

МАМА
ОТРА
ВЕРО



МАРИЯ ГРИНБЕРГ

«Большой мастер, большая личность, большой талант»

Элисо Вирсаладзе

18 августа 1978 года в газете «Советская культура» появилась статья «Талант огромной силы», посвященная исполнительской деятельности Марии Израилевны Гринберг. Вроде бы, ничего необычного, но внимательного читателя могло удивить, что сравнительно небольшая заметка была написана тремя авторами — Георгием Свиридовым, Тихоном Хренниковым и Святославом Рихтером. Что же могло свести вместе столь диаметрально противоположных личностей, как Хренников и Рихтер? Ответ прост — это была не рядовая заметка, это был некролог. По неписанным законам общества развитого социализма, исполнитель со званием «Заслуженный артист РСФСР» не имел посмертного права на появление некролога ни в одной центральной газете, и появившаяся небольшая заметка — дань глубокого уважения памяти одной из самых значительных пианисток XX века.

Мария Израилевна Гринберг родилась 6 сентября 1908 года в Одессе — городе, с полным правом занимающим уникальное место колыбели целой плеяды выдающихся солистов-инструменталистов ушедшего века (Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Давид Ойстрах, Натан Мильштейн, Яков Зак и многие другие).

Глава семьи, отец Муси Гринберг, был в бытовом отношении полным неудачником (не имел никакой «земной» профессии, изредка подрабатывал уроками древнееврейского языка). Но — по мере взросления и интеллектуального созревания — Муся все больше сближалась с ним, и, очевидно, что многие часы, проведенные в беседах, породили ту углубленность, отсутствие внешней экзальтации и философичность ее подхода к исполнению шедевров музыки XIX–XX веков, вошедших в ее репертуар.

Одесса 1920-х годов жила и дышала музыкой, вплоть до того, что существовал анекдот: *«Если по улице Одессы идет мальчик, и у него в руке нет скрипичного футляра, значит он — пианист»*. Практически в каждой семье было

пианино. В семье Муси пианино не было, и девочка вначале занималась на инструменте соседей. Впоследствии инструмент был приобретен в результате благотворительного сбора, организованного интеллигенцией города (в 1920-х годах в Одессу приехали многие ученые, врачи, представители других интеллектуальных профессий, спасаясь от голода и разрухи гражданской войны). Однако невозможность полноценного раннего музыкального образования (Муся Гринберг приступила к серьезным регулярным занятиям в возрасте 10 лет) сыграла свою положительную роль — уберегла ее от соблазнов вундеркиндства. Но с началом регулярных занятий ее развитие пошло семимильными шагами, и через два года, в возрасте 12 лет, она уже выступала с оркестром, исполняя первую часть концерта Грига (дирижировал Григорий Столяров).

Первым учителем Муси Гринберг был Давид Самойлович Айсберг, в юности стажировавшийся у Теодора Лешетицкого. Однако, быстро взяв у своего первого учителя все, что могла дать «школа Лешетицкого», пианистка все острее чувствовала настоятельную необходимость расширения кругозора, поиска иных, не обязательно противоположных, но более соответствовавших ее внутреннему миру способов выражения музыкальных мыслей и чувств. Значительную роль в ее формировании сыграло общение с Бертой Михайловной Рейнгальд. В те годы Рейнгальд еще не имела той известности, которую она получила после победы ее ученика Эмиля Гилельса на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, однако ее художественные и педагогические принципы были полностью сформировавшимися, ее консультации были исключительно плодотворны для развития начинающей пианистки. Марии Гринберг в подростковом возрасте были присущи и повышенный интерес к окружающему миру, и некоторый «дух противоречия», и стремление «познать все». И в итоге действия всех, порой разнонаправленных векторов ее увлечений, ее можно было увидеть в роли аккомпаниатора домашних вокальных вечеров, концертмейстера в частной студии танца и пластики, пианиста музыкального сопровождения выступлений Софьи Михайловны Рейнгальд (сестры Берты Михайловны)

МАРИЯ ГРИНБЕРГ

с танцами в стиле Айседоры Дункан (это сотрудничество продолжалось чуть менее двух лет). Были также первые опыты в сочинительстве (стихов и музыки).

Однако вопрос о продолжении полноценного музыкального образования окончательно решен так и не был, надо было собираться в Москву. На переезд, обустройство и первое время проживания нужны были деньги. В Одессе были организованы два благотворительных концерта, весь сбор от которых (в одном из них принял участие совсем юный в ту пору Ойстрах) был предназначен для оплаты переезда Марии Гринберг в Москву.

Поступив сначала на музыкальный рабфак при Московской консерватории, а на следующий год и в саму консерваторию, Мария Гринберг стала студенткой класса Феликса Михайловича Blumenfelda, пианиста и дирижера, музыканта с незыблемым авторитетом среди коллег. Однако к тому моменту он был серьезно болен — почти не работали правые рука и нога, показывать за инструментом он уже не мог. Но, будучи музыкантом исключительно разносторонним, он своим ученикам прививал в некоторой степени дирижерский, т.е. многоплановый, дифференцированный, даже изощренный в звуковом отношении подход к инструменту, и это не могло не импонировать студентке-пианистке.

Правда, как она писала в одном из своих писем, *«у Феликса уж такая система: неважно пьесу закончить — важно набрать из нее сколько можно материала, а потом перейти к другой. Отшлифовка — это уже следующая стадия, относящаяся не к ученичеству»*. Феликс Blumenfeld скончался 21 января 1931 года, и в марте Мария Гринберг перешла в класс Константина Николаевича Игумнова. Сейчас сложно себе представить, почему был сделан именно такой выбор (в то время в консерватории преподавали Генрих Нейгауз, Александр Гольденвейзер, Самуил Фейнберг), да и сама Мария Израилевна в своих интервью в последующие годы затруднялась его объяснить. С одной стороны, все, вроде бы, логично — Игумнов уже в те годы считался одним из патриархов русской пианистической школы, непревзойденным интерпретатором Шопена, Чайковского и других романтиков, профессором,

воспитавшим победителя Первого конкурса пианистов имени Шопена — Льва Оборина и т.д. Но следует принять во внимание характер и особенности мировосприятия 24-летней студентки. А в этом отношении все было не совсем обычно. Родившись в крайне бедной семье, с детства познав все тяготы неустроенного быта, Мария Гринберг не могла не приветствовать провозглашавшиеся, а часто и насаждавшиеся в то время идеалы построения «нового мира»: всеобщее равенство, отрицание, нередко тотальное, всего, что было ранее, *«искореним пережитки прошлого»*, и проч. В мире музыки полным ходом шло насаждение идеалов РАПМа. Муся Гринберг не осталась в стороне от всего происходящего.

Цитата из ее письма Лидии Мухаринской (музыковед, подруга Марии Гринберг): *«Каким должен быть современный человек? ...Современный человек должен быть безжалостен к несовременным людям. К черту святые дела, благочестие, добродетели, самоотверженность и прочие гадости! Нам нужны люди с ясным, живым и глубоким умом, с сердцем, открытым для общественно-полезных дел и закрытым для частных, в ущерб общественным... “Революция — вихрь, отбрасывающий всех, кто ей сопротивляется, или кто не с нею”. Слабым нет места здесь! ...Как я рада, что прошло время романтики, ослабляющей душу и напрягающей нервы. “Сердце наше — барабан!” — сказал Маяковский»*.

Можно предположить, что, частично воплощая в жизнь подобные идеалы, Мария Гринберг в 1929 году вышла замуж за студента вокального факультета консерватории Петра Тихоновича Киричека (выходца из семьи шахтеров) и выступала в качестве его аккомпаниатора вплоть до 1935 года (заметим в скобках, что Киричек в основном стал известен как исполнитель песен, таких как «Песня о чекистах», «Марш советских танкистов», «Физкультурная боевая песня», «В коммунизм великий Сталин нас ведет»). Но было бы большой ошибкой свести энергетику молодости, стремление к реальному действию, преобразованию действительности, присущие мироощущению Гринберг в те годы, к примитивному следованию насаждавшимся лозунгам. В письмах к своим друзьям она неоднократно подчеркивала: *«я чувствую много творческих сил, но никак не использую их, они лежат где-то далеко,*

МАРИЯ ГРИНБЕРГ

и в этом виде представляют как бы ни для чего и никому ненужную излишнюю тяжесть». Тем не менее музыкальное совершенствование шло своим путем, мало общего имеющим с декларированными выше «ценностями»: «...Играю хоралы и фуги — не все, только органные, Второй концерт Рахманинова, сонату “По прочтении Данте”...». Регулярное общение с Игумновым не могло не отразиться на мировоззрении пианистки. Да и само это мировоззрение нельзя было считать сформировавшимся: в частности, Гринберг получила выговор, объявленный в приказе по консерватории за проваленный экзамен по марксизму-ленинизму, что привело к невозможности получить диплом об окончании консерватории без пересдачи злополучного экзамена. Диплом был получен, но лишь спустя год.

Мария Гринберг закончила курс обучения в Московской консерватории весной 1932 года, исполнив на выпускном экзамене Второй концерт Рахманинова (по классификации тех дней — эмигранта, чуть ли не предателя Родины). В январе 1933 года пианистка поступила в Школу высшего художественного мастерства при Московской консерватории (аналог современной аспирантуры) по классу Игумнова, которую окончила летом 1935 года. В эти годы произошли знаковые для ее биографии события: Мария Гринберг принимала участие во Всесоюзных конкурсах музыкантов-исполнителей. На Первом конкурсе (1933) она не вошла в число лауреатов, удостоившись лишь почетного отзыва и диплома за аккомпанемент Киричеку, но исключительно важным для понимания ее художественной эволюции и пианистической одаренности представляется отбор пьес, составивших программу выступления. Это, в частности, были соната № 29, Op. 106 Бетховена (Hammerklavier) и Большая концертная фантазия на темы оперы Моцарта «Дон Жуан» Листа. Оба произведения известны своей исключительной сложностью и пианистически, и с точки зрения построения формы произведения, раскрытия внутреннего содержания (особенно это относится к сонате Бетховена). Тем не менее пианистка решилась на такой исполнительский подвиг. Участие во Втором Всесоюзном конкурсе (1935) было более успешным, Гринберг получила вторую премию.

В 1936 году Мария Гринберг вышла замуж во второй раз за польского поэта, коммуниста-эмигранта Станислава Ричардовича Станде. Он был старше ее на 11 лет. Это был человек со сформировавшейся системой взглядов, человек глубокой интеллигентности и высокой культуры. После знакомства с ним все поиски себя в обществе и жизни были отброшены, цели и задачи, стоявшие перед исполнительницей, стали ей ясны, она обрела душевное равновесие и, по сути, с этого момента начался путь восхождения Марии Гринберг к вершинам исполнительского искусства, свидетелями чего стали тысячи слушателей ее концертов за более чем 40 лет исполнительской деятельности.

Весной 1937 года Мария Гринберг была отобрана в качестве первого кандидата на поездку в Варшаву на Третий Международный конкурс пианистов имени Ф. Шопена. Поездка не состоялась — она ждала ребенка. Брак со Станде продлился недолго — в 1937 году Станде был арестован, 1-го октября 1937 года судим и в тот же день расстрелян (он был посмертно реабилитирован Военной коллегией Верховного суда СССР 5 ноября 1955 года). Но беда никогда не приходит одна. В начале 1938 года в застенках НКВД сгинул и ее отец. Мария была уволена из штата Московской филармонии. Мать и сестра, лишившись поддержки в Одессе, переехали к ней в Москву. Но и это не все, приходили и за ней. По законам того времени Мария Гринберг, как жена врага народа и дочь врага народа, должна была быть сослана, а ребенок помещен в специальный интернат для детей врагов народа. Спасла чистая случайность — пришедшие за ней сотрудники НКВД были озадачены наличием младенца, о котором в порядке не было ни слова, Гринберг в тот момент арестована не была, а затем дело как-то сошло на нет. Известно только, что она ни на секунду не поверила в виновность мужа, хотя это стоило ей долгих часов мучительных размышлений (вспомним безоговорочное принятие ей лозунгов построения нового мира), она писала Сталину. Архивы закрыты, что было в этом письме, мы не узнаем никогда. Мария Гринберг осталась одна с маленьким ребенком и двумя иждивенцами на руках. Так как ее муж был арестован, одна из двух занимаемых ими комнат была отобрана. И в оставшейся комнате она жила вместе с дочкой, мамой и сестрой 15 лет.

МАРИЯ ГРИНБЕРГ

К концу 1938 года череда катастроф стала понемногу заканчиваться, осенью ее восстановили на работе в филармонии, хотя поначалу она выступала лишь в сборных концертах и в качестве аккомпаниатора. Трагические события тех лет не остались без последствий. Мария Гринберг в глазах управленцев от музыки навсегда осталась «не нашей», маргиналом, не имеющим права и возможности построить свою жизнь и карьеру, как это делали ее собратья по исполнительскому цеху. И это тем более странно, ведь, например, у Рихтера был репрессирован отец, а мать эмигрировала в Германию вместе с отступавшими из Одессы немецкими войсками; в семье Гилельса был репрессирован один из сыновей отца от первого брака...

После начала Великой Отечественной войны Мария Гринберг эвакуировалась вместе с семьей в Свердловск. Там она работала в филармонии и в музыкальном училище. Опять ужасающая бедность, купить продукты на рынке нереально. Мария Гринберг берет за любые музыкальные подработки, вплоть до игры на литаврах (минимальный опыт в подобного рода исполнительстве она получила еще в Одессе). Получив вызов, в марте 1943 года вернулась в Москву, семья осталась в Свердловске (ныне Екатеринбург). Начались выступления на радио (продолжавшиеся вплоть до 1950-х годов), постепенно разворачивалась концертная деятельность.

Одной из кульминаций ее исполнительской карьеры в те годы стало исполнение только что написанных прелюдий и фуг Шостаковича на концерте в Малом зале консерватории в присутствии автора (27 сентября 1952 года). Перед тем концертом она даже отказалась предварительно показать свою трактовку Шостаковичу (будучи абсолютно уверенной в правильности того, что делает), и тем не менее заслужила его полное одобрение. В том же году она была выдвинута на Сталинскую премию. Играла перед Комитетом по премиям замечательно, но клеймо «не наша» сделало свое дело — премию не дали. Шостакович хлопотал об организации ее концертов на фестивале «Пражская весна» — ей не разрешили выезд в качестве солистки, и она попала на фестиваль в ранге аккомпаниатора молодой скрипачки Нелли Школьниковой, а уже на месте организаторы

фестиваля сумели устроить и сольные выступления. Однако часть хлопот Шостаковича (при поддержке Гилельса) увенчалась успехом — в 1952 году Гринберг получила двухкомнатную квартиру в высотном доме на Котельнической набережной Москвы-реки. Это было сродни чуду — своя квартира в сталинской высотке для артистов!

Первое послевоенное десятилетие для Марии Гринберг — период неуклонного восхождения к вершинам мастерства, расширения репертуара, окончательного формирования исполнительского облика. Но, оказывается, испытания ее воли не закончились.

В конце 1954 года она начала терять зрение, и только в начале 1955 года ей поставили диагноз — киста головного мозга. При содействии Нины Львовны Дорлиак она консультировалась у выдающегося нейрохирурга того времени — Бориса Григорьевича Егорова, он взялся сделать необходимую при таком диагнозе операцию. Риск был огромен. Трепанация черепа и соответствующая операция были сделаны в мае 1955 года и прошли благополучно, Мария Израилевна начала восстанавливаться.

Первое выступление после болезни состоялось в Малом зале консерватории 19 сентября 1955 года в день открытия сезона. Концерт был сборный, в нем приняли участие Дмитрий Шостакович и Лев Оборин. Мария Гринберг вместе с квартетом имени Бородина исполнила «Форелленквинтет» Шуберта. В январе 1958 года она решила отметить свое чудесное возвращение на сцену юбилейным концертом (50-летие со дня рождения и 25-летие творческой деятельности). Концерт состоялся 25 января 1958 года. В сопровождении Государственного симфонического оркестра СССР (дирижер Карл Элиасберг) пианистка исполнила фа-минорный концерт Баха, третий концерт Бетховена и третий концерт Рахманинова. Все прошло на редкость удачно (цитата из ее письма к близкому другу Айзику Ингеру: «Начать с того, что было переполнено, билеты спрашивали у Манежа и у Никитских ворот. В глазах было темно, когда я вышла эстраду. В первом отделении играла концерты Баха (f-moll) и Бетховена (№ 3) — это прошло хорошо.

МАРИЯ ГРИНБЕРГ

В антракте начали нести цветы, принесли 24 корзины и установили по всей ширине эстрады Б[ольшого] зала. Публика встала, как один человек. Я должна была раздвигать ветки сирени, чтобы кланяться. Дирекция Б[ольшого] зала говорит, что никогда не видела столько... Зато я во втором отделении выдала 3-й Рахманинова! Сама чувствовала, что со мной это редко бывает! А что касается музыкантов, то все ошеломило и говорят, что впервые слышат такой концерт, что он, мол, получил совершенно новое звучание. Ну, после этого было чествование. Я получила около 200 телеграмм и писем, некоторые очень трогательные, некоторые неожиданно теплые от людей, которых я меньше всего могла бы подозревать в таком отношении к себе. Ну, это сохранится... Между прочим, среди выступлений все отметили слова Йохелеса, который говорил очень горячо и бросил петарду, упомянув о надежде, что я прослаблю советское искусство также и за рубежом... и, представьте, моего директора (московской филармонии) Белоцерковского, который сказал без бумажки очень хорошие человеческие слова. Но, конечно, более всего Вы потеряли, не услышав моего ответного слова... Представьте, что весь зал был очень доволен, что не кричали "громче" и что про партию и правительство не было, а про наше советское искусство и нашу нейрохирургию — было». (Фонограмма этого выступления полностью включена в настоящее издание).

В сентябре 1959 года Мария Гринберг начала преподавательскую деятельность в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (с 1970 года — профессор), в октябре 1961 года ей было присвоено звание Заслуженной артистки РСФСР. Более высоких званий она до конца жизни так и не получила.

Постоянно накапливая репертуар, она как бы исподволь начала подходить к главному делу своей жизни — исполнению всех 32 сонат Бетховена. И 29 октября 1968 года она сыграла первый из восьми концертов этого цикла. Вскоре последовали и остальные концерты, и 2 мая 1969 года цикл был завершен. Значение этого события невозможно переоценить — на тот момент исполнителей, осиливших такой труд, можно было пересчитать по пальцам одной руки. Но и здесь не обошлось без ложки дегтя. Для этих концертов Большой

зал консерватории был предоставлен пианистке всего один раз (для заключительного выступления), остальные концерты проходили либо в Малом зале, либо в Концертном зале института имени Гнесиных. Цикл был записан на фирме «Мелодия», все фонограммы включены в настоящее издание.

За прошедшие после окончания войны два с небольшим десятилетия Мария Гринберг объездила с концертами многие города СССР, неоднократно выезжала на гастроли в страны восточной Европы. Концерты проходили с поистине шалашинским успехом, но часто сопровождались неуместными сложностями и препонами. Например, для того, чтобы записать в Варшаве пластинку-миньон, пришлось ждать разрешения из Москвы, а ведь речь шла о пластинке на 20 минут!

На концерты в Западную Европу Гринберг выезжала всего два раза, весной 1967 и 1968 годов, оба раза в Голландию. Успех был огромным, пресса изобиловала эпитетами «грандиозно!» и «ошеломляюще!». Но — опять гримаса судьбы. За оба посещения Амстердама Мария Гринберг сыграла всего один (!) сольный концерт, так и оставшийся единственным в ее биографии клавирабендом в Западной Европе. После сольного концерта в Амстердаме советское дипломатическое ведомство, ввиду того, что откровенно демонстрируемое безразличие к выступлениям Гринберг стало просто неприличным, затеяло легкий ужин в посольстве. По плану после ужина Мария Израилевна должна была немного поиграть. Но во время ужина она ненадолго потеряла сознание. Выступление было отменено.

Вскоре, летом 1969 года, Мария Гринберг пережила тяжелый сердечный приступ, и очередные гастроли в Голландии были отменены. Других попыток представить ее искусство слушателям за границей Госконцерт не предпринимал, несмотря на то, что Гринберг включала в программу не произведения европейских классиков, которых ждала публика, а музыку советских композиторов, например, Третью сонату Мечислава Вайнберга.

Последние годы жизни Марии Израилевны были омрачены неуклонно ухудшавшимся самочувствием, и хотя она уменьшила интенсивность концертной деятельности, выступления давались ей с все большим трудом: «На эти

МАРИЯ ГРИНБЕРГ

концерты приходят теперь самые верные мои слушатели; любой из этих концертов может оказаться последним, и, если я сыграю неудачно... Эта мысль становится для меня невыносимым грузом». Там, где это было уместно, она начала играть по нотам. Последний в ее жизни концерт состоялся 22 января 1978 года в Большом зале Московской консерватории (Моцарт, Мендельсон). В начале июля, во время летнего отдыха в Эстонии, ей стало плохо, в бессознательном состоянии она была доставлена в Таллинн, где скончалась 14 июля. Мария Израилевна Гринберг покоится на Кунцевском кладбище Москвы.

Искусство Марии Гринберг невозможно охарактеризовать кратко, в каждое исполненное произведение она, как и любой большой мастер, приносила что-то неувлимо свое, при этом неуклонно оставаясь верна стилю автора. Совершенно естественно, что ее репертуарные предпочтения менялись по мере накопления жизненного и профессионального опыта. В 1930-е годы, во время обучения в консерватории и в период после ее окончания, заметное место в ее репертуаре занимали пьесы виртуозного характера (типа 12 венгерской рапсодии или Испанской рапсодии Листа, которой она часто завершала торжественные концерты, приуроченные к каким-либо знаковым событиям, к примеру, исполняла ее на заключительном концерте лауреатов Второго Всесоюзного конкурса). Виртуозный аппарат пианистки сформировался рано, фактически еще в Одессе, качество ее пианизма было безупречно. Часто при исполнении ею пьес трансцендентной сложности («Дон Жуан» Моцарта–Листа) ее мастерство сравнивали с мастерством Григория Гинзбурга, признанного в те годы интерпретатора сложнейших в техническом отношении пьес. Но уже тогда проявилось тяготение к произведениям Бетховена, Моцарта, Брамса, Шуберта, которые впоследствии составили основу ее огромного репертуара.

Подлинный расцвет исполнительской деятельности Марии Гринберг пришелся на послевоенные годы. Именно как результат предельного напряжения всех сил, воли, жизнестойкости, ее искусство обрело фундаментальные

основы, оставшиеся неизменными на протяжении всего творческого пути — глубину мысли, остроту и зрелость чувства, благородство и величие.

В этой заметке нет необходимости рассматривать особенности трактовок Марией Гринберг отдельных произведений ее репертуара, отметим лишь некоторые своеобразные моменты. Прежде всего, это исключительная разносторонность ее художественных интересов. Учитывая, что музыка Бетховена являлась, по сути, основой ее репертуара, критика тех лет сразу же приклеила к ней ярлык «бетховенистки». Но — ее собственные слова: *«Удивительная вещь — я объявляю бетховенскую программу, зал полон и великолепно принимает каждое произведение. Но на “бис” я играю Шуберта. И вот только тут публика начинает сходить с ума и не отпускает меня с эстрады. И так происходит каждый раз*». Или из воспоминаний Сергея Яковенко (все сохранившиеся их совместные с Гринберг записи включены в настоящее издание) — в артистической комнате после исполнения шубертовской программы: *«...вдруг громко прозвучал несколько скрипучий голос музыковеда и критика Давида Абрамовича Рабиновича (будучи больным и почти совершенно слепым, он старался не пропускать ни одного концерта пианистки): “Покажите мне того идиота, который первым заявил, что Мария Гринберг прежде всего бетховенистка!” — слова эти были им почти выкрикнуты в полемическом запале. И после выдержанной паузы продолжал: “Он перед вами. Этот идиот — я”*».

Ясно, что приведенные выше слова и самой Гринберг, и Рабиновича ни в какой степени не означают, что Мария Израилевна была исключительно «шубертианкой». Ее музыкальный кругозор был необозримо шире, знание и понимание музыки — значительно глубже. Немалый интерес представляют ее трактовки малоизвестных страниц фортепианной классики, например, «Картинок Рейна» Бизе или сюиты «Из времен Гольдберга» Грига. Нестандартность ситуации с исполнением подобных редкостей описывает она сама: *«В первые послевоенные годы считалось, что одной записи “Крейцеровой сонаты” или “Лунной” вполне достаточно, и записывать одно и то же дважды или трижды — ненужная роскошь. Мне сказали: “Хотите, Мария*

МАРИЯ ГРИНБЕРГ

Израилевна, что-нибудь записать — выучите то, что никто не играет”. А ведь мне было уже за сорок. Что было делать? Выучивала то, что просили, и записывала, но не играть же все это в концертах...». Несмотря на не совсем лестный отзыв самой Гринберг о подобных произведениях, ясно, что в исполнении любого другого большого мастера мы их просто не услышим. Эти фонограммы, равно как и некоторые другие репертуарные редкости, представлены в настоящем издании.

В формировании обширного фонографического наследия Марии Гринберг есть еще один необычный момент. Речь пойдет о самом значительном его разделе — записи всех сонат Бетховена. Описывает Айзик Ингер: *«Что касается бетховенских сонат, то, как гласит народная поговорка, — не быть бы счастью, да несчастье помогло. Идея этой записи зародилась давно, но она так бы и не осуществилась, если бы не одно весьма прозаическое обстоятельство: в 1964 году фирма “Мелодия” резко уменьшила гонорар исполнителей за их записи, и тогда все, как говаривали в старину в русском театре, “первые сюжеты” — Гилельс, Рихтер и другие перестали записываться у нас (они могли позволить это себе в любой другой стране, что и делали без всяких препон; в частности, Гилельс позднее и предпринял запись тех же бетховенских сонат в Германии, которую он, правда, не успел завершить). Мария Гринберг не могла себе позволить такой роскоши... Вот в этой ситуации фактического бойкота “Мелодии” рядом исполнителей фирма волей-неволей решилась предложить Марии Гринберг сделать такую запись. Помню, как Мария Израилевна говаривала, иронически улыбаясь: “На старости лет я стала штрейкбрехером, но осуждение коллег меня не волнует. Другой такой возможности у меня не будет, а то, что заплатят гроши, — пусть будет так”».*

В заключение следует еще раз выделить те стороны исполнительского облика Марии Гринберг, которые снискали ей огромную любовь слушателей и поставили в один ряд с самыми выдающимися пианистами XX века.

Из статьи Якова Мильштейна: *«Когда я в поздние годы слушал Гринберг, у меня всегда возникало ощущение ее личности, если угодно, — ее биографии, ее прошлого, ее жизни в искусстве, направленной прежде всего к тому, чтобы*

стать самой собой, выразить себя с наибольшей полнотой... Гринберг молододу была пианисткой философского склада. Она всегда отлично сознавала, что делала. Играла ясно, обдуманно, подчеркнута определенно... Ее исполнение было пронизано захватывающей внутренней силой, образностью, а ее отшлифованное мастерство являлось лишь непосредственным излиянием этой силы. С годами все яснее становилось, что рациональное начало было согрето у нее искренним чувством, причем чувством сдержанным, подчас суровым. Она редко перехлестывала через край. Напротив, с первого взгляда даже могло показаться, что она играет излишне спокойно, как бы от третьего лица, словно повествуя о чем-то, ее непосредственно не касающемся. Но на самом деле она вся была в исполняемом, без остатка».

И из статьи Леонида Гаккеля: *«Игра Марии Израилевны была пронзительно правдива и вместе с тем утешающа. Ей открыто больше вашего (иногда — неизмеримо больше), но она бережет вас, она мудро отбирает нужное, важное... ее игра — речь матери — матери всезнающей, любящей».* Справедливость этих слов становится особенно ясной при прослушивании последних записей Гринберг.

«По совершенству своего искусства, богатству репертуара, ярко выраженному индивидуальному почерку и другим замечательным качествам своего дарования она, несомненно, должна быть причислена к лучшим пианисткам нашей страны и нашего времени» (Генрих Нейгауз).

Представленное слушателям полное собрание записей Марии Израилевны Гринберг из фонотеки фирмы «Мелодия» разделено на четыре части. Первый, и самый значительный раздел, сформирован из записей, выполненных в студиях Всесоюзного радио и фирмы «Мелодия» в 1940–1970-х годах. Помимо цикла 32 сонат Бетховена, неоднократно издававшегося как на долгоиграющих пластинках, так и на компакт-дисках, в него включены как более ранние записи некоторых сонат, так и более поздние. Как у всякого творческого человека, ее интерпретации менялись с течением времени, она часто испытывала сомнения, присущие истинному художнику (вплоть до того, что, по ее

МАРИЯ ГРИНБЕРГ

словам, у нее было по две различные трактовки многих сонат, и она затруднялась выбрать лучшую). Тем познавательнее сравнение записей, датированных различными годами. Крайне важным разделом является шубертовская часть фонограмм, включая составленную ей самой сюиту из вальсов, лендлеров и немецких танцев. Просто обязаны привлечь внимание слушателя репертуарные «диковинки», о которых шла речь выше (миниатюры Грауна, Корелли-Годовского, Телемана, Бизе и др.) и произведения композиторов, не входивших в основу ее репертуара (сюита Генделя). Мария Гринберг была сознательным пропагандистом музыки своих современников (композиторов СССР, в первую очередь), но эта значительная часть ее репертуара, к сожалению, была записана лишь частично. Значителен по объему блок записей сочинений немецких романтиков (Брамс, Шуман, Мендельсон), программа из произведений Шопена.

Второй раздел представляет записи концертов для фортепиано с оркестром, также выполненные в студиях Всесоюзного радио и фирмы «Мелодия». Как было указано выше, репертуарная политика звукозаписывающей индустрии в бывшем СССР часто формировалась не на основе художественной значимости фонограмм, а базировалась на гораздо более утилитарных соображениях — недопущения повторов записи одного и того же произведения несколькими исполнителями, наличия свободной пленки и проч. Очевидно, что организовать запись каких-либо репертуарных редкостей в ансамбле с полноценным симфоническим оркестром было невозможно. Но тем ценнее для слушателей сегодняшнего дня представленные в этом разделе фонограммы — значительные, объемные произведения, избавленные при записи в студии от неминуемых накладок, возникающих при концертном исполнении. Причем, очевидно, что при наличии возможности выбора Мария Гринберг в первую очередь останавливалась на жемчужинах своего репертуара — концертах Баха, Бетховена, Брамса. Можно отметить, что фа-минорный концерт Баха «сопровождал» ее все послевоенные годы, исполняла она его часто (вплоть до «домашнего исполнения» в квартире Святослава Рихтера с его участием (за оркестр)). В некоторой степени неожиданным является тот

факт, что пианистка записала «Фантазию на темы Рябинина» Аренского, причем дважды, при участии дирижеров Самила Самосуда (оригинальная пленка, вероятно, утрачена) и Сергея Цвейфеля (сценический псевдоним — Сергей Горчаков). Трактовка выполнена в не совсем свойственном художественному миру Гринберг большом романтическом стиле. Также исключительно важной является запись второго концерта Чайковского (несмотря на ее техническое несовершенство). В трактовке этого концерта очевидно подчеркивание радости жизни, акцент сделан на оптимистический характер музыки, праздничное настроение всех частей.

Третий раздел предлагаемого собрания объединяет все сохранившиеся в архиве фирмы «Мелодия» фонограммы концертных выступлений Марии Израилевны Гринберг. Объем его сравнительно невелик, но художественная ценность его бесспорна. Прежде всего следует отметить записи Первого и Пятого концертов Бетховена, которые, вкуче со студийными записями Второго, Третьего и Четвертого, составляют полный цикл бетховенских концертов, что делал далеко не каждый исполнитель, так, например, признанный «бетховенист» Рихтер играл только Первый и Третий (и небольшое рондо для фортепиано с оркестром). Как упомянуто выше, полностью представлена программа юбилейного концерта (25 января 1958), где особенно выделяется Третий концерт Рахманинова. Фантазия фа минор Шуберта в переложении Гринберг — единственная сохранившаяся фонограмма авторского (в понимании автора транскрипции) исполнения этого произведения. Сохранившиеся в записи совместные концертные выступления со своей дочерью Никой Забавниковой — фонографические редкости, они, в частности, отражают стремление Гринберг к расширению рамок стандартного концертного репертуара (ведь, к примеру, появление на афише концерта сонаты Хиндемита для фортепиано в четыре руки или переложения Мясковского музыки Прокофьева к спектаклю «Египетские ночи» — большая редкость). Важной для «погружения» в художественный мир Гринберг является запись от 20 апреля 1965 года (программа из произведений Бетховена). К этому исполнению можно в полной мере отнести вышеприведенные слова Леонида Гаккеля (*«ее игра — речь*

МАРИЯ ГРИНБЕРГ

матери — матери всезнающей, любящей»). Невозможно обойти вниманием две последние фонограммы раздела — концерт из произведений Шуберта, завершившийся исполнением «на бис» сюиты вальсов, лендлеров и немецких танцев, составленной самой Марией Гринберг и концерт 5 февраля 1976 года, программа которого была полностью посвящена фортепианным транскрипциям (можно предположить, что, помимо очевидной склонности Гринберг к исполнению (и созданию собственных) переложений, имел место и некоторый полемический акцент — к 1976 году переложения для рояля стали исчезать из репертуара пианистов, вполне возможно, под влиянием Рихтера, отрицавшего их ценность и неоднократно это декларировавшего).

Последний, четвертый раздел полного собрания записей Марии Гринберг из архивов фирмы «Мелодия» посвящен редким фонограммам, запечатлевшим ее участие в различных ансамблях с программами камерной музыки. Все эти записи — фонографические редкости. В первую очередь следует обратить внимание на единственную сохранившуюся фонограмму в дуэте с выдающимся российским виолончелистом Даниилом Шафраном. Никаких других

записей ансамбля Гринберг–Шафран в российских архивах не существует. Также не существует совместных записей Гринберг с камерными ансамблями помимо двух фонограмм, запечатлевших творческое сотрудничество Марии Израилевны с участниками квартета имени Бетховена и квинтетом солистов оркестра Большого театра. К счастью, сохранились некоторые записи, выполненные Марией Гринберг и пианисткой Никой Забавниковой. Для совместных выступлений с ней Мария Израилевна написала несколько переложений (в основном, произведений Моцарта). Несколько особняком стоит единственная выполненная на студии «Мелодии» совместная запись с баритоном Сергеем Яковенко. Ансамбль с ним сформировался в последние годы жизни Гринберг. Несмотря на ухудшавшееся здоровье, она заметно пополнила свой репертуар, исполнив совместно с Яковенко цикл «Зимний путь» Шуберта, цикл песен Мусоргского «Без солнца», вторую картину из «Скупого рыцаря» Рахманинова, другие произведения. Всего ими было подготовлено шесть концертных программ, часть программы современной музыки представлена в настоящем собрании.

Андрей Мирошников

MARIA GRINBERG

“A great master, a great personality, a great talent”

Eliso Virsaladze

On August 18, 1978, the *Soviet Culture* newspaper had a feature titled “A Talent of Enormous Power,” which was dedicated to the performing career of Maria Grinberg. It seems to be nothing unusual, but an attentive reader could be confused by the fact that a relatively small piece was written by three authors — Georgy Sviridov, Tikhon Khrennikov, and Sviatoslav Richter. What on earth could bring together Khrennikov and Richter, two diametrical opposites? The answer is simple — that was no ordinary feature, it was an obituary. According to the unwritten laws of the society of developed socialism, a performer with the Honored Artist of the RSFSR title did not have the posthumous right to be mentioned in an obituary in any of the central newspapers, and that small paragraph was a tribute to one of the most significant pianists of the 20th century.

Maria Israilevna Grinberg was born on September 6, 1908 in Odessa, a city that is rightfully considered the cradle of a whole galaxy of outstanding instrumental soloists of the previous century — Emil Gilels, Sviatoslav Richter, David Oistrakh, Nathan Milstein, and Yakov Zak, to name but a few.

The head of the family, Moussya Grinberg’s father, was a complete failure in everyday life — he had no “earthly” profession and occasionally made some money as a Hebrew teacher. However, as Moussya grew older and matured intellectually, she became closer to him. The numerous hours spent in conversations with him could give rise to that depth, lack of external exaltation, and even some philosophical approach to the performance of the masterpieces of the 19th and 20th centuries that were in her repertoire.

Odessa of the 1920s lived and breathed music to the point where such a joke was common: if you see a boy walking down an Odessa street without a violin case in his hand, then he is a pianist. Almost every family had a piano. Moussya’s family did not have one, and the girl initially learned on her neighbors’ instrument. They

bought her a piano later, as a result of a charitable fund-raising organized by the city’s intelligentsia (in the 1920s, many scientists, doctors, and representatives of other intellectual professions came to Odessa to escape the hunger and devastation of the civil war). However, the fact that a full-fledged early musical education was impossible — Moussya Grinberg began to take regular lessons in earnest at the age of ten — was actually a positive thing as she was saved from the temptations of a child prodigy. But as soon as she began taking regular lessons, her development advanced in leaps and bounds, and two years later, at the age of twelve, she performed the first movement of the Grieg concerto with an orchestra conducted by Grigory Stolyarov.

David Eisberg was Moussya Grinberg’s first teacher. In the days of his youth, he was trained by Teodor Leszetycki. However, after she quickly took everything that the “Leszetycki school” could offer, the pianist felt the urgent need to expand her horizons, to search for other, not necessarily opposite ways of expressing the musical thoughts and feelings that were more in line with her inner world. Her personal contact with Berta Reingbald played a significant part in her formation. In those years, Reingbald did not yet have the all-Union fame that she received after the victory of her student Gilels at the First All-Union Competition of Performing Musicians, but her artistic and teaching principles were already in place, and her consultations were exceptionally fruitful for the aspiring pianist’s development. In her teens, Maria Grinberg had an increased interest in the world around her combined with a certain spirit of contradiction and the desire to know everything. As a result of the action of all, sometimes multidirectional vectors of her interests, she could be seen as an accompanist at home vocal recitals, as a concertmaster in a private dance studio, a pianist accompanying the performances of Berta’s sister, Sofia Reingbald, who danced in the vein of Isadora Duncan (that collaboration lasted a little less than two years). There were also the first experiments in writing poetry and music.

However, the question of continuing a full-fledged musical education was not finally resolved, it was necessary to go to Moscow. Moving and settling takes money. In order to help Maria raise money for moving, settling, and living in the

MARIA GRINBERG

beginning, two charity concerts were organized in Odessa (Oistrakh, who was very young at that time, took part in one of them), the entire proceeds from which were to pay for the relocation of Maria Grinberg to Moscow.

First, entering the music workers' faculty of the Moscow Conservatory and a year later the conservatory itself, Maria Grinberg became a student in the class of Felix Blumenfeld, a pianist and conductor who had unshakable authority with his colleagues. However, by that time he was seriously ill — his right arm and leg almost did not work, so he could no longer play the instrument. After all, being an exceptionally versatile musician, he instilled in his students, to some extent, a conducting, which means multifaceted, differentiated, even sonically sophisticated, approach to the instrument, and this could not but impress the young pianist.

As she wrote in one of her letters: "Felix's system is as follows: it doesn't matter if you don't finish a piece — it's important to collect as much material from it as possible, and then you move on to another. Polishing is the next stage unrelated to apprenticeship."

Felix Blumenfeld died on January 21, 1931, and Maria Grinberg joined the class of Konstantin Igumnov in March. Now it is difficult to say why she chose to do so (at that time, Heinrich Neuhaus, Alexander Goldenweiser, and Samuil Feinberg taught at the conservatory). In her interviews in subsequent years, Grinberg also found it difficult to explain. On the one hand, everything seems to be logical — in those years, Igumnov was considered one of the patriarchs of the Russian pianistic school, an unsurpassed interpreter of Chopin, Tchaikovsky, and other romanticists, a professor who had raised Lev Oborin, the winner of the First Chopin Piano Competition, and so on. However, one should take into account the nature and specifics of the 24-year-old student's worldview. Things were not that usual in that respect. Born into an extremely poor family, with her experience of an unsettled life since she was a child, Maria Grinberg could not help but welcome the ideals of the "new world" that were proclaimed and often implanted at that time — universal equality, denial (often total) of everything that was before, "do away with vestiges of the past," and so on. In the world of music, the implanting

of ideals of the Russian Association of Proletarian Musicians was in full swing. Moussya Grinberg was not immune to everything that was going on.

A quote from her letter to Lidia Mukharinskaya, a musicologist and friend: "What should a modern person be like? ... A modern person should be ruthless to non-modern people. Down with the holy deeds, piety, virtues, selflessness, and other vile things! We need people with a clear, lively, and deep mind, with a heart that is open to socially useful deeds and closed to private ones, to the detriment of public ones ... 'The revolution is a whirlwind that throws away everyone who resists it, or who is not with it.' The weak don't belong here! ... How glad I am that the time of romanticism that weakens the soul and strains the nerves has passed. 'Our heart is a drum!' said Mayakovsky."

Somehow striving to live up to these ideals, Maria Grinberg married Peter Kirichek in 1929. He was a student of the conservatory's vocal faculty and came from a family of miners. She was his accompanist until 1935 (we note in parentheses that Kirichek was mainly known as a performer of songs like "Song of the Chekists," "March of the Soviet Tankmen," "Martial Song of Athletes," "Great Stalin Leads Us into Communism," etc.). But it would be a big mistake to reduce the energy of youth, the desire for real action and transformation of reality that were inherent in Grinberg's worldview in those years to a primitive adherence to the imposed slogans. In her letters to friends, she repeatedly emphasized: "I feel a lot of creative force, but I don't use it anyhow. It lies somewhere far away and feels like a burden that serves no purpose for anyone or anything." Nevertheless, her musical improvement went its own way and had little in common with the "values" declared above: "... I play chorales and fugues — not all, only the organ ones, Rachmaninoff's Second Concerto, the sonata *After Reading Dante* ..." Her regular communication with Igumnov could not but influence the pianist's worldview. As for the worldview itself, it could not be considered mature: in particular, Grinberg received a reprimand announced in the conservatory's order for failing the exam in Marxism-Leninism, which made it impossible to receive a graduation diploma without retaking the ill-fated exam. The diploma was received, but only a year later.

MARIA GRINBERG

Maria Grinberg completed her studies at the Moscow Conservatory in the spring of 1932 after she performed Rachmaninoff's Concerto No. 2 at the final exam (according to the then existing classification, the composer was an emigrant, almost a traitor to the Motherland). In January 1933, the pianist entered the School of Higher Artistic Excellence of the Moscow Conservatory (similar to today's graduate school) to continue her studies with Igumnov. She graduated from it in the summer of 1935. Over those years, a number of significant events took place: Maria Grinberg took part in the all-Union competitions of performing musicians. At the First Competition in 1933, she won no prizes receiving just an honorable mention and a diploma for her accompaniment to Kirichuk, but the choice of the pieces that made up the program of her performance is extremely important to understand her artistic evolution and pianistic talent. Those were Beethoven's Sonata No. 29, Op. 106 (*Hammerklavier*) and Liszt's *Fantasy on Themes from Mozart's Figaro and Don Giovanni*. Both works are well known for their exceptional complexity, both pianistically and in terms of structure and inner content (it is particularly relevant to the Beethoven sonata). Nevertheless, the young performer made up her mind to accomplish such, to a certain extent, a feat. The participation in the Second All-Union Competition in 1935 was more successful, Grinberg received the second prize.

In 1936, Maria Grinberg married a second time. Stanisław Ryszard Stande was a Polish poet and communist. He was eleven years older than her. Refined and highly cultured, he was a man with a well-formed system of views. After she met him, all her searches for her place in society and life were discarded. The goals and objectives that the performer used to contravene were now clear. She gained peace of mind and, in fact, from that point, Maria Grinberg started to ascend to the heights of performing art. Her way up would be witnessed by many thousands of listeners over her forty-year career.

In the spring of 1937, Maria Grinberg was the first choice for a trip to Warsaw to take part in the Third International Chopin Piano Competition. The trip never took place as she was expecting a baby. Her marriage with Stande, the last one in her life, was not long. In 1937, her husband was arrested, tried on October 1, 1937, and shot on the same day (he was posthumously rehabilitated by the Military Collegium of the

USSR Supreme Court on November 5, 1955). But bad luck comes in threes. In early 1938, her father disappeared in the dungeons of the NKVD. Maria was fired from the staff of the Moscow Philharmonic Society. Left without support in Odessa, Maria's mother and sister moved to Moscow to live with her. As if that was not enough, the secret police came for her. According to the canons of the time, Maria Grinberg, as the wife of an enemy of the people and the daughter of an enemy of the people, was to be exiled and her child was to be placed in a special boarding school for the children of enemies of the people. She was saved by pure chance — the NKVD officers who came after her were puzzled by the presence of the baby who was not specified in the warrant, so Grinberg was not arrested at that time. The case somehow came to naught. It is only known that she did not for a moment believe that her husband was guilty, although it cost her many hours of painful reflection (let us recall her unconditional acceptance of the slogans of the new world). She wrote to Stalin. The archives are closed, so we will never know what was in that letter. Maria Grinberg was left alone with a small child and two dependents. Since her husband was arrested, one of the two rooms they occupied was taken. She lived with her daughter, mother, and sister in the remaining room. And she did so for fifteen years.

By the end of 1938, the series of disasters gradually came to an end. In the fall, she got her job with the Philharmonic Society back, although at first she performed only in group concerts and as an accompanist. The tragic events of those years were not left without consequences. In the eyes of the managers, Maria Grinberg forever remained "not ours," a marginalized person who did not have the right and opportunity to build her life and career as some of her peers did. It is all the more strange because, for example, Richter's father was repressed and his mother fled to Germany along with the German troops when they were retreating from Odessa; one of the Gilels boys, the father's son from his first marriage, was repressed too — they all kept going somehow.

After World War II began, Maria Grinberg was evacuated with her family to Sverdlovsk. There she worked at the Philharmonic Society and at a music school. Horrendous poverty again — buying food at the market is unreal. Maria Grinberg takes on any musical side jobs, including timpani playing (she had minimal

MARIA GRINBERG

experience of that kind back in Odessa). After she received a call, she returned to Moscow in March 1943, and her family remained in Sverdlovsk (now Yekaterinburg). She began to perform on the radio (it continued until the 1950s) and gradually unfold her concert career.

One of the culminations of her performing career in those years was the performance of Shostakovich's newly written preludes and fugues at the concert that took place on September 27, 1952 at the Small Hall of the Conservatory in the presence of the composer. Before the concert, she even refused to show her interpretation to Shostakovich as she was absolutely confident that she did it the right way. Nevertheless, the composer completely approved of it. In the same year, she was nominated for the Stalin Prize. She played wonderfully before the Prize Committee, but the "not ours" stigma did its part — they did not give her the prize. Shostakovich hustled about organizing her recitals at the Prague Spring Festival — she was not allowed to leave the country as a soloist and got to the festival as an accompanist to young violinist Nelli Shkolnikova. Already in Prague, the festival organizers managed to arrange her solo performances. However, Shostakovich's efforts (with the support of Gilels) were partly crowned with success. So, in 1952, Grinberg became an owner of a two-room apartment in a high-rise building on the Kotelnicheskaya Embankment of the Moscow River. It was like a miracle — an apartment of her own in a Stalinist skyscraper for artists!

Maria Grinberg's first post-war decade was a period of steady ascent to the heights of her craft, expansion of the repertoire, and the final formation of the performer's artistic image. But as fate would have it, she was about to face new trials.

In late 1954, she began to lose her sight. Numerous ophthalmologic consultations did not make things clear. Early in 1955, she was diagnosed with a brain cyst. With the assistance of singer Nina Dorliak, she consulted Boris Yegorov, an outstanding neurosurgeon of the time, who undertook to perform a surgery that was necessary for such a diagnosis. The risk was enormous. The cranial trepanation and the corresponding surgery were performed in May 1955 to a positive result — Grinberg began to recover.

The first performance after the illness took place on the stage of the Small Hall of the Conservatory on September 19, 1955, on the opening day of the season. It was a combined concert with Dmitri Shostakovich and Lev Oborin. Jointly with the Borodin Quartet, Maria Grinberg performed Schubert's *Trout Quintet*. Later, in January 1958, Grinberg decided to celebrate her miraculous return to the stage with an anniversary concert (50th birthday and 25th anniversary of her career). The recital took place on January 25, 1958. Accompanied by the USSR State Symphony Orchestra under the baton of Karl Eliasberg, the pianist performed Bach's Concerto in F minor, Beethoven's Concerto No. 3, and Rachmaninoff's Concerto No. 3. The recital was an extraordinary success.

This is what she wrote to her friend Aizik Inger: "To begin with, the place was crowded. They asked for extra tickets at the Manège and at the Nikitsky Gates. When I walked out on stage, I saw nothing but black. In the first part, I played the concertos by Bach (F minor) and Beethoven (No. 3) — it went well. During the intermission, they started to bring flowers — 24 baskets — and set them across the entire width of the G[rand] Hall stage. The audience stood up as one. I had to move the lilac branches apart to bow. The directorate of the G. Hall says they'd never seen so many... Then I delivered Rachmaninoff's Third in the second part! It felt like something that had rarely happened to me! As for the musicians, everyone is dumbfounded saying they heard such a concerto for the first time, they say it was a completely new sound. Well, there was a celebration after that. I got about 200 telegrams and letters, some very touching, some unexpectedly warm, from the people I'd least suspect of treating me that way. Well, that will stay... By the way, among the speeches, everyone noted what Iokheles said, and he spoke very passionately and threw down a firecracker saying that he hopes I will be glorifying Soviet art abroad as well... and fancy that my director (of the Moscow Philharmonic Society), Belotserkovsky, said very good human words without a piece of paper. But, of course, you lost most as you didn't hear my response... Imagine that the whole audience was very pleased, they didn't shout 'louder,' and I didn't speak about the party and the government, but I did about our Soviet art and our neurosurgery." ■ The recording of that performance is featured on the release in its entirety.

MARIA GRINBERG

In September 1959, Maria Grinberg began teaching at the Gnessins State Music Teachers Institute (she became a professor there in 1970). In October 1961, she was awarded the title of Honored Artist of the RSFSR. She never received any higher ranks afterwards.

Constantly accumulating her repertoire, she gradually began to approach the major performing feat of her life, which was the performance of all thirty-two Beethoven sonatas. On October 29, 1968, she played the first of eight recitals of that series. Other concerts soon followed, and on May 2, 1969, the series was completed. The significance of this event cannot be overestimated — at that time, there was just a handful of performers who had accomplished this task. But there is a fly in the ointment. For those recitals, the pianist was allowed to play at the Grand Hall of the Conservatory only once, for the final performance. The rest of them took place either at the Small Hall or at the Concert Hall of the Gnessins Institute. (For comparison, when Tatiana Nikolaevna played the same program, all the recitals were held at the Great Hall). The series was recorded by Firma Melodiya, and all the phonograms are now part of this release.

Over two-plus decades after the war, Maria Grinberg traveled with concerts to many cities of the USSR, and repeatedly went on tour to the countries of the Eastern bloc. Her recitals were a success on a truly Chaliapin scale. But often those tours were accompanied by inappropriate difficulties and obstacles. For example, in order to record an EP in Warsaw, she had to wait for permission from Moscow — and that was just a twenty-minute record.

Grinberg went to play in Western Europe only twice, in the spring of 1967 and 1968, both times in Holland. The success was enormous, and the press abounded with the epithets “grand” and “stunning.” But life seemed to have other plans again. During her visits to Amsterdam, Maria Grinberg played only one recital that remained her only *klavierabend* in Western Europe. And then clouds of malaise began to gather over the artist’s head again. After the solo concert in Amsterdam, the Soviet diplomatic department, being aware of the fact that they had been ignoring Grinberg’s performances was simply indecent, arranged a light dinner for her at the embassy. Grinberg was supposed to play a little after

the dinner, but she briefly, for a couple of minutes, fainted during the meal. The performance was canceled.

Soon, in the summer of 1969, Maria Grinberg suffered a severe heart attack, and her next trip to Holland had to be canceled. The State Concert Association did not make any other attempts to present her art to listeners abroad. However, taking into account the formal attributes of the country of developed socialism, she acted as its worthy representative — the program of the aforementioned *klavierabend* in Holland did not include any favorite works from her repertoire. Instead, she played Sonata No. 3 by Mieczysław Weinberg, a Soviet composer.

The last years of Maria Grinberg’s life were overshadowed by a steadily deteriorating state of health. Although she reduced her concert activity, she found it increasingly difficult to perform. “The most faithful of my listeners now come to these concerts; any of these concerts may be the last, and if I will play poorly... This thought is like an unbearable burden to me,” she said. When appropriate, she began to play from music. Her last recital took place on January 22, 1978 at the Grand Hall of the Moscow Conservatory — she played Mozart and Mendelssohn. At the beginning of July, during a summer vacation in Estonia, she collapsed and was taken unconscious to Tallinn where she died on July 14. Maria Israilevna Grinberg rests at the Kuntsevo Cemetery in Moscow.

Maria Grinberg’s art cannot be briefly described. Like any great master, she brought something elusively of her own to each work she performed, while steadily remaining true to the composers’ style. It is quite natural that her repertoire preferences changed as she matured as a person and gained professional experience. In the 1930s, when she studied at the conservatory and after the graduation, her repertoire comprised pieces of a virtuoso nature like Liszt’s *Hungarian Rhapsody No. 12* or *Spanish Rhapsody*, which was one of her favorites. She often played the latter at the end of gala concerts on occasion of some significant events, like, for example, the final concert of the winners of the Second All-Union Competition. The pianist’s virtuoso apparatus was formed early, in fact, back in Odessa, and the quality of her pianism was impeccable. Often, when she performed pieces of transcendental complexity like Mozart/Liszt’s *Don Giovanni*,

MARIA GRINBERG

they compared her skills with those of Grigory Ginsburg, who was a recognized interpreter of the most technically complex pieces in those years. But even then, she showed her predominant attraction to the works of Beethoven, Mozart, Brahms, and Schubert, which later formed the basis of her extensive repertoire.

Maria Grinberg's performing activity was in its prime in the post-war years. As a result of the utmost exertion of all forces, will, and vitality, her art acquired the fundamentals that remained unchanged throughout her entire career — depth of thought, sharpness and maturity of feeling, nobility, and grandeur.

There is no need to speak about the specifics of Maria Grinberg's interpretations of certain works from her repertoire. We will only note some peculiar points. First of all, it is the exceptional versatility of her artistic interests. Considering that Beethoven's music was, in fact, the basis of her repertoire, the critics of those years immediately labeled her as a Beethovenist. But here are her own words: "An amazing thing — I announce a Beethoven program, the place is crowded, and they welcome each piece. And then I play Schubert for the encore. And then the audience goes crazy and does not let me off the stage. It happens every time." Or, the scene in the artistic room, described by Sergei Yakovenko, after the performance of the Schubert program (all the surviving recordings by Yakovenko and Grinberg are featured on this release): "... Suddenly, we heard the loud and somewhat raspy voice of musicologist and critic David Rabinovich (he was unwell and almost blind, but tried not to miss out a single concert of the pianist): 'Show me that idiot who was the first to say that Maria Grinberg is primarily a Beethovenist!' He had almost shouted out these words in a polemical fervor. And after a sustained pause, he continued: 'He is before you. That idiot is me.'"

It is clear that the above words of both Grinberg and Rabinovich do not in any way mean that she was exclusively a Schubertian. Her musical outlook was infinitely broader, and her knowledge and understanding of music were much deeper. Her interpretations of little-known pages of piano classics, such as Bizet's *Pictures from the Rhine* or Grieg's *Holberg Suite* are of considerable interest. This is how she describes the non-standard situation when she performed such rarities: "In the first post-war years, they believed that one recording of the *Kreutzer Sonata* or the *Moonlight Sonata*

was enough, and recording the same thing twice or thrice was an unnecessary luxury. They told me: 'Maria Israilevna, if you want to record something, learn something that no one else plays.' I was over forty. What could I do? I learned what they asked and recorded it, but didn't play all those things in concerts..." Despite Grinberg's not entirely flattering response regarding such works, it is clear that we simply will not hear them performed by any other great master. These phonograms, as well as some other repertoire rarities, are featured on this release.

There is another unusual point about the formation of Maria Grinberg's extensive phonographic legacy. We mean its most significant section — the recordings of complete Beethoven sonatas. Aizik Inger describes: "As for the Beethoven sonatas, the popular proverb goes like if it was not for bad luck there would be no luck at all. The idea of this recording was born a long time ago, but it would never have come true if not for one very prosaic circumstance: in 1964, Firma Melodiya sharply reduced the performers' fees for their recordings, and then all the 'first plots,' as they used to say in the old days in the Russian theater, such as Gilels, Richter, and others, stopped recording in this country (they could do it in any other country and did it without any obstacles; in particular, Gilels later undertook the recording of the same Beethoven sonatas in Germany, which he, however, never completed). Maria Grinberg could not afford such a luxury... In the situation of an actual boycott of Melodiya by a number of performers, the company willy-nilly decided to offer Maria Grinberg to make such a recording. I remember how Maria Israilevna used to say, smiling ironically: 'In my old age, I have become a strikebreaker, but the condemnation of my colleagues does not bother me. I won't have another opportunity like this, but if they pay pennies, so be it.'"

In conclusion, we should once again single out the aspects of Maria Grinberg's performing art that earned her great love from the audience and put her on a par with the most outstanding pianists of the 20th century.

From an article by Yakov Milstein: "When I listened to Grinberg in later years, I always had a sense of her personality, if you please — her biography, her past, her life in art aimed primarily at becoming herself, expressing herself as completely as possible... Grinberg was a pianist with a philosophical disposition ever since

MARIA GRINBERG

she was young. She was always quite aware of what she was doing. Her playing was clear, deliberately, definitely accentuated... It was permeated with an exciting inner strength, imagery, and her polished craft was only a direct outpouring of this strength. Over the years, it became clearer that her rational principle was warmed by a sincere feeling, moreover, a restrained, sometimes harsh feeling. She rarely overflowed. On the contrary, at first glance it might even seem that she plays too calmly, as if in the third person, as if telling about something that does not directly concern her. But in fact, all of her, without reservation, was in what she performed.”

And from an article by Leonid Gakkel: “Maria Israilevna’s playing was piercingly truthful and at the same time comforting. She knew more than us (sometimes immeasurably more), but she protected us, wisely selecting what was necessary and important ... her playing was like a mother speaking — an omniscient, loving mother.” The fairness of these words is particularly clear when we listen to Grinberg’s last recordings.

“In terms of perfection of her art, wealth of her repertoire, pronounced individual style, and other remarkable qualities of her talent, she must undoubtedly be ranked among the best pianists of this country and our time,” said Heinrich Neuhaus.

The complete collection of Maria Israilevna Grinberg’s recordings from the Melodiya record library is divided into four parts.

The first and most significant section comprises recordings made in the studios of the All-Union Radio and Firma Melodiya between the 1940s and 1970s. In addition to the series of thirty-two Beethoven sonatas, which has been repeatedly published on LPs and CDs, it includes earlier and later recordings of some of the sonatas. Like any creative person, she changed her interpretations over time and often experienced the doubts inherent in a true artist (to the point that, according to her, she had two different interpretations of many of the sonatas, so she found it difficult to choose the best one). The more informative is the comparison of the recordings made in different years. An extremely important section is the Schubert

part, including a suite of waltzes, landlers, and German dances she compiled by herself. The aforesaid repertoire “curiosities” (the miniatures by Graun, Corelli/ Godowsky, Telemann, Bizet, etc.) and works by the composers who were not part of the basis of her repertoire (the Handel suite) are simply obliged to attract the attention of the listener. Maria Grinberg was a conscious promoter of the music of her contemporaries (composers of the USSR, in the first place), but this significant part of her repertoire, unfortunately, was only partially recorded. The recordings of the pieces by German romanticists, such as Brahms, Schumann, Mendelssohn, as well as the Chopin works, are significant in terms of scope and content, and properly represent the remarkable art of the pianist.

The second section presents recordings of piano concertos performed in the studios of the All-Union Radio and Firma Melodiya. As mentioned above, the repertoire policy of the recording industry in the former USSR often relied on utilitarian considerations, such as preventing repeated recordings of the same works by several performers, the availability of free tape, etc. rather than the artistic significance of phonograms. Obviously, it was impossible to organize the recording of any repertoire rarities with a full-fledged symphony orchestra. But this fact makes the phonograms presented in this section even more valuable for today’s listeners — these are studio recordings of the significant, large-scale works free from the inevitable slips that occur during concert performance. Moreover, it is obvious that Maria Grinberg picked up the gems of her repertoire when she was given an opportunity — the concertos by Bach, Beethoven, Brahms. It can be noted that the Bach Concerto in F minor accompanied her through the post-war years. She often played it, even at Sviatoslav Richter’s home with him performing for the orchestra. The fact that the pianist recorded Arensky’s *Fantasy on Themes by Ryabini*n twice, with conductors Samuil Samosud (the original tape is probably lost) and Sergei Zweifel (stage name Sergei Gorchakov), is unexpected to some extent. Although technically imperfect, the recording of Tchaikovsky’s Concerto No. 2 is also extremely important. The interpretation of this concerto obviously emphasizes the joy of life, accentuates the optimistic nature of the music and the festive mood of all the movements.

MARIA GRINBERG

The third section of the collection brings together all the phonograms of Maria Grinberg's concert performances from the Melodiya archive. They are not numerous, but their artistic value is undeniable. First of all, we should note the recordings of Beethoven's Concertos Nos 1 and 5, which, together with studio recordings of Concertos Nos 2, 3, and 4, constitute a complete cycle of Beethoven concertos (only a few performers managed to do the same, for example, Richter, a recognized Beethovenist, played only Nos 1 and 3, as well as a small rondo for piano). As mentioned above, the program of the anniversary concert of January 25, 1958 is presented in full with Rachmaninoff's Concerto No. 3 standing out. The recordings of the concert performances with Grinberg's daughter Nika Zabavnikova are phonographic rarities. In particular, they captured Grinberg's desire to expand the scope of the standard concert repertoire (after all, Hindemith's piano sonata four hands or Prokofiev's arrangements of Myaskovsky's music for *Egyptian Nights* are rarely seen on concert bills). The recording of April 20, 1965 of the Beethoven program is important for "immersion" in Grinberg's artistic world. The above words of Leonid Gakkel — "her playing was like a mother speaking — an omniscient, loving mother" — can be fully attributed to this performance. It is impossible to ignore the last two phonograms of the section — the Schubert recital that ended with an encore performance of the suite of waltzes, landlers, and German dances compiled by Maria Grinberg herself, and the recital of February 5, 1976 that was completely dedicated to piano transcriptions (we may assume, in addition to Grinberg's obvious inclination to perform (and create her own) transcriptions, there was also a certain polemical accent — by 1976, piano

transcriptions began to disappear from the pianists' repertoire, quite possibly under the influence of Richter's opinion as he denied their value and repeatedly declared it).

The fourth and last section of the complete collection of Maria Grinberg's recordings from the Melodiya archives is dedicated to rare phonograms that captured her participation in various ensembles with chamber music programs. All these recordings are phonographic rarities. First of all, we note the only surviving phonogram recorded with the outstanding Russian cellist Daniil Shafran. There are no other recordings of the Grinberg/Shafraan ensemble in the Russian archives. Also, there are no Grinberg's recordings with chamber ensembles except two phonograms that captured her collaboration with the members of the Beethoven Quartet and the Quartet of Soloists of the USSR Bolshoi Theater Orchestra. Fortunately, some of the recordings made by Maria Grinberg and pianist Nika Zabavnikova have survived. For their joint performances, the pianist wrote several transcriptions (of mostly Mozart's works). The only joint recording with baritone Sergei Yakovenko, made in the Melodiya studios, stands somewhat apart. Their ensemble was formed in the last years of Grinberg's life. Despite her deteriorating health, she significantly expanded her repertoire by performing Schubert's cycle *Winter Journey*, Mussorgsky's song cycle *Sunless*, the second picture from Rachmaninoff's *The Miserly Knight*, and other works, together with Yakovenko. In total, they prepared six concert programs. A part of their contemporary music program is featured on this release.

Andrei Miroshnikov



МЕЛОДИЯ

РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА:

АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ, КАРИНА АБРАМЯН

ВЫПУСКАЮЩИЕ РЕДАКТОРЫ: ПОЛИНА ДОБРЫШКИНА, ТАТЬЯНА КАЗАРНОВСКАЯ, НАТАЛЬЯ СТОРЧАК

РЕДАКТОР: АНДРЕЙ МИРОШНИКОВ

ДИЗАЙНЕР: ГРИГОРИЙ ЖУКОВ

РЕМАСТЕРИНГ: НАДЕЖДА РАДУГИНА, ЕЛЕНА БАРЬКИНА, МАКСИМ ПИЛИПОВ

ПЕРЕВОД: НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ

КОРРЕКТОРЫ: МАРГАРИТА КРУГЛОВА, ОЛЬГА ПАРАНИЧЕВА

ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: АЛЛА КОСТРЮКОВА, КРИСТИНА ХРУСТАЛЕВА, ЮЛИЯ КАРАБАНОВА, ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ

PROJECT SUPERVISOR: ANDREY KRICHEVSKIY

LABEL MANAGER: KARINA ABRAMYAN

RELEASE EDITORS: POLINA DOBRYSHKINA, TATIANA KAZARNOVSKAYA, NATALIA STORCHAK

EDITOR: ANDREI MIROSHNIKOV

DESIGNER: GRIGORY ZHUKOV

REMASTERING: NADEZHDA RADUGINA, ELENA BARYKINA, MAXIM PILIPOV

TRANSLATION: NIKOLAI KUZNETSOV

PROOFREADERS: MARGARITA KRUGLOVA, OLGA PARANICHEVA

DIGITAL RELEASE: ALLA KOSTRYUKOVA, KRISTINA KHRUSTALEVA, JULIA KARABANOVA, DMITRY MASLYAKOV

© АО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 2023. 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.

WWW.MELODY.SU



/ FIRMAMELODIYA