пётр Чайковский (1840-1893)

Концерт № 1 для фортепиано с оркестром си-бемоль минор, Op. 23 TH 55

- | | | |
|-----|--|-------|
| [1] | 1. Andante non troppo e molto maestoso – Allegro con spirito | 20.20 |
| [2] | 2. Andantino semplice – Prestissimo | 7.49 |
| [3] | 3. Allegro con fuoco | 6.48 |

Антон Аренский (1861-1906)

Концерт для фортепиано с оркестром фа минор, Op. 2

- | | | |
|-----|--|-------|
| [4] | 1. Allegro maestoso | 12.02 |
| [5] | 2. Andante con moto | 8.15 |
| [6] | 4. Scherzo-Finale. Allegro molto | 6.57 |

Григорий Гинзбург, фортепиано

Государственный симфонический оркестр СССР ([1] – [3])

Дирижёр Константин Иванов ([1] – [3])

Симфонический оркестр Всесоюзного радиокомитета ([4] – [6])

Дирижёр Сергей Горчаков ([4] – [6])

Архивные записи 21.01.1950 г. ([1] – [3]), 01.01.1947 г. ([4] – [6])

Антон Рубинштейн (1829-1894)

Концерт для фортепиано с оркестром № 4 ре минор, Op. 70

- | | | |
|-----|-------------------------------------|-------|
| [1] | 1. Moderato assai | 11:55 |
| [2] | 2. Andante meno moso. | 10:33 |
| [3] | 3. Allegro un poco animato. | 10:35 |

Франц Лист (1811-1886)

- | | | |
|-----|---|-------|
| [4] | «Пляска смерти» («Totentanz») Парафраза на «Dies irae»
для фортепиано с оркестром, S.126 | 18.29 |
| | Испанская рапсодия (Folies d'Espagne et Jota aragonese), S. 254,
обработка Феруччо Бузони | |
| [5] | Lento | 1.19 |
| [6] | I. Folies d'Espagne. Andante moderato | 3.56 |
| [7] | II. Jota aragonese. Allegro | 2.23 |
| [8] | III. Cadenza. Un poco meno presto | 5.29 |
| [9] | Non troppo Allegro. Animato | 1.26 |

Григорий Гинзбург, фортепиано

Государственный симфонический оркестр СССР ([1] – [4])

Большой симфонический оркестр Всесоюзного радиокомитета ([5] – [9])

Дирижёр Аарон Шерешевский ([1] – [3], [5] – [9])

Дирижёр Николай Аносов ([4])

Записи 01.12.1949 г. ([1] – [3]), 10.05.1947 г. ([4]), 20.03.1951 г. ([5] – [9])

Феликс Мендельсон (1809-1847)

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 ре минор, Op. 40

[1]	1. Allegro appassionato	11.31
[2]	2. Adagio. Molto sostenuto	8.49
[3]	3. Finale. Presto scherzando	7.25

Антонин Дворжак (1841-1904)

Концерт для фортепиано с оркестром соль минор, Op. 33

[4]	1. Allegro agitato	17.35
[5]	2 Andante sostenuto	7.35
[6]	3. Allegro con fuoco	9.28

Григорий Гинзбург, фортепиано

Симфонический оркестр Всесоюзного радио ([1] – [3])

Большой симфонический оркестр Всесоюзного радиокомитета ([4] – [6])

Дирижёр Сергей Горчаков

Записи 01.01.1948 г. ([1] – [3]), 05.05.1952 г. ([4] – [6])

Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791)

Концерт для фортепиано с оркестром № 25 До мажор, KV 503

[1]	1. Allegro maestoso	15.47
[2]	2. Andante	8.03
[3]	3. (Allegretto)	8.29
[4]	Фантазия до минор, KV 475.	11.22

Соната № 14 для фортепиано до минор, KV 457

[5]	1 Allegro	4.00
[6]	2. Adagio	8.21
[7]	3. Molto allegro	4.25

Григорий Гинзбург, фортепиано

Большой симфонический оркестр Всесоюзного радиокомитета ([1] – [3])

Дирижёр Кирилл Кондрашин ([1] – [3])

Записи 26.06.1952 г. ([1] – [3]), 01.01.1947 г. ([4] – [7])

Дмитрий Кабалевский (1904-1987)

Концерт № 2 для фортепиано с оркестром соль минор, Op. 23

[1]	1. Allegro moderato.	8.45
[2]	2. Andantino semplice	8.54
[3]	3. Allegro molto.	6.17

Николай Раков (1908-1990)

Сонатина Ми мажор (1950)

[4]	1. Allegro moderato	2.59
[5]	2. Andante	2.04
[6]	3. Presto	2.11

Сергей Баласанян (1902-1982)

Сонатина № 1 До мажор (1947)

[7]	1. Allegro moderato	5.14
[8]	2. Moderato.	3.19
[9]	3. Vivace	1.59

Сонатина № 2 Ля мажор (1948)

[10]	1. Allegretto con moto	5.07
[11]	2. Andantino	3.52
[12]	3. Moderato con mosso	5.17

Григорий Гинзбург, фортепиано

Государственный симфонический оркестр СССР ([1] – [3])

Дирижёр Николай Аносов ([1] – [3])

Записи 17.05.1947 г. ([1] – [3]), 27.03.1952 г. ([4] – [6]),

25.08.1959 г. ([7] – [9]), 10.07.1958 г. ([10] – [12])



Григорий Гинзбург
Grigory Ginzburg

Реставрация и мастеринг:

Елена Сыч

Дизайн:

Алексей Гнисюк

Исполнительный продюсер:

Евгений Платонов

© & © 2026 Московская
государственная консерватория
им. П.И. Чайковского
Все права защищены

Исполнительское искусство пианиста Григория Романовича Гинзбурга (1904-1961) представляет собой уникальное художественное явление. Неповторимый творческий облик этого музыканта предстаёт как счастливое сочетание исключительной чуткости к композиторскому «слову» и недостижимого мастерства в его воплощении. Захватывающая увлекательность его исполнения, магнетизм, не отпускающий слушателя от первой до последней ноты, возникают благодаря мощной целостности архитектоники и при этом тончайшей детализации музыкальной ткани, бесконечному разнообразию тембровой палитры инструмента. Стилистическая точность, глубина и продуманность концепции сочетаются у Гинзбурга с недосказанностью, кристальная ясность мысли – с ощущением музыки как живой речи, произносимой из глубины души. Его особый «голос» – удивительной красоты и одухотворённости звук – обладает поистине гипнотическим очарованием.

* * *

Судьба Григория Романовича оказалась трудной и трагической. Музыкант от Бога, артист, всецело посвятивший себя служению музыке и людям, выдающийся педагог, много лет отдавший Московской консерватории и воспитавший многих ярких пианистов, человек редкой душевной чистоты, порядочности... Он прожил всего 57 лет. Его жизненный путь, отмеченный серьёзными испытаниями, пришёлся на сложную эпоху в истории страны, когда подлинная личностная и творческая свобода художника не могла осуществляться в полной мере. Но наградой его была любовь публики, его выступления встречали самый восторженный приём, как по всему Советскому Союзу, так и в (увы, очень редких) зарубежных поездках. Все, кто знал Григория Романовича, отмечают присущие ему лучшие человеческие качества – простоту и доброжелательность, жизнелюбие и чувство юмора, вспоминают о нем как о человеке исключительной доброты, который стремился помочь каждому, кто к нему обращался...

Родился Григорий Гинзбург в Нижнем Новгороде, но уже в шестилетнем возрасте одарённый ребёнок попал в Москву на обучение и проживание в семью А.Б. Гольденвейзера. Здесь он видел и слышал многих выдающихся музыкантов – Рахманинова, Метнера, Скрябина, Blumenфельда, Игумнова... В 1924 году он блестяще окончил консерваторию (его имя можно прочесть на знаменитой «Доске отличия»), и началась его концертная деятельность, география которой всё время расширялась. Став лауреатом Первого международного конкурса

имени Шопена в 1927 году, Гинзбург получает приглашения и с огромным успехом гастролирует в Польше, странах Прибалтики, Швеции, Берлине. Но началась война, и, несмотря на тяжёлые жизненные обстоятельства, Гинзбург продолжает самоотверженный труд, совмещая преподавание в консерватории и концертные выступления. Пианист вёл и масштабную общественную деятельность, был неутомимым энтузиастом музыкального образования – посещал музыкальные учебные заведения в разных городах, консультировал учеников и преподавателей, возглавлял Всесоюзное объединение музыкальных педагогов, где проводил занятия и семинары.

В послевоенные годы Гинзбург получал множество приглашений на гастроли в разных странах, но всякий раз Министерством культуры его поездки отменялись, подчас без объяснений. Лишь в последние годы жизни артисту удалось побывать с концертами в Чехословакии, Югославии, успех этих выступлений был феноменальным. Но, к сожалению, здоровье Григория Романовича было подорвано, тяжёлая болезнь не дала ему шансов...

Среди многообразия эпитетов, характеризующих творчество Гинзбурга в статьях и рецензиях, пожалуй, наиболее часто слово встречается «*светлый*». «Записи – это лишь отражённый луч того света, который излучал его пианистический облик» – говорит его ученик С.Л. Доренский. Яков Флиер охарактеризовал творчество Гинзбурга как «искусство мягкого солнечного света». «Мне хотелось бы назвать искусство Гинзбурга – моцартовским» – пишет Е.И. Гольденвейзер: «это совершенство солнечной радости и глубокой, целомудренной скорби: это классическая мудрость, гармоничность, идеальная завершенность замысла и полнота его воплощения [...] И образы, которые оживают под его пальцами, созданы ли они Бетховеном или Листом, Моцартом или Гершином, Шопеном или Чайковским, – это именно *живые* образы, словно извлечённые художником из некоей глубины и поднятые им к солнцу, освещённые им во всех деталях, во всей красоте...».

В.А. Моцарту принадлежат такие слова: «Ни высокая степень интеллекта, ни воображение, ни оба вместе не создают гения. Любовь, любовь, любовь – это душа гения...». В каждом «слове», произнесённом «уста́ми» рояля Григория Романовича, живёт *любовь, восхищение и благоговение* – перед музыкой, которую он проживает глубоко лично, перед обожаемым инструментом, бывшим для него почти живым существом...

«В высшей степени дано пианисту чувствовать общую красоту происходящего, проникаться ею и одновременно успеть полюбоваться каждой деталью произведения, передать своё *восхищение* слушателям» – пишет пианист Д. Благый. Именно поэтому глубокая интеллектуальная работа над произведением никогда не приводила к холодности и рассудочности его исполнения, а наоборот, раскрывала всю красоту художественной мысли, наполненной и освящённой чувством. Неслучайно Гинзбурга называли «поэтом пианистического мастерства»: его недостижимое техническое совершенство всецело служило передаче художественного смысла произведения, который он постигал настолько достоверно, что представляется, будто «сам Моцарт» или «сам Бетховен» говорят с нами звуками его рояля...

В процессе работы сочинение ощущалось им уже как собственное: «Разумеется, я прекрасно знаю, что не я автор этой музыки, но она мне так же близка и дорога, как автору» – признаётся пианист.

Важнейшей своей задачей пианист считал сделать музыку великих мастеров доступной и понятной широкой аудитории, «трактовать произведения с предельной ясностью». Главным критерием успешного выступления для Гинзбурга всегда был контакт со слушателями, чтобы «музыка входила прямо в душу». «И перед каждым концертом думаешь о том, как бы тебе *проникнуть в тайники души* того чего-то неопределённого, неизвестного, что ты встретишь в зале и что составляет аудиторию». Григорий Романович подчёркивал, что исполнительское искусство сродни искусству актёра, оратора, рассказчика. Его высочайший артистизм, мастерство «перевоплощения» поражают – так, например, в его исполнении транскрипций словно видишь всех «героев», слышишь их голоса и за краткие минуты пьесы проживаешь с ними целую жизнь...

Гинзбург убеждён, что интуиция, бессознательное не может быть для исполнителя определяющей, «если сознательное, рассудочное начало не будет достаточно развиваться». В своём стремлении к ясности и доходчивости исполнения он придерживается интеллектуального, аналитического подхода («прежде всего я постараюсь понять форму сочинения, потом буду нащупывать гармоническую основу...»), «знакомлюсь с тематическим материалом, с тем, как он разработан»). Восхищает абсолютная точность воплощения им музыкальной формы, увлекательная непрерывность мысли от первой до последней ноты: она нигде не останавли-

вается, не «рвётся», и благодаря этому внимание слушателя никогда не ослабевает. Полифоническое, разнотембровое слышание пластов фактуры создаёт впечатление чуда: все голоса так рельефны и по-своему окрашены, столь выразительно «разговаривают» между собой, что порой кажется, что на одном инструменте и (всего) двумя руками это осуществить просто невозможно...

Репертуар Гинзбурга был огромен и разнообразен. Начав свой профессиональный путь с увлечения Листом и Шопеном – романтикой, которая «очень прельщала», «сама давалась в руки», позднее пианист пришёл к глубокому постижению классики, ставшей для него «любимой и интересной»: Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен... Он сыграл огромный пласт сочинений русских композиторов (Глинка, Чайковский, Метнер, А. Рубинштейн, Балакирев, Бородин, Пабст), много исполнял советской музыки – Мясковского, Прокофьева, Кабалевского, Фейнберга, Ракова, Баласаняна... Великолепны в исполнении Гинзбурга произведения для фортепиано с оркестром – концерты Чайковского, Аренского, А. Рубинштейна, Мендельсона, Листа, Дворжака и др., записи камерных ансамблей – с Л. Коганом, П. Слободкиным, фортепианных дуэтов с А. Гольденвейзером. И, конечно, всем известны его блестящие авторские транскрипции (сюиты из «Пер Гюнта» Грига, фантазия на тему каватины Фигаро из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник» и др.).

Всегда главным критерием его выбора было достижение художественной правды: он не брался за произведения, с которыми не находил полного внутреннего созвучия («теперь думаешь с автором вместе»), стремился понять «специфику звучания», всегда искал «необходимого слияния с произведением, с инструментом» и «нужного соответствия в характере звука». «Каждое произведение создаёт определённое состояние рук и мысли» – говорит Гинзбург и находит для него свой неповторимый «тон», звучание роаяля.

И все-таки, при всём бесконечном многообразии артистической палитры мастера, всегда улавливается его ни с чем не сравнимый, узнаваемый с первых же нот «тембр голоса», «его туше, которое задевает глубоко скрытые струны сердец слушателей» (Наталия Сац). «В качестве его звука ... отражалось всё мироощущение, даже мировоззрение музыканта» – отмечает М.С. Пекелис.

Звук Гинзбурга, пожалуй, самая большая тайна его искусства. Вероятно, это и природная, Богом данная способность души, которой посчастливилось «обрести свой голос» благодаря роялю (Григорий Романович шутил, что даже если бы он родился в кузнице, он все равно играл бы на рояле). Но это, без сомнений, и титанический труд, постоянный, непрерывный поиск. В своей работе пианист проявлял неиссякаемое стремление к совершенству, бескомпромиссную самокритичность, требовательность! Огромную и важнейшую часть работы он осуществлял вне инструмента. «Работа исполнителя, как и всякого творческого человека, не кончается в тот момент, когда он уходит от рояля. Она, в сущности говоря, только с этого момента и начинается [...] Эта профессия требует отдачи всего себя, целиком и, в сущности, всё время» – говорил он.

Роялю Гинзбурга подвластны тончайшие эмоциональные оттенки, «полуулыбка, полуплач...», в каждом гармоническом обороте открывается новая грань смысла. А ещё больше остаётся недосказанным, «поэт рояля» приглашает слушателя к сотворчеству, вовлекая его душу в полёт... Поэзией наполняется само пространство между звуками, сам воздух, тишина. «Играя форте, ищи, где же тут пиано» – говорит пианист. И действительно, градация оттенков пиано у Гинзбурга неисчерпаема.

Григорию Романовичу были чужды некие общепринятые модели «романтического пианизма» (условно говоря, «Sturm und Drang», экзальтированная страстность, гиперболизированные эмоции). В его музыкальной речи нет ничего внешнего, лишнего, пафосного, – только *внутреннее* в его бесконечном богатстве. Он говорил: «всё, что снаружи – “просто и трезво”, а “жизнь, и слёзы, и любовь” – всё внутри». Это впечатление сравнимо с манерой чтения стихов А. Блоком, так поражавшей современников: «И *простота* – как явственный, звуковой итог бесконечно сложной, бездонно-глубокой жизни, тут же, в процессе чтения стихов, создаваемой и утверждающейся. Ни декламации, ни поэтичности, ни ударного пафоса отдельных слов и движений. Ничего условно-актёрского, эстрадного. Каждое слово, каждый звук окрашены *только изнутри, из глубины наново переживающей души*» (из воспоминаний В.А. Зоргенфрея). Именно внутренним светом души наполнена хрупкая красота мазурок Шопена – «простых пьес» – в изумительном исполнении Григория Романовича. И даже самая печальная музыка у него всегда несёт утешение...

В записях сохранилась лишь малая часть огромного фортепианного репертуара Гинзбурга (он любил записываться, но таких случаев ему предоставлялось не много). Возможность слушать пианиста сегодня существует благодаря его дочери Елизавете Григорьевне Гинзбург, которая провела огромную работу по поиску записей отца и их изданию. Значительная часть творческого наследия Гинзбурга издана Московской консерваторией им. П.И. Чайковского: монографический бокс-сет из 10 дисков был издан в 2017 г., и сейчас консерватория осуществляет выпуск новой серии дисков с неопубликованными доселе записями пианиста. Необходимо отметить, что записи, хранившиеся на старых магнитофонных плёнках в течение долгого времени, благодаря кропотливой и высокопрофессиональной реставрационной работе коллектива Многофункционального Центра звукозаписи и звукорежиссуры Московской консерватории получили «второе рождение» и представляют искусство пианиста во всём его великолепии.

Значение этого труда нельзя переоценить, ведь в наше время музыкальное наследие великого мастера звучит с особенной силой и необходимостью. Оно может служить ориентиром, маяком для молодых исполнителей, указывая, что единственный истинный «путь к вершине» – это честный труд, освящённый любовью и самоотречением (как отмечал Григорий Романович, «любить самое искусство, а не себя в искусстве»).

Нет никаких сомнений, что его творчество будет вдохновлять и радовать ещё многие поколения. Записи Гинзбурга постоянно вызывают всё новые восторженные отзывы в Интернете: люди благодарят, выражают восхищение, подчёркивают исключительную художественную высоту исполнения, высказывают пронзительные суждения... «За этим безупречным спокойствием, за невероятным техническим мастерством скрывается пронзительная ностальгическая, меланхоличная нота, тоска по утраченному миру» – замечает один из слушателей. Итальянский музыкант, под псевдонимом Gullivior ведущий канал о фортепианном искусстве на популярном видеохостинге, выложил подборку произведений в исполнении Г.Р. Гинзбурга, дав поразительно точную характеристику его творчества: «Я увидел поэтическую душу, которая стремится не выставить напоказ саму себя, а обнаружить целомудренную красоту, скрывающуюся за музыкой. Чтобы этого достичь, Гинзбург обретает лёгкость, почти невесомость, как будто преодолевает законы гравитации, становясь воздушным и прозрачным, и это сообщает невесомую содержательность его музыкальной речи. Он освобождается от всякого физического и психологического балласта – технической трудности исполнения, интеллектуаль-

ной многозначительности и эмоциональной вульгарности. [...] Гинзбург не любит выставять напоказ ни своё техническое мастерство, ни свою романтическую чувствительность... в нём есть благородная скромность... Сентиментальный пафос растворяется и истончается в нём, становясь чем-то скрытым, что поддерживает музыку Гинзбурга изнутри, не показываясь, так что она достигает в конце концов той высшей простоты, к которой стремится каждый великий артист. А на виду остаётся бриллиант чистой воды. Я бы сказал, что Гинзбург больше, чем какой бы то ни было другой пианист, дарит нам *Чистоту*».

* * *

Настоящее издание представляет исполнительское искусство Г.Р. Гинзбурга в широком стилевом и жанровом диапазоне – от венского классицизма (Моцарт), романтического концерта (Мендельсон, Дворжак, Лист) до произведений русских композиторов XIX века (Чайковский, Аренский, Рубинштейн) и советской музыки (Кабалевский, Раков, Баласанян). В этом стилевом разнообразии особенно многогранно проявляется высочайший артистизм пианиста, его дар раскрывать каждое произведение как живой художественный мир.

CD 1

П.И. Чайковский.

Концерт № 1 для фортепиано с оркестром си-бемоль минор, Op. 23 (1875)

Концерт № 1 для фортепиано с оркестром неизменно является одним из самых исполняемых произведений в мире. Необычайная популярность этого сочинения породила некие интерпретационные стереотипы, нередко отдаляющие от подлинного смысла музыки.

В прочтении Г.Р. Гинзбурга знаменитый концерт освобождается от всех исполнительских клише: никакого «плакатного штриха», гипертрофированной патетики и «внешних эффектов», языка Чайковского предстаёт в её ясном первозданном облике. Пианист находит удивительно искренний, глубоко личный тон высказывания, в его взволнованном исполнении оживает под-

линный драматизм Чайковского, а его лирика предстаёт во всей хрупкости, интимности и беззащитности.

Живость и естественность исполнению придаёт необычайное разнообразие тембровой палитры, редкое для жанра концерта вообще и особенно «поблекшее» в нынешнее время: Гинзбург умеет выразить характер музыки в самом звуке, от сурового форте до воздушных серебристых «колокольчиков». Замечательное единство солиста и оркестра, драматургически столь важное для этого сочинения, их взаимодействие как субъективного и объективного начала выявляет глубину и цельность художественной концепции (прекрасная работа дирижёра Константина Иванова и ГАСО СССР). Знаменитая, в народно-танцевальном духе, тема финала концерта в исполнении Гинзбурга покоряет обаянием, певучестью и мягким юмором, а побочная тема в коде финала звучит как восторженный гимн жизни.

А.С. Аренский.

Концерт для фортепиано с оркестром фа минор, Op. 2 (1882)

«В нём настоящий композиторский темперамент, настоящая творческая струнка!» – писал об Аренском Чайковский. Несмотря на то, что концерт был создан двадцатилетним композитором ещё в годы обучения в Петербургской консерватории и охарактеризован Римским-Корсаковым как «идеал ученической работы», он сразу обрёл статус зрелого сочинения и популярность.

Музыка концерта привлекает мелодичностью и свежестью, хотя в ней ощущается тонкий сплав различных стилистических влияний. Характерная романтическая «интонация вопроса», возникающая во вступлении, пронизывает весь тематический материал концерта (композитор применяет листовский принцип монотематизма, то есть выращивания тематического материала из единого интонационного «зерна»). Утончённая «шопеновская» лирика (темы главной и побочной партий 1-й части, *Allegro maestoso*), характерные григовские интонации (2-я тема *Andante con moto*, тема финала) здесь переплетаются с русской песенной мелодикой, былинностью, «богатырскими» и плясовыми мотивами в духе композиторов-кучкистов (финал-скерцо написан в пятидолном размере). Драматическая разработка материала, превращение лирических тем в гимнические напоминает о драматургических принципах Чайковского.

Удивительный пианизм Гинзбурга раскрывает всю красоту этого сочинения, его лиризм, красочность, юмор. Его искреннее восхищение музыкой, способность «присваивать» её, производить от первого лица, делает её убедительной и увлекательной. Как сверкают и искрятся чудесные россыпи пассажей пианиссимо, как мечтательно летит и светится звук рояля в медленной части, словно парит над оркестром! В его прочтении нет ни одной «проходной» интонации, усреднённого звучания. При всей детализированности и многообразии эмоциональной выразительности, Гинзбург великолепно выстраивает форму, драматургию сочинения.

CD 2

А.Г. Рубинштейн.

Концерт для фортепиано с оркестром № 4 ре минор, Op. 70 (1864)

Среди пяти фортепианных концертов А. Рубинштейна Четвёртый – самый популярный и исполняемый, он входил в репертуар С.В. Рахманинова, И. Падеревского, Ф. Бузони, Г. фон Бюлова. Это один из первых масштабных фортепианных концертов, созданный до вершинных творений в этом жанре Чайковского, Рахманинова и во многом подготовивший почву для их появления, однако затем оказавшийся «в их тени». Стилистически музыка концерта представляет собой сплав западноевропейского романтизма и русского распевного мелодизма. Тема вступления (интонационная основа тематизма всех частей трёхчастного цикла), вначале сумрачно-эпическая, в дальнейшем получает различные образные трансформации, в духе поэм Ф. Листа. Контрастирующая ей лирическая тема побочной партии благородна и сдержанна. В прочтении Гинзбурга с дирижёром А. Шерешевским концерт звучит как мощное симфоническое полотно, рождающееся в едином дыхании солиста и оркестра. Насыщенная аккордовая и октавная фактура листовского типа у Гинзбурга звучит легко, полётно. В медленной части цикла особенно прекрасны в прочтении пианиста сольные лирические эпизоды, излучающие тихий свет и одухотворённость. В отношении этого *Andante* пианист Д. Благой верно отмечает: «Настроение одиночества для Гинзбурга отнюдь не всегда трагично, напротив, благотворно: чувствуешь как бы размышление наедине с собой, в котором так нуждается истинный художник, что так необходимо для глубинного познания значения и красоты окружающего мира».

Финал с его словно «раскручивающейся пружинной» напоминает о «Бабе Яге» из «Картинок с выставки» Мусоргского, о гликинском Черноморе и других русских сказочных образах. Его основную плясовую тему, в которой русские балалаечные наигрыши сочетаются с несколько гротескной полькой, Гинзбург исполняет с неподражаемым изяществом и задором.

Ф. Лист.

«Пляска смерти» («Totentanz»). Парафраза на «Dies irae» для фортепиано с оркестром, S.126 (1861)

Тема смерти в искусстве ведёт свой путь из глубины веков, получая множество воплощений в литературе, живописи, музыке. На старинных рисунках Смерть часто изображалась в виде аллегорического пляшущего персонажа – старухи или скелета с косой. В эпоху романтизма с её обострёнными вопросами о смысле бытия, ощущением двоемирия (мира реального и потустороннего), всё мистическое, демоническое стало особенно привлекательным для художников.

Для Ф. Листа – композитора-философа, мыслителя, при этом склонного к картинному мышлению, к программности – символика оказалась особенно органичной. На создание пьесы его вдохновили средневековые изображения – цикл гравюр Г. Гольбейна-младшего «Пляска смерти» и фреска Буффальмакко «Триумф смерти»; по словам самого композитора, их образы вызвали в его памяти тему католической секвенции *Dies irae*, ставшей основой вариационной формы пьесы.

«Пляской смерти» восхищались П. Чайковский, М. Мусоргский и другие современники. А. Бородин называл её «самой сильной вещью из всего репертуара для фортепиано с оркестром – по новизне идеи и формы, красоте, глубине и силе темы, оригинальности инструментовки...». Действительно, поражают масштабы симфонического мышления композитора, разные метаморфозы темы – от грозного набата, рыцарского марша-шествия, демонической скачки, токкаты (фугато в разработке) и торжествующего мажорного апофеоза до задумчивого канонического хорала, светлой колыбельной, венгерского танца, скерцо... Концептуальность сочинения проявляется в организующей вариации форме «второго плана», в которой сочетаются черты сонатной формы и сонатно-симфонического цикла: возникает так называемая

«поэзная» форма, характерная для концертов и симфонических поэм Листа и, благодаря единой интонационной основе, отвечающая листовской идее монотематизма.

Необычно выстроены взаимоотношения солиста и оркестра: часто это диалог, в котором солист как бы переосмысливает сказанное оркестром в более личном ключе. Композицию прослаивают три сольные каденции, первая из которых становится областью лирической побочной партии (или медленной части цикла). Трансцендентная техническая сложность партии солиста в исполнении Григория Гинзбурга всецело подчинена художественному содержанию. В его великолепном прочтении сочинение предстаёт как «глубочайшее симфоническое произведение» (Б. Асафьев) со стройной, захватывающей драматургией, несущее вневременной общечеловеческий смысл. Оно ясно показывает, что «тьнь Люциферова крыла» касается и нас, современных людей.

Ф. Лист.

«Испанская рапсодия», S. 254 (1863)

На создание «Испанской рапсодии» Листа вдохновили услышанные им во время путешествия по Испании и Португалии в 1845 году яркие традиционные мелодии – фолія и арагонская хота, которые он позднее использовал в фортепианной пьесе в форме свободных двойных вариаций. В 1894 году Ф. Бузони создал версию «Испанской рапсодии» для фортепиано с оркестром (BV B 58); в многокрасочности оркестровых звучаний (применяются кастаньеты, тамбурин, литавры) максимально рельефно выявляется богатство тембровой и фактурной палитры сочинения. Однако роялю здесь явно принадлежит «королевская роль»: листовские контрасты грозных басов и перезвона небесных колокольчиков, энергия заострённых танцевальных ритмов здесь сконцентрированы в партии рояля. И блестящая техника пианиста, с изумительной лёгкостью «жонглирующего» стремительными октавными и аккордовыми пассажами, его звонкий сияющий звук как нельзя лучше воплощают огненный темперамент испанских мелодий.

CD 3

Ф. Мендельсон.

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 ре минор, Op. 40 (1837).

Представленные на этом диске два фортепианных концерта отражают разные этапы становления жанра в эпоху романтизма.

В прекрасном образце раннего романтического концерта Ф. Мендельсона ещё ощутима живая связь с классической традицией: гармоническая ясность, прозрачность и тонкая отделка фактуры, характерные классицистские типы фигурации, противопоставление эпизодов *tutti* и *solo*, аполлоническая красота тематизма и стройность формы. Прав был Р. Шуман, назвавший Мендельсона «Моцартом XIX века»! Но тем сильнее в этой сдержанной классической «оправе» ощущается личный тон высказывания – светлая элегичность, мягкая, певучая интонация автора «Песен без слов». Все части в концерте следуют без перерыва (*attacca*), а 1-я и 2-я части даже объединяются музыкальным переходом-связкой импровизационно-задумчивого характера, что связывает цикл в единую «историю» (принцип сквозного объединения частей в концерте получил дальнейшее развитие у Шумана и Листа).

Избыточная псевдоромантическая экспрессия, с которой нередко исполняют Мендельсона, противоречит сдержанной, целомудренной и благородной сути его музыки. «В фортепианной игре много страдателей, борцов за роялем и с роялем — счастливых поэтов с лёгкой кистью немного» – пронизательно замечает М. Смирнова («На лёгком челноке искусства. О музыке, пианистах, педагогах и слушателях». СПб.: 2019). В прочтении Гинзбурга – «поэта с лёгкой кистью»! – музыка Мендельсона обретает свою истинную природу – возвышенную простоту, «моцартовскую» ясность, – ведь именно такова и природа дарования пианиста... В теме *Adagio*, кажется, особенно созвучной эстетической сущности Гинзбурга, его звук наполнен словно струящимся с небес утешительным светом и лёгкой грустью по «утраченному раю»... А в финале, *Presto scherzando*, он обретает искрящуюся полётность, навеваянную миром образов «Сна в летнюю ночь».

А. Дворжак.

Концерт для фортепиано с оркестром соль минор, Ор. 33 (1875)

Совсем иным предстаёт жанр романтического концерта у Дворжака: это развёрнутая симфоническая поэма, где фортепиано органично вплетается в единый музыкальный поток, становясь «первым среди равных», ведёт за собой, подобно народному герою из чешского эпоса. Чуждый всех условностей жанра концерта как «соревнования» виртуозного солиста и оркестра, Дворжак подчиняет все средства выразительности исключительно развитию музыкальной мысли. Перед слушателем разворачивается монументальная эпико-драматическая картина: основная тема, вначале повествовательная, достигает в процессе развития высокого драматического накала, а в каденции солиста звучит в мажоре, победно-гимнически; её оттеняют народно-танцевальные мотивы побочной темы в духе «Славянских танцев». И в «прорыве трубного гласа» в разработке 1-й части, и в возвышенном хорале *Andante sostenuto*, и в танцевальной стихии финала с его калейдоскопом сурово-брутальных и изысканно-прихотливых тем уже ясно проступает будущая знаменитая симфония «Из Нового Света».

Гинзбург очень точно чувствует поэтику Дворжака и, идеально взаимодействуя с оркестром в столь сложной партитуре, становится лирическим «авторским голосом» этой музыки, передавая в бесконечных оттенках звука её внутренний темперамент, страсть, нежность... В медленной части концерта, в мечтательных репликах фортепиано в его диалоге с оркестром, солист, словно поэт-импровизатор, поверяет слушателю сокровенные движения души.

CD 4

В. А. Моцарт.

Концерт для фортепиано с оркестром № 25 До мажор, KV 503

Фантазия до минор, KV 475

Соната № 14 для фортепиано до минор, KV 457

«В последние годы пианистической деятельности Григория Романовича венцом его репертуара стали сочинения Моцарта, так отвечавшие направленности его исполнительского творчества, эти несравненные творения, в которых нельзя спрятаться ни за какую фактуру, ни за ка-

кие роскошные краски фортепианной палитры, но где музыка, лишённая внешних украшений, обращается к человеческому сердцу» – вспоминает дирижёр Г.Я. Юдин.

Действительно, музыка Моцарта – её «божественная» ясность и чистота, простота и бездонность, её художественное совершенство, – кажется, особенно близка мироощущению Г.Р. Гинзбурга и обретает в его исполнении своё подлинное звучание. «Звуковой колорит в исполнении Гинзбурга радует ясностью и светом, что так согласуется с общим характером его артистического облика» – отмечает Д. Благой.

Сам пианист, при его высочайшей требовательности к себе, говорил: «Думаю, что больше всего мне надо играть произведения Моцарта и раннего Бетховена. Это настоящая сфера приложения моих сил, это то, что я больше всего умею и знаю». По его словам, он чувствовал, что сумеет «найти характер звучности, который необходим для этих авторов». Сколько же скрывается за этой скромной формулировкой!

Можно бесконечно говорить о совершенстве его исполнения: о детальнейшей точности штрихов, динамических микронюансах, естественности фразировки, о серебристом туше и едва уловимых сменах окраски звука, о тонкости педализации, никогда не затухающей ясности моцартовского мелодического рисунка – обо всём, что, по словам самого Гинзбурга, придаёт «живое течение мелодии, живую декламационную линию». Вообще в самой любви к фортепиано, в исключительном понимании и мастерском использовании огромного спектра его технических и выразительных возможностей ощущается особое родство музыки Моцарта для Гинзбурга.

Можно сказать и о том, что во всех записанных им произведениях Моцарт очень разный! Юношеский задор, бурлящая энергетика, солнечная радость в концерте № 25 До мажор. Глубоко драматичная, размышляющая о смысле бытия Фантазия до минор. Лирико-драматическая соната № 14 до минор – «мятежная», с бетховенскими аллюзиями темы судьбы и человеческой души.

Но каков ни был бы основной характер музыки, Гинзбург всегда даёт ощутить в нем скрытое *иное* – так сказать, единство противоположностей. В его звуке диалектически соединяются вечный свет и грусть (говоря словами А. Блока: «мелодией одной звучат печаль и радость»). «Лучезарность, столь щедро даримая этим пианистом, зачастую сопровождается глубиной от-

брасываемых теней» (Д. Благой); без этого, может быть, важнейшего свойства музыка Моцарта не обладала бы столь сильным художественным воздействием. Огромный эмоциональный спектр у Моцарта, создаваемый за счёт контраста тематизма, фактуры, сплетения тем, их развития и преобразования – складывается у Гинзбурга в *лично* проживаемое и резонирует с душой слушателя. Ведь главным для пианиста было «стремление донести до слушателя музыку во всей её глубине и чистоте».

«Когда я играю сонату Моцарта, я чувствую каждую ноту, я дышу этой музыкой. Это настоящая творческая радость, когда у вас такое ощущение, что вы проникли в самые “тайники” автора. ...У меня бывают такие моменты: вдруг я совершенно ясно понимаю, что он думал, чувствовал, хотел выразить этой музыкой. Это редкое ощущение, но это и есть самое ценное, к чему стремишься». Вот, пожалуй, самое удивительное в прочтении Гинзбургом Моцарта – ощущение некоего «тайного знания души»: его Моцарт «как будто помнит» свой Элизийзм, свою небесную родину, и говорит с нами оттуда...

CD 5

Д.Б. Кабалевский.

Концерт № 2 для фортепиано с оркестром соль минор, Op. 23 (1935)

Н.П. Раков.

Сонатина Ми мажор (1950)

С.А. Баласанян.

Сонатина № 1 До мажор (1947). Сонатина № 2 Ля мажор (1948)

Записи данного диска представляют Г.Р. Гинзбурга как интерпретатора произведений композиторов-современников. Для сочинения, ещё не испытанного временем, прозвучать впервые в чутких музыкальных «устах» Григория Романовича было большой удачей и означало быть понятым и донесённым до слушателя с предельной ясностью. «Как настоящий большой художник, он выявлял истинное содержание этой музыки, нередко остающееся скрытым в исполнении менее значительных артистов» (С. Якубовский).

Понятен энтузиазм, с которым современные композиторы обращались к Гинзбургу, доверяя премьеры своих творений. Даже небольшая часть сохранившихся записей пианиста демонстрирует широкий спектр советских и зарубежных имён: С. Прокофьев, Н. Мяковский, Д. Кабалевский, Н. Раков, С. Фейнберг, Л. Николаев, С. Баласанян, Ю. Некрасов, В. Крюков, А. Жилинский, Э. Капп, З. Ческ...

«Я могу сказать, что мне посчастливилось – писал Д. Кабалевский, – Второй фортепианный концерт прозвучал в исполнении одного из самых талантливых советских пианистов – Григория Гинзбурга». 1930-е годы в СССР – время формирования мифа о «рождении нового прекрасного мира» и о новом человеке — строителе этого мира. И если сама социальная утопия впоследствии обнаружила свою историческую несостоятельность, то в искусстве она породила много ярких и эстетически значимых явлений, преломляясь сквозь призму художественной индивидуальности.

Кабалевский называет свой Второй концерт «повестью о советской молодёжи»: «Я хотел рассказать о своих сверстниках, о молодёжи середины 30-х годов – эпохи, в которой были и трудности, но более всего ощущалась радость побед и достижений, увлечённость творческим трудом в самом широком смысле этого слова [...] Таким было моё поколение, таким был я сам». Композитор указывает на большое влияние на него музыки С. Прокофьева: «Она увлекла меня своей неудержимой жизненной энергией и нежной, мечтательной лирикой – двумя полюсами, составившими неповторимо своеобразный сплав прокофьевского мировоззрения, его художественного стиля».

Именно эти два полюса и составляют смысловое двуединство сочинения. Музыка быстрых крайних частей трёхчастного цикла наполнена энергичным биением «пульса времени», в ней слышатся «индустриальные мотивы»: упругие маршевые ритмы, остинатные ритмические фигуры, в оркестровке ведущая роль принадлежит духовым (сигнально-призывные или ликующие возгласы труб) и ударным. В партии фортепиано преобладает токкатная фактура, репетиционная техника, аккордовые фигурации. Контрастирует «моторике» лирический песенный тематизм с широкими распевными интонациями, который в процессе развития достигает масштабного гимнически-упоённого звучания. Центром этой образной сферы становится медленная часть концерта, *Andante semplice*, где фортепианные лирические «монологи» в произне-

сении тёплым, человеческим звуком Гинзбурга становятся особенно трогательными моментами личных откровений, раскрывающими глубину и искренность музыки.

Иную, камерную жанровую сферу, представляют на диске три **сонатины** для фортепиано, созданные на рубеже 40-50-х годов. Сонатина – своего рода «соната в миниатюре», в которой сохраняются основные черты сонатного цикла и формы, однако вследствие небольших масштабов чаще преобладает единый аффект, а тематические контрасты сглажены и несут скорее дополняющий характер.

Сонатина Н. Ракова Ми мажор вся выдержана в светлом «акварельном» колорите: импрессионистическая прозрачность фактуры, диатонические краски гармонии, «переливающейся» многотерцовыми аккордами, сочетается с русским песенным мелодизмом, терцовыми «вторыми», подголосочностью. Мягкая повествовательность главной темы 1 части оттеняется лёгкой танцевальностью побочной. В финале преобладает игровое начало, его озорная тема напоминает детскую считалочку.

Гинзбург исполняет сонатину одновременно и просто, и изысканно, музыка словно светится доброй улыбкой; особенно завораживает в его исполнении пространственность, тембровая стереофоничность фактуры.

«Музыка этого композитора всегда оригинальна, необычна, изобретательна и, слушая её, попадаешь под неотразимое очарование красоты и свежести» – говорил о С. Баласаняне А. Хачатурян. **Сонатины №1 и №2 С. Баласаняна** – сочинения достаточно масштабные, и, думается, определение их жанра композитором скорее связано с типом музыкального мышления, нехарактерного для сонаты. Его можно назвать «принципом арабески»: прихотливая орнаментальная мелодика импровизационного характера, основанная на многократном варьированном повторе мелких попевок, опора на различные восточные лады, длительные органнские пункты и причудливое гармоническое варьирование создают особое ощущение *длени* времени – «безначально-бесконечное», словно узор на восточном ковре... Гинзбург находит для этой музыки иной – «грудной», бархатно-томный тембр. В медитативной лирике медленных частей, кажется, слышатся напевы дудука. В финалах с их народными танцевальными наигрышами пианист подчёркивает мелодическую прихотливость, ритмическую заострённость.

Юлия Опарина

The pianistic art of Grigory Romanovich Ginzburg (1904–1961) is a unique artistic phenomenon. His inimitable creative voice rests on a remarkable combination of exceptional sensitivity to the composer’s “word” and unparalleled mastery in bringing it to life. The arresting fascination of his playing, and the magnetism that captivates listeners from the first note to the last, arise from the powerful integrity of his musical architecture, the subtlest detailing of texture, and the infinite variety of the piano’s timbral palette. Ginzburg combines stylistic precision, depth, and conceptual thought with restraint, as well as crystalline clarity of thought with a sense of music as living speech, spoken from the depths of the soul. His unique “voice”—a *sound* of astonishing beauty and spirituality—possesses a truly hypnotic charm.

Grigory Ginzburg’s fate was difficult and tragic. He was a musician with a God-given talent, an artist who devoted himself entirely to music and to people. He was an outstanding teacher who spent many years at the Moscow Conservatory, training many brilliant pianists. He was a man of extraordinary spiritual purity and integrity.

He lived for only 57 years. Marked by severe trials, his life unfolded during a difficult era in the country’s history, when an artist’s true personal and creative freedom could not be fully realized. Yet his reward was the public’s love: his performances were met with the most enthusiastic response, both in the Soviet Union and during his very rare trips abroad. Everyone who knew Grigory Ginzburg noted his finest human qualities—simplicity and benevolence, a love of life, and a sense of humor. He is remembered as a man of exceptional kindness, always willing to help anyone who turned to him for assistance.

Grigory Ginzburg was born in Nizhny Novgorod, but at the age of six he moved to Moscow to study and live with the family of Alexander Goldenweiser. There, he had the opportunity to see and hear some of the most famous musicians of his time, including Rachmaninoff, Medtner, Scriabin, Blumenfeld, and Igumnov. In 1924, he graduated with honors from the Conservatory — his name can be found on its famous Honor Roll — and began a concert career that would continue to expand geographically. After winning the First International Chopin Competition in 1927, Ginzburg received numerous invitations and embarked on a successful tour of Poland, the Baltic States, Sweden, and Berlin, where he was greeted with great acclaim.

When war broke out, despite the difficult circumstances, Ginzburg continued his devoted work, combining teaching at the Conservatory with concert performances. The pianist was also involved in extensive public activity and was a tireless advocate of music education. He visited music schools in various cities, consulted with students and teachers, and led the All-Union Association of Music Educators, where he gave classes and seminars.

In the post-war years, Ginzburg received numerous invitations to tour various countries. Each time, however, the Ministry of Culture would cancel his trips, sometimes without any explanation. Only in the final years of his life did the artist manage to tour Czechoslovakia and Yugoslavia. The success of these performances was phenomenal. Unfortunately, Grigory Ginzburg's health was failing, and a serious illness prevented him from achieving all his goals.

Among the many descriptions of Ginzburg's art in articles and reviews, the word "light" is perhaps the one most frequently used. "The recordings are merely a reflected ray of the light that emanated from his pianistic personality," says his student Sergey Dorensky. Yakov Flier described Ginzburg's art as "the art of soft sunlight." "I would like to call Ginzburg's art Mozart-like," writes Elena Goldenweiser. "It is a perfect combination of sunny joy and deep, chaste sorrow. It is classical wisdom, harmony, and the ideal completeness of concept and its full realization [...] And the images that come to life under his fingers, whether created by Beethoven, Liszt, Mozart, Gershwin, Chopin, or Tchaikovsky, are truly *alive*, as if the artist had drawn them from some hidden depth and raised them to the sun, illuminating every detail in all its beauty."

W.A. Mozart once said, "Neither a lofty degree of intelligence nor imagination nor both together go to the making of genius. Love, love, love, that is the soul of genius." Every "word" spoken by Grigory Ginzburg's piano evokes *love, admiration, and reverence*—both for the music he experienced on such a deeply personal level, and for his beloved instrument, which was almost a living being to him.

"It is a pianist's supreme gift to be able to sense the overall beauty of what is happening, to be imbued with it, and at the same time, to admire every detail of the piece, conveying his *admiration* to the audience," writes pianist Dmitry Blagoy. This is precisely why Ginzburg's in-depth intellectual work on a piece never resulted in a cold or rational performance; instead, it revealed the full beauty of artistic thought, fueled and sanctified by emotion. It is no coincidence that Ginzburg was referred to as the "poet of piano mastery": his matchless technical proficiency served solely to convey the ar-

tistic significance of a piece—which he comprehended so thoroughly that it feels as if Mozart or Beethoven himself were communicating with us through the sounds of his piano.

As the pianist worked, he felt a special connection with the music: “Of course, I know perfectly well I am not the one who wrote this music, but it feels as close and dear to me as if I had written it myself,” he admitted.

The pianist’s primary goal was to make the music of great composers more accessible and understandable to a wider audience, to “interpret the works with the utmost clarity.” For Ginzburg, the most important criterion of a successful performance was always the establishment of a connection with the audience, so that “the music resonates directly with their hearts.” “Before each recital, I reflect on how I can *reach the sanctuary* of that indefinable, unknown something that I will experience in the hall and that constitutes the audience.”

Grigory Ginzburg emphasized that performance was akin to the art of an actor, orator, or storyteller. His supreme artistry and mastery of “transformation” were astounding. In his transcriptions, for example, one seems to see all the “characters,” to hear their voices, and to live their entire lives in the brief span of a piece.

Ginzburg was convinced that intuition and the subconscious could not be decisive factors for a performer “if the conscious, rational element was not sufficiently developed.” In his pursuit of clarity and intelligibility in performance, he followed an intellectual and analytical approach: “First of all, I try to understand the form of the composition, then I explore the harmonic foundation” and “become familiar with the thematic material and how it was developed.” The absolute precision of his musical form and the captivating continuity of thought from the first note to the last are admirable: it never stops, never breaks, and because of this, the listener’s attention is never distracted. His polyphonic and multi-timbral perception of the layers of texture creates a sense of wonder: all the voices are so vivid and distinctly colored, conversing with one another so expressively, that at times it seems almost impossible to achieve this on a single instrument, and with only two hands.

Ginzburg’s repertoire was vast and varied. Having begun his professional career with a passion for Liszt and Chopin—a Romanticism that “was very alluring” and “came naturally to his fingertips”—the pianist later developed a profound understanding of the classics: Bach, Haydn, Mozart, and Beethoven, who became, in his words, “beloved and interesting” to him. He played a wide variety of works

by Russian composers—Glinka, Tchaikovsky, Medtner, Anton Rubinstein, Balakirev, Borodin, and Pabst—and performed a substantial body of Soviet music, including works by Myaskovsky, Prokofiev, Kabalevsky, Feinberg, Rakov, and Balasanian.

Ginzburg's performances of works for piano and orchestra are superb, including concertos by Tchaikovsky, Arensky, Anton Rubinstein, Mendelssohn, Liszt, Dvořák, and others. Also remarkable are his chamber ensemble recordings with Leonid Kogan and Yakov Slobodkin, as well as his piano duets with Alexander Goldenweiser. And, of course, everyone is familiar with his brilliant original transcriptions—the suites from Grieg's *Peer Gynt*, the fantasia on Figaro's cavatina from Rossini's *The Barber of Seville*, and others.

The primary criterion in his selection of works was always the pursuit of artistic truth. He would not undertake works with which he did not feel complete inner harmony—"now you think together with the author"—striving to understand the "specificity of sound," always seeking "the necessary fusion with the work, with the instrument," and "the necessary correspondence with the nature of sound." "Each work creates a specific state of mind and of the hands," said Ginzburg, who found his own unique "tone," his own sound at the piano.

And yet, despite the endless diversity of the master's artistic palette, one can always detect his incomparable "timbre of voice," recognizable from the very first notes: "his finger that touches the deepest strings of the listeners' hearts" (Natalia Sats). "The quality of his sound ... reflected the musician's entire perception of the world, and even his worldview," notes musicologist Mikhail Pekelis.

Ginzburg's sound is perhaps the greatest mystery of his art. It is likely a natural, God-given capacity of the soul, which, through the piano, was fortunate enough to "find its voice." Grigory Ginzburg jokingly said that even if he had been born in a blacksmith's shop, he would still have played the piano.

Yet it was also, without a doubt, the result of titanic labor, a constant and unceasing search. In his work, the pianist demonstrated an insatiable desire for perfection, uncompromising self-criticism, and meticulousness. He carried out a large and crucial part of his work away from the instrument. "The work of a performer, like that of any artist, does not stop when he leaves the piano. In essence, it only begins at that moment [...]. This profession demands complete dedication, and, in essence, all the time," he said.

Ginzburg's playing conveys the most delicate emotional nuances: "half-smile, half-cry..." A new facet of meaning is revealed with each harmonic turn. Yet even more remains unspoken; the "poet of the piano" invites listeners to become co-creators, drawing their souls into a state of flight. The very space between sounds, the air itself, and even silence are filled with poetry. "When playing *forte*, seek *piano*," the pianist would say. Indeed, the gradations of Ginzburg's piano nuances seem endless.

Grigory Ginzburg was foreign to certain generally accepted models of "romantic pianism" (for example, *Sturm und Drang*, exalted passion, and exaggerated emotion). There is nothing extraneous, superfluous, or pretentious in his musical expression—only the *inner* life, in all its infinite richness. He said: "Everything that appears outwardly is 'simple and sober,' while 'life, tears, and love'—all are within." This impression is similar to the way Alexander Blok read poetry, which astonished his contemporaries: "And *simplicity*—like a clear and resonant summation of an infinitely complex and bottomlessly profound life, created and affirmed in the very act of reading. No declamation, no theatricality, no emphatic pathos in individual words or gestures. Nothing conventionally theatrical, nothing vaudevillian. Every word and every sound is colored *only from within, from the depths of a soul strained to its limits*" (from the memoirs of the poet Wilhelm Sorgenfrei). It is precisely this inner light of the soul that fills the fragile beauty of Chopin's mazurkas—these "simple pieces"—in Grigory Ginzburg's stunning interpretations. Even the saddest music he played brings comfort.

Only a small portion of Ginzburg's vast piano repertoire has been preserved in recordings (although he enjoyed recording, opportunities to do so were limited). Our ability to hear the pianist today is due largely to his daughter, Elizaveta Grigoryevna Ginzburg, who conducted extensive research into her father's recordings and releases.

A significant portion of Ginzburg's artistic legacy has been published by the Moscow Tchaikovsky Conservatory, including a ten-CD monographic box set released in 2017. The Conservatory is pleased to announce the release of a new series of CDs featuring previously unheard recordings by the pianist. It is worth noting that these recordings, which remained stored on old magnetic tapes for many years, have been given a second life thanks to the painstaking and highly professional restoration work of the team at the Multifunctional Sound Recording and Sound Engineering Center of the Moscow Conservatory. These recordings present the pianist's art in all its glory.

The significance of this work cannot be overstated, for in our time the musical legacy of the great master resonates with particular power and urgency. It can serve as a guide and a beacon for young performers, reminding them that the only true “path to the top” lies in honest work, inspired by love and dedication—or, as Grigory Ginzburg said, “love for art, not for oneself in art.”

There is no doubt that his art will continue to inspire and delight future generations. Ginzburg's recordings continually elicit enthusiastic responses from online audiences: listeners express gratitude, admiration, and appreciation for the exceptional artistic excellence of his performances, while also offering insightful reflections.

“Behind this impeccable calm and incredible technical mastery lies a piercing, nostalgic, and melancholic note: a longing for a lost world,” notes one listener.

An Italian musician, who goes by the pseudonym Gullivior and hosts a piano channel on a popular video-sharing platform, posted a selection of performances by Grigory Ginzburg, offering a strikingly accurate impression of Ginzburg's art: “I saw a poetic soul that seeks not to show itself off, but to uncover the pure beauty hidden behind the music. To accomplish this, Ginzburg achieves a lightness, almost weightlessness, as if defying the laws of gravity, becoming airy and transparent; this imparts a weightless richness to his musical expression. He frees himself from all physical and psychological burdens—the technical difficulties of execution, intellectual ambiguities, and emotional vulgarity. [...] Ginzburg does not like to show off either his technical skills or his romantic sensibility... There is a noble modesty about him... Sentimental pathos melts and disappears within him, leaving behind something hidden that sustains Ginzburg's music from within, without being visible, so that it ultimately achieves that supreme simplicity to which every great artist aspires. And what remains in plain sight is a diamond of the first water. I would say that Ginzburg, more than any other pianist, brings us *Purity*.”

This release presents Grigory Ginzburg's art of performance, which spans a wide range of styles and genres—from Viennese Classicism (Mozart) and the Romantic concerto tradition (Mendelssohn, Dvořák, Liszt) to works by nineteenth-century Russian composers (Tchaikovsky, Arensky, Rubinstein) and Soviet music (Kabalevsky, Rakov, Balasanian). This stylistic diversity reveals, in a particularly multifaceted way, the pianist's supreme artistry and his gift for presenting each piece as a living artistic world.

CD 1

Pyotr Tchaikovsky.

Piano Concerto No. 1 in B flat minor, Op. 23 (1875)

Piano Concerto No. 1 remains one of the most frequently performed works in the world. Its extraordinary popularity has given rise to certain interpretive stereotypes that often detract from the true meaning of the music.

In Grigory Ginzburg's interpretation, the famous concerto is liberated from all performance clichés: without any "poster-like touch," exaggerated pathos, or "external effects," Tchaikovsky's music appears in its pure and original form. The pianist finds a surprisingly sincere and deeply personal tone of expression. In his passionate performance, Tchaikovsky's true drama comes to life, while his lyricism is revealed in all its fragility, intimacy, and defenselessness.

The liveliness and naturalness of the performance are enhanced by an extraordinary diversity of timbres, something rare in the concerto genre in general and especially "faded" in our time. Ginzburg is able to convey the character of the music through sound itself, from austere forte to airy, silvery "bells." The remarkable unity between the soloist and the orchestra, so crucial in this work, and their interaction as subjective and objective principles, reveal the depth and coherence of the artistic concept. This is supported by a superb performance from conductor Konstantin Ivanov and the USSR State Academic Symphony Orchestra.

As performed by Ginzburg, the famous folk-dance-inspired theme of the concerto's finale captivates with its charm, melodiousness, and gentle humor, while the secondary theme in the finale's coda sounds like an ecstatic hymn to life.

Anton Arensky.

Piano Concerto in F minor, Op. 2 (1882)

"He has a true composer's temperament and a genuine creative streak!" Tchaikovsky wrote of Arensky. Although the concerto was written by the twenty-year-old composer while he was still studying

at the St. Petersburg Conservatory, and was described by Rimsky-Korsakov as “the ideal student work,” it immediately achieved the status of a mature composition and gained popularity.

The music of the concerto is captivating in its melodiousness and freshness, yet it reveals a subtle fusion of various stylistic influences. The characteristic Romantic “questioning intonation” that emerges in the introduction permeates the concerto’s entire thematic material: the composer applies Liszt’s principle of monothematicism, cultivating thematic material from a single intonational “seed.”

The refined Chopinesque lyricism of the main and secondary themes of the first movement, *Allegro maestoso*, and the characteristic Griegian intonations of the second theme of *Andante con moto* and the finale theme are interwoven here with Russian folk-song melodicism, epic, heroic, and dance motifs in the spirit of the composers of *The Five*. The scherzo finale is written in quintuple meter. The dramatic development of the material and the transformation of lyrical themes into hymns recall Tchaikovsky’s dramatic principles.

Ginzburg’s astonishing pianism reveals the full beauty of this work: its lyricism, color, and humor. His sincere admiration for the music, and his ability to “appropriate” it and articulate it in the first person, make it compelling and captivating. How wonderfully the scattering of pianissimo passages sparkles and shimmers; how dreamily the piano’s sound soars and glows in the slow movement, as if hovering above the orchestra! There is not a single “filler” intonation or generic sound in his interpretation. Despite all the detail and richness of emotional expression, Ginzburg superbly structures the form and dramatic elements of the work.

CD 2

Anton Rubinstein.

Piano Concerto No. 4 in D minor, Op. 70 (1864)

Of Anton Rubinstein’s five piano concertos, the Fourth is the most popular and most frequently performed. It was in the repertoire of Sergey Rachmaninov, Ignacy Jan Paderewski, Ferruccio Busoni, and Heinrich von Bülow.

It is one of the first large-scale piano concertos, composed before the crowning achievements of Tchaikovsky and Rachmaninoff. In many respects, it paved the way for their creation, although it lat-

er found itself “in their shadow.” Stylistically, the concerto’s music is a fusion of Western European Romanticism and Russian songful melodicism. Initially dark and epic, the introductory theme—the intonational basis for the themes of all movements in the three-movement cycle—subsequently undergoes various figurative transformations in the spirit of Franz Liszt’s symphonic poems. The contrasting lyrical theme of the secondary section is noble and restrained.

In Ginzburg’s performance with conductor Aron Shereshevsky, the concerto sounds like a powerful symphonic canvas, created through the combined efforts of the soloist and orchestra. Ginzburg’s rich, Liszt-like chordal and octave textures create a light, soaring sound. In the slow movement of the cycle, the pianist’s interpretation of the solo lyrical passages, which radiate quiet light and spirituality, is particularly beautiful. Regarding this *Andante*, the pianist Dmitry Blagoy accurately notes: “For Ginzburg, the mood of solitude is by no means always tragic; on the contrary, it is beneficial, as it allows for a sense of solitary reflection, something so necessary for a true artist, something so essential for a profound understanding of the meaning and beauty of the world around us.”

The finale, with its seemingly endless energy, recalls *Baba Yaga* from Mussorgsky’s *Pictures at an Exhibition*, Glinka’s *Chernomor*, and other Russian fairy-tale figures. Ginzburg performs its main dance theme, which combines Russian balalaika melodies with a somewhat grotesque polka, with inimitable grace and fervor.

Franz Liszt.

Dance of Death (Totentanz). Paraphrase on Dies irae for piano and orchestra, S. 126 (1861)

The theme of death has recurred in art for centuries, taking various forms in literature, painting, and music. In ancient drawings, Death was often depicted as an allegorical dancing figure—an old woman or a skeleton with a scythe. During the Romantic period, with its intense questioning of the meaning of existence and its sense of duality between the real world and otherworldly realms, the mystical and demonic aspects of death became particularly appealing to artists.

For Franz Liszt, a philosophical composer and thinker with a penchant for pictorial and programmatic thinking, symbolism proved particularly natural. He was inspired by medieval images—Holbein the

Younger's series of woodcuts titled *Dance of Death* and Buffalmacco's fresco *The Triumph of Death*. According to the composer, these images evoked the theme of the Catholic sequence *Dies irae*, which became the basis for the work's variation form.

Dance of Death was admired by Pyotr Tchaikovsky, Modest Mussorgsky, and other contemporaries. Alexander Borodin described it as "the most powerful piece in the entire piano repertoire—because of the novelty of its concept and form, the beauty, depth, and power of its melody, and the originality of its orchestration." Indeed, the composer's symphonic vision is astounding, as are the figurative metamorphoses of the theme: from menacing alarm, a knightly marching procession, a demonic ride, a toccata (fugato in the development), and a triumphant major-key apotheosis to a pensive canonical chorale, a radiant lullaby, a Hungarian dance, and a scherzo. The conceptual nature of the composition is manifested in the organizing variation form of the "background," which combines features of sonata form and the sonata-symphonic cycle. Thus arises the so-called "poem" form, characteristic of Liszt's concertos and symphonic poems. Thanks to its unified tonal basis, this form corresponds to Liszt's idea of monothematicism.

The relationship between the soloist and the orchestra is structured in a distinctive way: it is often a dialogue in which the soloist seems to reinterpret the orchestra's words in a more personal manner. The composition is interspersed with three solo cadenzas, the first of which becomes the realm of the lyrical secondary sphere—the cycle's "slow movement." As performed by Grigory Ginzburg, the transcendent technical complexity of the solo part is entirely subordinated to the artistic content. In his magnificent interpretation, the work appears as "a profound symphonic piece" (Boris Asafiev), with a harmonious and captivating dramaturgy that has timeless and universal meaning. It clearly shows that the "shadow of Lucifer's wing" concerns us today as well.

Franz Liszt. **Spanish Rhapsody, S. 254 (1863)**

Liszt's *Spanish Rhapsody* was inspired by the vibrant traditional melodies he heard during his travels through Spain and Portugal in 1845—the folia and the Aragonese jota—which he later shaped into a piano work in the form of free double variations. In 1894, Ferruccio Busoni composed a version of the *Spanish Rhapsody* for piano and orchestra (BV B 58). The multicolored orchestration, in-

cluding castanets, tambourine, and timpani, brings out the richness of the work's timbre and texture. Yet the piano clearly plays a "royal role" in this piece. Liszt's contrasts between menacing bass lines and the ringing of heavenly bells, as well as the energy of sharp dance rhythms, are all concentrated in the piano part. The pianist's brilliant technique is evident in his ability to dispatch swift octave and chordal passages with astonishing ease. His resonant, radiant sound perfectly embodies the fiery temperament of Spanish melodies.

CD 3

Felix Mendelssohn.

Piano Concerto No. 2 in D minor, Op. 40 (1837)

The two piano concertos featured on this CD represent different stages in the evolution of the genre during the Romantic period.

In this beautiful example of Mendelssohn's early Romantic concerto style, a living connection to the Classical tradition is still palpable: harmonic clarity, transparency and subtlety of texture, characteristic Classical figuration, the juxtaposition of *tutti* and *solo* passages, the Apollonian beauty of the themes, and the elegance of form. Robert Schumann was right to call Mendelssohn "the Mozart of the nineteenth century." Yet the personal tone of the utterance is felt even more strongly within this restrained Classical setting: the luminous, elegiac quality and the soft, melodious intonation of the composer of *Songs Without Words*. All the movements of the concerto flow seamlessly into one another without a break (*attacca*), and the first and second movements are even linked by a musical transition of an improvisational and reflective nature, creating a single "story" for the entire cycle. The principle of seamlessly unifying the movements of a concerto was later developed by Schumann and Liszt.

The excessive pseudo-Romanticism with which Mendelssohn's music is often performed does not do justice to the restrained, chaste, and noble essence of his works. "In piano playing, there are many sufferers, many strugglers at and with the piano—there are few happy poets with a light brush," musicologist Marina Smirnova astutely observes in her book *On the Light Shuttle of Art: About Music, Pianists, Teachers, and Listeners* (St. Petersburg, 2019). In Ginzburg's interpretation—

himself “a poet with a light brush”—Mendelssohn’s music acquires its true nature: sublime simplicity and Mozartian clarity, for such is precisely the nature of the pianist’s gift. In the Adagio theme, which seems particularly in tune with Ginzburg’s aesthetic essence, his sound is filled with soothing light streaming from above and a hint of melancholy for a “lost paradise.” In the finale, Presto scherzando, it acquires a sparkling, soaring quality, inspired by the world of images from *A Midsummer Night’s Dream*.

Antonin Dvořák. **Piano Concerto in G minor, Op. 33 (1875)**

In Dvořák, the Romantic concerto genre takes on a completely different form: an expansive symphonic poem, with the piano seamlessly woven into the musical flow, becoming “first among equals” and leading the way like a folk hero from Czech epic poetry.

Averse to all the conventions of the concerto genre as a “competition” between the virtuoso soloist and the orchestra, Dvořák subordinates all means of expression exclusively to the development of musical thought. A monumental epic-dramatic picture unfolds before the listener. Initially narrative in character, the main theme builds to a peak of dramatic intensity. In the soloist’s cadenza, it resounds triumphantly in a major key, like a hymn. It is set off by the folk-dance motifs of the secondary theme, which are reminiscent of the *Slavonic Dances*. In the “trumpet-like burst” in the development of the first movement, in the sublime Andante sostenuto chorale, and in the dance-filled finale, with its kaleidoscope of sternly brutal and exquisitely capricious themes, the future celebrated symphony *From the New World* is already clearly audible.

Ginzburg has a keen sense of Dvořák’s poetics and, interacting perfectly with the orchestra in such a complex score, becomes the lyrical “authorial voice” of this music, conveying its inner temperament, passion, and tenderness through endless shades of sound. In the slow movement of the concerto, in the dreamy piano entries that maintain a dialogue with the orchestra, the soloist, like a poet-improviser, confides the innermost movements of the soul to the listener.

CD 4

W. A. Mozart. Piano Concerto No. 25 in C major, KV 503

Fantasia in C minor, KV 475

Piano Sonata No. 14 in C minor, KV 457

“Mozart’s works were the pinnacle of Grigory Ginzburg’s repertoire during the final years of his pianistic career, as they perfectly suited the direction of his artistic vision. These are unparalleled creations that allow no hiding behind textures or the luxurious colors of the piano palette. Devoid of external embellishment, this music appeals directly to the human heart,” recalls conductor Gavriil Yudin.

Indeed, Mozart’s music—its “divine” clarity and purity, its simplicity and depth, and its artistic perfection—seems particularly close to Grigory Ginzburg’s worldview and finds its truest resonance in his performance. “The soundscape in Ginzburg’s performance is delightful in its clarity and light, which are in perfect harmony with the overall character of his artistic personality,” notes Dmitry Blagoy.

Despite his extremely high standards, the pianist said, “I think I need to play Mozart and early Beethoven above all else. This is the true focus of my efforts; this is what I know and can do best.” He felt that he could “find the character of sonority that these composers require.” How much lies hidden behind this modest statement!

One could speak endlessly about the perfection of his performance: the meticulous precision of his strokes, the dynamic micro-nuances, the naturalness of his phrasing, the silvery touch and subtle shifts in tone, the subtlety of his pedaling, and the clarity of Mozart’s melodic outline, which is never obscured—all these elements, in Ginzburg’s own words, impart “a vibrant flow to the melody, a vibrant declamatory line.” Indeed, in his very love of the piano, and in his exceptional understanding and masterful use of its vast technical and expressive potential, one can sense Ginzburg’s special affinity with Mozart’s music.

Considering the works he recorded, it is also fair to say that Ginzburg’s Mozart is highly diverse. We hear youthful exuberance, bubbling energy, and sunny joy in his rendition of Concerto No. 25 in C major. The deeply dramatic Fantasia in C minor reflects on the meaning of life. The lyrical and dra-

matic Sonata No. 14 in C minor has a rebellious quality, with Beethovenian allusions to the themes of fate and the human soul.

Yet whatever the underlying nature of the music, Ginzburg always conveys a sense of something hidden within it—a unity of opposites, so to speak. His sound dialectically unites eternal light and melancholy; as Alexander Blok wrote, “sadness and joy resound as one melody.”

“The radiance so generously bestowed by this pianist is often accompanied by the depth of the shadows cast” (Dmitry Blagoy). Without this perhaps most important quality, Mozart’s music would not have such a powerful artistic impact. Mozart’s vast emotional range, created through contrasting themes, textures, interweaving, development, and transformation, is transformed by Ginzburg into a personal experience and resonates with listeners. After all, the pianist’s primary goal was “the desire to convey music to the listener in all its depth and purity.”

“When I play a Mozart sonata, I feel every note and breathe the music. It is a true creative joy to feel as if I have penetrated the deepest recesses of the composer’s mind. I have moments when I suddenly understand with complete clarity what he was thinking, feeling, and wishing to express through this music. This is a rare sensation, but it is the most valuable thing I strive for.” This is perhaps the most astonishing aspect of Ginzburg’s interpretation of Mozart: the sense of a kind of “secret knowledge of the soul.” His Mozart “seems to remember” Elysium, his heavenly home, and speaks to us from that place.

CD 5

Dmitry Kabalevsky.

Concerto No. 2 for piano and orchestra in G minor, Op. 23 (1935)

Nikolay Rakov.

Sonatina in E major (1950)

Sergey Balasanyan.

Sonatina No. 1 in C major (1947). Sonatina No. 2 in A major (1948)

The recordings on this CD showcase Grigory Ginzburg's interpretations of works by contemporary composers. His first performances of compositions that had not yet been tested by time were a great success, demonstrating his understanding of the music and his ability to convey it to listeners with the utmost clarity. "Like a truly great artist, he revealed the true essence of this music, which is often hidden in the performances of lesser artists" (S. Yakubovsky).

The enthusiasm with which contemporary composers approached Ginzburg and entrusted him with the premieres of their works is understandable. Even the small number of surviving recordings of the pianist's performances demonstrates a wide range of Soviet and international composers, including Sergey Prokofiev, Nikolay Myaskovsky, Dmitry Kabalevsky, Nikolay Rakov, Samuil Feinberg, Leonid Nikolaev, Sergey Balasanyan, Yury Nekrasov, Vladimir Kryukov, Arvīds Žilinskis, Eugen Kapp, and Ćesk Zadeja.

"I can say I was fortunate," wrote Dmitry Kabalevsky. "The Second Piano Concerto was played by one of the most talented Soviet pianists, Grigory Ginzburg." In the USSR, the 1930s saw the formation of a myth about the "birth of a brave new world" and a new human being—the builder of that world.

While this social utopia later proved historically untenable, it gave rise to many striking and aesthetically significant artistic phenomena, refracted through the prism of artistic individuality. Kabalevsky described his Second Concerto as "a tale of Soviet youth": "I wanted to tell the story of my generation, the young people of the mid-1930s, a time that had its challenges, but above all, it was marked by the joy of victory and achievement, a passion for creativity in the broadest sense [...] That was

my generation, and that was me.” The composer points to the profound influence of Prokofiev’s music: “It captivated me with its irrepressible vital energy and tender, dreamy lyricism—two poles that formed the unique fusion of Prokofiev’s worldview and artistic style.”

These two poles constitute the semantic duality of the work. The music of the fast outer movements of the three-movement cycle is filled with the energetic beating of the “pulse of time,” reminiscent of “industrial motifs”: springy marching rhythms and repetitive rhythmic figurations, with brass instruments—signaling or jubilant trumpet calls—and percussion playing a leading role in the orchestration.

The piano part is dominated by toccata textures, repeated-note techniques, and chordal figurations. The motoric element is contrasted with a lyrical, songlike theme with broad, singing intonations. As the piece develops, the melody expands into a grand, hymn-like, intoxicating sonority. The heart of this figurative sphere is the concerto’s slow movement, *Andante semplice*. Here, the lyrical piano “monologues,” delivered in Ginzburg’s warm and deeply human voice, become particularly moving moments of personal revelation, exposing the depth and sincerity of the music.

A different chamber genre is represented on this CD by three piano sonatinas composed around the turn of the 1950s. A sonatina is a sonata in miniature, preserving the essential features of the sonata cycle and form. However, because of its smaller scale, a unified affect often prevails, while thematic contrasts are softened and become more complementary.

Nikolay Rakov’s Sonatina in E major is written entirely in a bright, watercolor-like palette. The impressionistic transparency of the texture and the diatonic hues of the harmony, shimmering with chords built in thirds, combine with Russian songlike melody, “second voices” in thirds, and sub-voicing. The gently narrative character of the main theme of the first movement is offset by the light danceability of the secondary theme. The finale is dominated by a playful impulse, and its mischievous theme is reminiscent of a children’s counting rhyme.

Ginzburg’s performance of the sonatina is both simple and refined. The music seems to glow with a kind smile. Its spatiality and timbral stereophony are particularly captivating.

“This composer’s music is always original, unusual, and inventive. As one listens to it, one is captivated by its irresistible charm, beauty, and freshness,” said Aram Khachaturian of Sergey Bala-sanyan.

Balasanyan's Sonatinas No. 1 and No. 2 are quite large-scale compositions, and it seems that the composer's definition of their genre is connected less with sonata form itself than with a type of musical thinking not normally associated with the sonata. This may be described as the "arabesque principle": a whimsical ornamental melody of an improvisational nature, based on multiple varied repetitions of short motifs, the use of various Eastern modes, prolonged pedal points, and unusual harmonic shifts. These elements create a special sense of temporal duration—"with no beginning and no end"—like the pattern of an Oriental rug.

Ginzburg finds a different timbre for this music: a deep, velvety, languid tone. The meditative lyricism of the slow movements seems to suggest the sound of the duduk. In the finales, with their folk-dance tunes, the pianist emphasizes melodic intricacy and rhythmic sharpness.

Yulia Oparina

CD 1

[61.12]

Pyotr Tchaikovsky (1840-1893)

Concerto No. 1 for piano and orchestra in B flat minor, Op. 23 TH 55

- | | | |
|-----|--|-------|
| [1] | 1. Andante non troppo e molto maestoso – Allegro con spirito | 20.20 |
| [2] | 2. Andantino semplice – Prestissimo | 7.49 |
| [3] | 3. Allegro con fuoco | 6.48 |

Anton Arensky (1861-1906)

Concerto for piano and orchestra in F minor, Op. 2

- | | | |
|-----|--|-------|
| [4] | 1. Allegro maestoso | 12.02 |
| [5] | 2. Andante con moto | 8.15 |
| [6] | 4. Scherzo-Finale. Allegro molto | 6.57 |

Grigory Ginzburg, piano

The USSR State Symphony Orchestra ([1] – [3])

Conductor Konstantin Ivanov ([1] – [3])

Orchestra of the All-Union Radio Committee ([4] – [6])

Conductor Sergey Gorchakov ([4] – [6])

Rec. 21.01.1950 ([1] – [3]), 01.01.1947 ([4] – [6])

Anton Rubinstein (1829-1894)

Concerto No. 4 for piano and orchestra in D minor, Op. 70

- | | | |
|-----|-------------------------------------|-------|
| [1] | 1. Moderato assai | 11:55 |
| [2] | 2. Andante meno moso. | 10:33 |
| [3] | 3. Allegro un poco animato. | 10:35 |

Franz Liszt (1811-1886)

- | | | |
|-----|---|-------|
| [4] | Totentanz. Paraphrase on 'Dies irae' for piano and orchestra. S. 126 | 18.29 |
| | Rhapsodie espagnole (Folies d'Espagne et Jota aragonese), S. 254,
arr. by Ferruccio Busoni | |
| [5] | Lento | 1.19 |
| [6] | I. Folies d'Espagne. Andante moderato | 3.56 |
| [7] | II. Jota aragonese. Allegro | 2.23 |
| [8] | III. Cadenza. Un poco meno presto | 5.29 |
| [9] | Non troppo Allegro. Animato | 1.26 |

Grigory Ginzburg, piano

The USSR State Symphony Orchestra ([1] – [4])

Orchestra of the All-Union Radio Committee ([5] – [9])

Conductor Aron Shereshevsky ([1] – [3], [5] – [9])

Conductor Nikolay Anosov ([4])

Rec. 01.12.1949 ([1] – [3]), 10.05.1947 ([4]), 20.03.1951 ([5] – [9])

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Concerto No. 2 for piano and orchestra in D minor, Op. 40

[1]	1. Allegro appassionato	11.31
[2]	2. Adagio. Molto sostenuto	8.49
[3]	3. Finale. Presto scherzando	7.25

Antonín Dvorák (1841-1904)

Concerto for piano and orchestra in G minor, Op. 33

[4]	1. Allegro agitato	17.35
[5]	2 Andante sostenuto	7.35
[6]	3. Allegro con fuoco	9.28

Grigory Ginzburg, piano

Orchestra of the All-Union Radio ([1] – [3])

Large symphony orchestra of the All-Union Radio Committee ([4] – [6])

Conductor Sergey Gorchakov

Rec. 01.01.1948 ([1] – [3]), 05.05.1952 ([4] – [6])

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Concerto No. 25 for piano and orchestra in C major, KV 503

[1]	1. Allegro maestoso	15.47
[2]	2. Andante	8.03
[3]	3. (Allegretto)	8.29
[4]	Fantasia in C minor, KV 475	11.22

Piano sonata No. 14 in C minor, KV 457

[5]	1 Allegro	4.00
[6]	2. Adagio	8.21
[7]	3. Molto allegro	4.25

Grigory Ginzburg, piano

Large symphony orchestra of the All-Union Radio Committee ([1] – [3])

Conductor Kirill Kondrashin ([1] – [3])

Rec. 26.06.1952 ([1] – [3]), 01.01.1947 ([4] – [7])

Dmitry Kabalevsky (1904-1987)

Concerto No. 2 for piano and orchestra in G minor, Op. 23 (1935)

[1]	1. Allegro moderato.	8.45
[2]	2. Andantino semplice	8.54
[3]	3. Allegro molto.	6.17

Nikolay Rakov (1908-1990)

Sonatina in E major

[4]	1. Allegro moderato	2.59
[5]	2. Andante	2.04
[6]	3. Presto	2.11

Sergey Balasanyan (1902-1982)

Sonatina No. 1 in C major

[7]	1. Allegro moderato	5.14
[8]	2. Moderato.	3.19
[9]	3. Vivace	1.59

Sonatina No. 2 in A major

[10]	1. Allegretto con moto	5.07
[11]	2. Andantino	3.52
[12]	3. Moderato con mosso	5.17

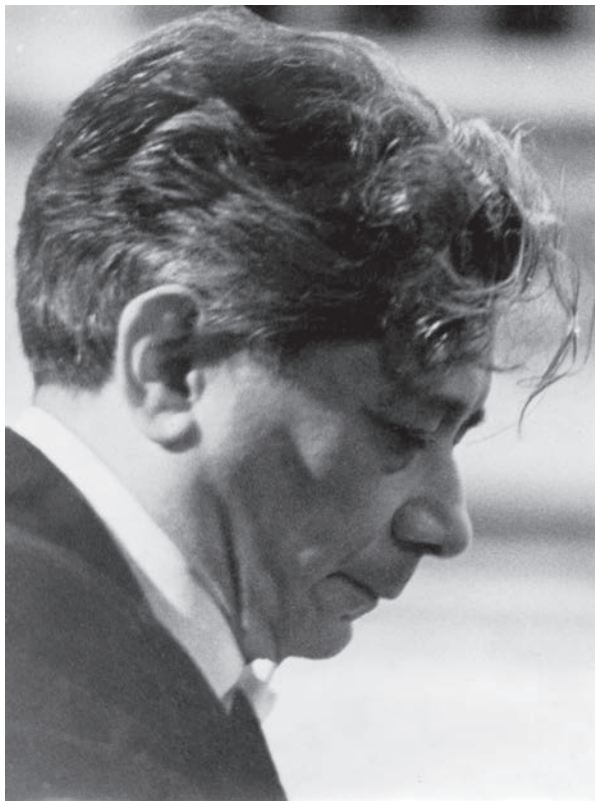
Grigory Ginzburg, piano

The USSR State Symphony Orchestra ([1] – [3])

Conductor Nikolay Anosov([1] – [3])

Rec. 17.05.1947 ([1] – [3]), 27.03.1952 ([4] – [6]),

25.08.1959 ([7] – [9]), 10.07.1958 ([10] – [12])



Grigory Ginzburg
Григорий Гинзбург

Audio restoration and mastering:

Elena Sych

Design:

Alexei Gnisyuk

Executive producer:

Eugene Platonov

© & © 2026 The Moscow
Tchaikovsky Conservatory.
All rights reserved

-
- CD 1 **Чайковский.** Концерт № 1 си-бемоль минор, Op. 23 TH 55 [61.12]
Аренский. Концерт фа минор, Op. 2
Tchaikovsky. Piano Concerto No. 1 in B flat minor, Op. 23 TH 55
Arensky. Piano Concerto in F minor, Op. 2
-
- CD 2 **Рубинштейн.** Концерт № 4 ре минор, Op. 70 [66.06]
Лист. «Пляска смерти», S.126; Испанская рапсодия, S. 254, обр. Ф. Бузони
Rubinstein. Piano Concerto No. 4 in D minor, Op. 70
Liszt. Totentanz, S. 126; Rhapsodie espagnole, S. 254, arr. by F. Busoni
-
- CD 3 **Мендельсон.** Концерт № 2 ре минор, Op. 40 [62.25]
Дворжак. Концерт соль минор, Op. 33
Mendelssohn. Piano Concerto No. 2 in D minor, Op. 40
Dvorák. Piano Concerto in G minor, Op. 33
-
- CD 4 **Моцарт.** Концерт № 25 До мажор, KV 503 [60.29]
Фантазия до минор, KV 475; Соната № 14 до минор, KV 457
Mozart. Piano Concerto No. 25 in C major, KV 503
Fantasia in C minor, KV 475; Piano sonata No. 14 in C minor, KV 457
-
- CD 5 **Кабалевский.** Концерт № 2 соль минор, Op. 23 [56.02]
Раков. Сонатина. **Баласанян.** Сонатины № 1 и № 2
Kabalevsky. Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 23
Rakov. Sonatina. **Balasanyan.** Sonatinas Nos. 1 & 2

Архивные записи 1947-1959 годов
Archival recordings 1947-1959