

# SVJATOSLAV RICHTER

Bojana Plećaš

Prvog kolovoza 1997, u osamdeset drugoj godini života, umro je Svjatoslav Richter, najživahniji i najimpresivniji ruski pijanist koji se dokazao na Zapadu. Njegovo sviranje bilo je na mahove produhovljeno, perverzno, elegantno, masivno, nezaboravno i nevoljeno. Na različite načine bio je paradoksalan. Kultivirao se kao netko neopterećen svjetskim zbivanjima, alergičan na studijske snimke, s njihovim nedostatkom spontanosti (preferirao je mikrofone skrivene u lončanicama postavljenim na točno određenim mjestima tijekom svojih koncerata); grozio se muzičke industrije, njezine publicističke mašinerije, njezinih menadžera i kritičara te njihovih zahtjeva za planiranjem nastupa tri-četiri godine unaprijed. Više mu je odgovarala osobnost lutajućeg trubadura koji je svirao na poticaj trenutka, na bilo kojem mjestu i za bilo koga. U kasnijim godinama otkazao je brojne nastupe i umjesto toga, kad je bio zdrav, putovao sa zemljovidom i vlastitim Yamaha klavirima i štimerima. Zabijao bi pribadače na mjesta koja je želio vidjeti ili čija su ga imena zaintrigirala i onda bi pronašao dvorane u kojima će tamo svirati. *"Mogu svirati u kazalištu, kapelici ili na školskom igralištu u Roanneu, Montluconu ili u nekom udaljenom kutu Provanse"*, rekao je kanadskom filmskom redatelju Bruni Monsaingeonu. *"Važno je samo to da ljudi ne dolaze iz snobizma nego da bi slušali glazbu."*

Mrzio je letjeti. Jednom, prilikom odlaska na turneju po Japanu, predložio je da ga liječnici uspavaju u njegovu hotelu u Parizu tako da ga Hitna pomoć može odvesti na aerodrom i probuditi nakon dolaska u hotel u Tokiju. Liječnici su odbili. Drugom prigodom, kad je imao sedamdeset i jednu godinu, bojeći se leta do Japana, vozio je od Moskve do Vladivostoka i natrag. To je bio četveromjesečni put kroz udaljeni Sibir, na koji je krenuo bez svog Yamaha tima; odsvirao je devedeset i jedan koncert u svim mjestima usput.

No, u ranim 1960-ima već se toliko često pojavljivao na snimkama, snimljenim koncertima pa čak i na televiziji, da ga je Glenn Gould (koji je prikazivao svijetu Richtera kao glazbenika), kritizirao za izdaju vlastitog talenta. I Richterova opsežna ostavština snimaka doima se neobično bezbrižnom za tako velikog umjetnika. Samokritičan do granice samoprijezira, Richter je bio prvi koji je to priznao, iako to nije uvijek bila njegova krivica. CD-i su objavljeni uz tvrdnju da je to odobrio sam umjetnik, no to je bila neistina jer ih on nikada nije niti preslušao. *"Philipsovo preuzimanje"*, pisao je o jednoj takvoj kolekciji u svojim bilješkama, *"više je od neodređene primjene – to je sramota."*

Njegov repertoar bio je ogroman. Svirao je Schubertove i Haydnove sonate prije nego što su ih prihvatili ruski pijanisti, koji su ih smatrali dosadnima i neizazovnim. Začuđujuće je da nije birao velika djela iz literature poput Beethovenovog "Četvrtog" i "Petog klavirskog koncerta", koji bi mu odgovarali, šarmantno ističući kako mu se izvedbe drugih pijanista već iznimno sviđaju. Njegov profesor Heinrich Neuhaus svirao je Chopinov "Koncert u e-molu" tako prekrasno, da je Richter odlučio da ga neće ni taknuti. Isto je vrijedilo i za Prokofjevlevu "Treću

klavirsku sonatu", iako je Richter praisveo "Sedmu" i "Devetu sonatu", a skladatelj mu je i posvetio potonju. Iako mu se "Treća sonata" strašno sviđala, priznao je, "čuvši Gilelsa kako je svira, osjećao sam da ne bih imao što dodati." S druge strane, "osvojio" je izvanredna djela Glazunova, Myaskovskog i Dvoraka ("Klavirski koncert"). Sviraio je izniman broj djela iz nedavne i novije glazbene literature, ne samo ruskih skladatelja poput Šostakoviča i Rahmanjinova, već i Hindemitha, Maxa Regera, Berga, Weberna i Brittena (s kojim je tako upečatljivo sviraio četveroručno na festivalu u Aldenburghu).

Njegove izvedbe Schumannove "Fantazije", Musorgskijevih "Slika s izložbe", Skrjabinove "Šeste sonate", Prokofjevlijevih "Druge" i "Šeste sonate" i Lisztove "Sonate", uz mnoge druge, visoke su točke u povijesti klavirskih snimki – arhitektonski čvrste, tehnički nenadmašene (osim kikseva), moćne zvukom, no, u osnovi introspektivne, što je kombinacija koja razdvaja Richtera od drugih moćnih virtuozna. Uvijek je nazočan osjećaj energije sadržane u njegovu sviranju, bijesa zadržanog inteligencijom te tonskog nijansiranja. Neuhaus ga je naučio da cijeni ton iznad svega: stvaranje tona nazivao je "supstanca glazbe" u svom eseju "Umjetnost sviranja klavira" i govorio je o proizvodnji stotinu različitih dinamičkih stupnjeva zvuka na klaviru, što je ukusan, ako ne i impulzivan san poput Ingresovih tisuću nijansi sive boje. Možete čuti kako je Richter demonstrirao ove brojne gradacije u "Slikama s izložbe", u kojima se doima da su čak i najosjetljiviji zvukovi fizički nazočni, definirane težine, što ispunjava prostor ništa manje opipljivo ni moćno od velikih vrhunaca.

Greške (poznato na samom početku Promenade u "Slikama", koncertnoj snimci iz Sofije, 1958.) dokazale su želju za sviranjem odbijanje da bilo što radi mehanički. U tom smislu, bio je antiteza hladnog, kasnog modela glazbenika notnog perfekcionista. Mogao je biti flegmatičan, neduhovit i frustrirajuće nepredvidiv. Neke od njegovih izvedbi Beethovenovih sonata zvuče tvrdo i sirovo. No, nitko, čak ni Walter Gieseking, nije sviraio francusku glazbu tečnije, s jasnoćom i strukturom, nikad ukočeno. Njegovog Bacha, potpuno čistog, punog poštovanja, ali živog, obično su potcjenjivali. Richter je bio jedan od posljednjih fascinantnih, idiosinkretičkih svirača Bachove glazbe u prošlom stoljeću.

Korisno je spomenuti njegov zapis o Gouldu, koga je sreo prilikom njegova nastupa u Moskvi, 1957: *"Čini mi se da njegova osnovna zasluga počiva na razini zvukovnosti, zvukovnosti koja je upravo ono što najbolje odgovara Bachu. No, s mog gledišta, Bachova glazba zahtijeva više dubine i strogoće, dok je kod Goulda sve malo previše briljantno i površno. Prije svega, on ne svira sva ponavljanja, a to je nešto što mu ne mogu oprostiti. To upućuje na to da on zapravo Bacha ne voli dovoljno."*

Bio je to Richter, kakav je prikazan i u filmu Brune Monsaingeona, kao i u knjizi o pijanistu: visoko kultiviran, perceptivan, ali oštar, naročito zbog toga što je uočavao površnost i egocentrizam, osobine koje se po njemu manifestiraju najviše kao nedovoljan osobni odnos prema partituri – zanemarujući slobode koje si je dopuštao. Ovaj stav dijelom bi mogao biti ono što je Richterovom sviranju dalo njegovu povremeno divlju trezvenost, koju su klevetnici nazivali ugnjetavajućim autoritetom, svojevršnim virtuozičkom u ime nesebičnosti. (Poslušajte njegovu izvedbu Schumannove "Toccate", s njenim oštrim zvukovima ili Chopinovih "Etida op. 10, br.4" i "Etida op.25, br.11" u filmu, zadivljujuće brze, ali divlje, kako biste dobili drukčije mišljenje o toj njegovoj osobini.) Ovaj nenasmijani, neosporni autoritet, kritički nastrojeni Amerikanci su tijekom hladnog rata labavo povezivali sa sovjetskim režimom koji je iskorištavao Richtera za primjer nacionalne kulturne odvažnosti, kao da je njegovo sviranje bilo ekvivalent političkom pritisku, klizava i okrutna predodžba upotrijebljena na umjetniku, koji je osim primanja povlastica u svojim kasnijim godinama, također patio pod tim režimom.

Moglo bi ga se precizno promotriti sa suprotnog gledišta: da je njegovo sviranje, recimo, zadnjeg stavka Prokofjevljeve "Sedme sonate", skladane sredinom Drugog svjetskog rata, bez sažaljenja sinkopirana izvedba iscrpljujućeg intenziteta i moćne zvukovnosti, koju je Richter predočio konstantnim vratolomnim *fortissimom*, bilo njegova rječita izjava antitotalitarnosti osjećaja. Rekapitulirajući Prokofjevljevo osobno viđenje sonate, rekao je: "*Ovim djelom smo brutalno gurnuti u anksiozno prijeteću atmosferu svijeta koji je izgubio svoju ravnotežu. Vladaju kaos i nesigurnost. Vidimo kako se ubijate snage oslobađaju. No, to ne znači da je ono što smo dotad proživjeli prestalo postojati. Mi nastavljamo osjećati i voljeti... U moćnoj borbi koju ovo uključuje, nalazimo snagu za afirmaciju životne snage, koju je nemoguće kontrolirati.*" Možete preferirati dinamički različite i tajanstvenije izvedbe ovog remek-djela, poput onih Vladimira Horowitza ili Marthe Argerich, no, teško je ne priznati latentnu humanost Richterovoj.

Povezivanje sovjetizma s Richterovim sviranjem, tijekom hladnog rata, bilo je toliko jednostavno koliko i kliše o Ruskoj školi pijanizma, uobičajeno među glazbenim kritičarima, odražavajući pretpostavku o zapadnjačkoj prosvijetljenosti nasuprot sovjetskoj izolaciji i zaostalosti. To je impliciralo da stilovi Richtera, Horowitza, Ashkenazyja, Gilelsa, Grigoryja Sokolova i Marie Yudine, da izabiru mješavinu više ili manje poznatih primjera ruskih pijanista, imaju nešto zajedničko jedan s drugim. Ovo su pijanisti sasvim različitih temperamenata. Ashkenazy je jednom prilikom rekao o Richteru: "*Najjači element u njegovoj magnetskoj privlačnosti publici, njegovo je uvjerenje da je ono što radi potpuno ispravno u tom određenom trenutku. To dolazi od činjenice da je stvorio svoj vlastiti unutrašnji svijet, sasvim potpun u njegovoj svijesti, i gotovo da nema smisla raspravljati s njim o bilo čemu.*" Dodao je, "*Često se ne slažem s njim nakon izvedbe, no tijekom nje, mogu vidjeti da se sve slaže i da je potpuno iskreno i odano, i to me pridobije.*"

Određenost, iskrenost, snaga u izobilju. Sve o Richteru činilo se veće od uobičajenog. Kao masivan muškarac s velikom glavom i vrlo velikim rukama, imao je kao dodatak Herkulovoj tehnici, zadivljujuću, opsesivnu energiju u svojim sedamdesetima. Pored toga što je vježbao dvanaest sati dnevno (to je poricao Monsaingeonu, no bilo je istinito), Richter je održao više od 3.500 koncerata, prema Monsaingeonovoj procjeni. Više od 850 puta svirao je sam u Moskvi, te izvodio djela Šostakoviča (4.641 put), Rahmanjinova (2.683 puta), Debussyja (2.444 puta) i Beethovena (2.327 puta), češće nego što većina drugih pijanista izvode sva djela u svojim repertoarima tijekom cijelog života. Bio je podsjetnik na velikog virtuozu devetnaestog stoljeća, Antona Rubinsteina, čiji je Richter bio pedagoški potomak (Rubinsteina je podučavao Felix Blumenthal). Tijekom nekoliko godina, Richter je izveo više od dvjesto različitih djela, od kojih mu je jedna desetina bila nova, i u cijelosti imao oko osamdeset različitih programa u prstima, ne brojeći nebrojena djela iz komorne glazbe.

Više zadivljujuća od njegove memorije, (dok ga i ono nije napustilo u sedamdesetima, kad je počeo izvoditi solističku glazbu iz partitura), bila je njegova Lisztovska sposobnost čitanja nota. Naučio je i memorirao Prokofjevljevu "Sedmu sonatu" u četiri dana za njezinu svjetsku premijeru. Redovito bi programu dodavao djela koja nikad prije nije svirao malo prije recitala da bi se zabavio. "*Nije mi nepoznato odsvirati cijelu skladbu prvi put na podiju.*", tvrdio je. To je bio slučaj, rekao je, sa Schumannovom velikom "Humoreskom", "*Moram priznati da koncert nije ni bio tako loš.*", prisjećao se.

Čini se da mu je sviranje klavira bilo gotovo prelagano jer je ustanovljavao prepreke koje je ostavljao do zadnjeg trenutka, što su mnogi pijanisti učili tjednima, mjesecima ili godinama da nauče. Bunio se, npr., da je njegova američka turneja iz 1960. godine, koja se smatra jednim od najvećih glazbenih trijumfa stoljeća, prošla

loše "...jer su mi dopustili da izaberem vlastiti klavir. Pokazali su mi desetke i ja sam proveo sve vrijeme razmišljajući da sam odabrao krivi. Ništa nije gore za pijanista od toga da mora odabrati instrument na kojem će svirati. Trebali bi svirati na bilo kojem klaviru koji se nalazi u dvorani, kao da vam je to sudbina namijenila. Tada sve postaje puno lakše s psihološkog gledišta. Sjećam se da mi je Igumnov (veliki ruski pedagog i Silottijev učenik) jednom rekao: 'Ti ne voliš klavire!', 'Možda je tako', odgovorio sam, 'ja više volim glazbu.' Nikad ne biram i ne isprobavam klavire prije koncerta. To je beskorisno i demoralizirajuće." Čak i nakon njegova luksuznog ugovora s Yamahom, svirao je na bilo kojem dostupnom klaviru na različitim nedostupnim mjestima, gdje je iznenada odlučio održati *impromptu* recital.

Desetljećima je živio u Moskvi kao virtualni putujući glazbenik, spavajući ispod Neuhausovog klavira pa u studentskoj spavaonici. Nije imao svoj vlastiti instrument čak ni nakon što je dobio Staljinovu nagradu, nacionalnu najvišu čast, kada je ipak počeo zahtijevati stan dovoljno velik da u njega može smjestiti dva koncertna klavira. U tome može biti jedini sovjetski aspekt njegove ličnosti, ako je postojao: ne totalitarni način sviranja, štogod bi to moglo značiti, nego vjera u preveliko poštovanje individualne želje za dobrobit većeg postojanja, u Richtеровom slučaju ne naroda nego Bachove ili Beethovenove glazbe – a ipak osobna svijest o vlastitoj vrijednosti, egoizam koji je odveo do unutrašnjeg konflikta.

Monsaingeonova knjiga, neobična, ali ništa manje zabavna pseudo-autobiografija, koja spaja Richterove komentare iz intervjua za film koji je producirao autor, uključuje različite znakove ovog konflikta. U jednom trenutku Richter priznaje kroničnu depresiju, najozbiljniju 1974. godine, kada kaže, "*Bilo mi je nemoguće živjeti bez plastičnog jastoga kojeg sam svuda nosio sa sobom, ostavljajući ga samo u trenutku kad sam izlazio na podij. To je bilo popraćeno vrstom slušne halucinacije koja me mučila mjesecima, danju i noću, čak i dok sam spavao.*" Ispalo je da su halucinacije glazbeno djelo koje je tako jako utjecalo na Richtera dok je bio dijete, da je postalo model za nekoliko mladalačkih kompozicija. Drugdje on opisuje Šostakoviča kao "*genija, ali potpuno ludog, poput nas ostalih. Zašto sam rekao poput nas ostalih? Ja nisam lud, ja sam najnormalnija osoba koju možete zamisliti. To sam samo usput spomenuo. Možda sam želio biti lud. To je uvijek tako...*" I tada on iznenada daje komentar kojim Monsaingeon završava svoj film: "*Ne sviđam se samom sebi.*"

Što je, ako išta, ta izjava imala s njegovim iskorištavanjem od strane sovjetskog režima koji je prezirao? Njegova je veza sa sovjetskim autoritetom bila, poput veza mnogih istaknutih i nadarenih umjetnika koji su preživjeli staljinizam, zasnovana na razumnom kompromisu i to je moralo imati psihološki odjek. On nije bio disident u nikakvom smislu i on inzistira na tome. Proširilo se i često izvještavalo da je homoseksualac, no on nikad o tome nije javno govorio, zato što je homoseksualnost bila zločin u Sovjetskom savezu. Bio je pragmatičar. Sloboda da putuje, u kojoj je uživao u kasnijim godinama, kada je dio vremena živio u Francuskoj i redovito svirao u Fetes Musicales de Touraine u La Grange de Meslay, staroj staji, u blizini Toursa, došla je na cijenu šutnje javnosti i tacit političke prihvatljivosti. Odbio je pristupiti Komunističkoj partiji (mnogi umjetnici su postali članovi, uključujući Gilelsa), no svirao je Bacha i Beethovena na Staljinovom pogrebu jer su ga primorali na to. Doleto je iz Tbilisija u Moskvu preko noći u avionu punom pogrebnih vijenaca. Rekao je Monsaingeonu da mu je pogreb bio "*...duboko odbojan... Vratio sam se kući. Samo sam se htio istuširati.*" Također je izvodio Prokofjevlevu i Šostakovičevu glazbu u Moskvi nakon Staljinove naredbe iz 1948. godine, protiv nove glazbe. Svirao je i na Pasternakovu pogrebu, 1960. godiner, koga je poznavao preko Neuhausu, čin političkog neposluha, budući da Pasternaka izričito nisu odobravali

sovjetski autoriteti. Nakon ovoga, njegove turneje na Zapadu bile su otkazane nekoliko godina. Sovjetski dužnosnici rekli su da je razlog loše zdravlje.

Dobivši vlastiti stan, veliki apartman koji je dijelio sa suprugom, odličnom pjevačicom Ninom Dorliac, ispunio ga je umjetnošću zabranjenih slikara poput Rusa Roberta Falka, te prezentirao povremene izložbe iz svoje kolekcije pozvanim gostima. Pod Sovjetima takvi su pogledi nekonvencionalnih umjetnika bili zamjena za javne izložbe. Na ove i druge načine, nadao se da će diktirati vlastite uvjete, dok će se neizbježno suočavati s moćnijim snagama, bilo producentom ploča ili sovjetske vlade. Stvaranje glazbe očito je bio bijeg, povlačenje, kraljevstvo, koje je on sam smislio, čija je vrijednost bila u izravnoj proporciji s njegovom mogućnošću da ga izolira, samim time i sebe od ružnih promjena ostatka života – to je bio "unutrašnji svijet", sa svojom strogom cjelovitošću, na koju je Ashkenazy upućivao. A osobni konflikti koje je sadržavalo može se objasniti kao ekstremni, neurotični intenzitet njegovog sviranja – njegovu povremenu ljutnju i nasilje, ali i stalnu strast.

Monsaingeonova knjiga posebna je zato što nije biografija ili autobiografija (vrste *rekla-kazala*), niti tvrdi da je to. Počinje Monsaingeonovim uvodom o stvaranju njegova filma, koje je uključivalo predugo pridobivanje Richtera koji je tipično izigravao neuhvatljivog i koji je umro prije nego je projekt bio završen. Monsaingeon je sakrio kameru u njegovom obiteljskom stanu na Antibima, gdje je nagovorio Richtera da se oporavlja, na početku 1997. godine, a dvojica su se pretvarala da ne snimaju film dok je Richter govorio. Knjiga sadrži kompilaciju Richterovih napomena tijekom ovih intervjua, pametno predstavljenih u formi autobiografije i s dodacima intervjua koje je dao drugima. Monsaingeon spominje te druge izvore, ali ih ne navodi. Moramo mu vjerovati da su svi citati točni.

Prirodno je da su u priči prisutne velike rupe i da on nameće niz neodgovorenih pitanja. Prava biografija bila bi dobrodošla jednog dana. Monsaingeonova knjiga ne spominje turneje poput one koju je Richter imao u Italiji nakon poplave u Firenzi, 1966. godine. Održao je deset recitala za pomoć žrtvama poplave i pomogao u spašavanju knjiga iz blata, baš kao što je Liszt, 128 godina prije toga, požurio u Beč kad je Dunav poplavio i održao osam recitala za njegove žrtve. Knjiga također ne spominje Richterov put u Sjedinjene Američke Države, 1970. godine, tijekom kojeg su njegovu izvedbu u Carnegie Hallu, s violinistom Davidom Oistrakhom, dobrim prijateljem, ometali demonstratori koji su prosvjedovali zbog lošeg ophođenja prema sovjetskim Židovima. Projurili su kroz hodnike. Ovo je duboko uvrijedilo Richtera, koji je to smatrao naročito uvredljivim za Oistrakha koji je bio Židov. Richter se nikad više nije vratio u Ameriku.

Pored toga što je film blago slatkorječiv, nije ništa manje ozbiljan i uključuje vrlo duge isječke iz izvedbi. Vidimo Richterov zaigrani, izobličeni, iznenađujuće osjetljiv način govora i pokreta. Knjiga ima puno više podataka. Njezin posljednji odlomak odabran je iz Richterovih bilježnica, koje je pisao između Božića 1970. i jeseni 1995. godine: sedam velikih dvostranih školskih vježbenica s datumima i mjestima koncerata i njegovih i tuđih snimaka, te komentara o izvedbama. Pijanistima će biti intrigirajuće njegove napomene o vježbanju i repertoaru (tipična ekscentričnost, Skrijabinovu "Petu sonatu" i Lisztov "Prvi Mephisto valcer" on naziva najtežim klavirskim skladbama), kao i njegove grube i ponekad neprimjerene primjedbe bačene na kolege poput Horowitza – "*takav talent, a takav trivijalan um*"; Gilelsa – "*imao je strahovit temperament, bio je izrazito osjetljiv i uvijek je bio šutljiv. Bio je patološki ljubomoran*"; i Rostropovicha – "*Uvijek je uzimao zasluge za sve, čak i zaštićene ambicije koje nisu imale nikakve veze s glazbom – i to od čovjeka koji je bio glazbenik do same srži svog bića. To je nešto što nikad nisam mogao tolerirati*". Posebno ga zabavlja čudna specijalistica za Bacha – Maria Yudina, kulturna pojava u ruskim glazbenim krugovima sredinom prošlog stoljeća, još uvijek podcijenjena na

Zapadu, koju Richter naziva *monstre sacre*. Lutala je Moskvom s pištoljem, odjevena poput propalice; brinula se za siromašne i izlazila na podij kao da ide u izravni jaki vjetar, noseći raspelo. Richter kaže: "*Rekla je o meni: 'Richter? Hmm! Kao pijanist, dobar je za Rahmanjinova.'* Iz njenih usta to nije bio kompliment... Iskreno rečeno, doista je nisam volio. Nema sumnje da je bila iskrena, no njezini odnosi prema skladateljima činili su mi se neiskrenima. Svejedno sam joj svirao na pogrebu. Rahmanjinova."

Unatoč Monsaingeonovom samokorisnom tonu i povremenim pretjeranim izjavama, on rekonstruirao Richterov život jasno, svježim materijalom. Rođen 1915. godine, Richter potječe iz njemačke obitelji koja se doselila u Ukrajinu. Bio je sin pijanista i kompozitora koji je studirao u Beču kod kompozitora Franza Schrekera. Počeo je svirati klavir s osam godina i pored nekoliko sati poduka s očevim učenikom, bio je samouk. Radio je kao korepetitor u Sailors Clubu u Odessi te kao *repetiteur* Opere u Odessi tijekom ranih dana kolektivizacije, kad je obitelj bila zahvalna ako je bio plaćen vrećom krumpira. Poput mnogih pijanista prije poratnog doba profesionalnog usavršavanja, i on je skladao. ("*Bila su to kratka djela, izrazito nevješta, očito, sva za klavir. Moje prvo ozbiljno djelo bila je opera, naravno.*") No, izgubio je zanimanje za skladanjem kad je počeo studirati kompoziciju sa Sergejem Kondratievim, učiteljem "*toliko dosadnim da mi je oduzeo bilo kakvu želju da pišem glazbu.*"

"*Bilo mi je devetnaest kad sam dobio ludu ideju o priređivanju solističkog recitala.*", prisjećao se. Pripremio je recital sa Chopinovim djelima za Klub inženjera iz Odessa, 19. ožujka 1934. godine i kaže da je umalo umro od treme. Bio je to njegov prvi recital i posljednji koji je ikad održao u tom gradu. Tri godine kasnije, s 22 godine, kada većina pijanista započinje karijeru, preselio se u Moskvu i postao Neuhausov student na konzervatoriju. Prezirao je Odessu, koju je povezivao s izdajom i smrću svog oca. Tijekom ranih 1930-ih, pozvali su Theophila Richtera da podučava u njemačkom konzulatu, a Svjatoslav je također tamo svirao na društvenim okupljanjima i prigodom Hindenburgove smrti, 1934. Suradnja je završila Hitlerovim uzdizanjem, no vezu je zamijetila sovjetska vlast. Tada je buknuo rat i Kondratiev, kojeg Richter neprestano opisuje kao nepodnošljivu govornu kutiju i hipohondra, useljava se kod Richterovih roditelja. Uskoro je postalo očito da bi par trebao napustiti Odessu prije njemačkog napredovanja, no njegova je majka odbila otići bez Kondratieva. Richterova kronologija je nejasna, no jasno je da je Kondratiev ipak otišao s Richterovom majkom, dok su Richterovog oca uhitile sovjetske vlasti u lipnju 1941. i pogubile ga. "*Proširila se glasina da je to bilo zbog Kondratieva, koji je napisao anonimno pismo, u nadi da će se riješiti mog oca*", rekao je Richter, koji nije ni znao da mu je otac mrtav godinama nakon toga. "*Naravno, bilo je lako javno govoriti protiv drugih ljudi u to vrijeme, oslanjajući se na najkrhkije krive razloge; a Kondratiev je bio sumnjiv pojedinac, unatoč svojim korijenima i obrazovanju. No, još uvijek teško mogu povjerovati da bi tako nisko pao.*"

Zahvaljujući starim vezama njegova oca s konzulatom, njegova majka i Kondratiev mogli su otići s njemačkom vojskom i smjestili su se nedaleko Stuttgarta. Vjenčali su se i Kondratiev je čak prisvojio Richterovo ime, s vremenom otišavši toliko daleko da je tvrdio kako je ujak slavnog Svjatoslava Richtera, a zatim i otac. Kondratiev i njegova majka pojavili su se tijekom Richterove američke turneje, 1960. godine (Richter je nije vidio devetnaest godina), doprinoseći Richterovoj bijedi u Americi, a Kondratiev je također bio nazočan na dan Richterova debija u Beču – gradu posebnog značenja za Richtera zbog njegova oca – kako bi objavio da mu majka umire. Predvidljivo, recital je bio promašaj.

Richter je bio nesretan u Americi, no, novi dvostruki CD stereo snimki s te turneje iz 1960, većina prije neobjavljena, znak je koji odmah dokazuje zašto je

prouzročio senzaciju. Sjedinjuje kompletni recital iz Carnegie Halla, 26. prosinca, s dodatkom s izvedbe u Newark's Mosque Theatre, dva dana kasnije. U ranim 1960-im, Columbia Records izdala je sedam mono LP-a s raznih koncerata koje je održao tijekom početka turneje u listopadu 1960, koje nikad nisu bile ponovno izdane jer im je Richter jako prigovarao. Doduše, potpisao se na snimke iz prosinca, koje su snimljene stereo; no, iz nekog razloga samo je nekolicina ovih izvedbi kasnije izdana. Sada, kad ih je otkrio RCA, one uključuju Haydnovu kasnu "Sonatu u C-duru", Prokofjevljevu "Šestu sonatu" i različita kraća djela Rahmanjinova, Ravela i Chopina. Haydn, kojim je započeo recital u Carnegie-u, unatoč svojoj energičnosti, ilustrira Richterovu ispunjenost voljom – pretjerana tempa, promjenjiva pažnja pri fraziranju oznaka – i samosvijest koja sugerira da je htio biti shvaćen u klasičnom repertoaru kao inteligentan, što će reći neovisno osviješten, pod cijenu moralnosti i mjerenja. Nekad je Richter jednostavno mogao biti prezanimljiv. Prokofjevljeva "Sonata" je, s druge strane, jedna od najboljih izvedbi na snimci. Brzina i jasnoća "Drugog" i "Četvrtog stavka" sjedinjuju se s lirizmom i osjetljivošću – tugom – koje su jezgra ovog kompleksnog skladateljskog senzibiliteta. Richterovi prsti uvijek su zadivljujući, ali njegova je osjećajnost do tajnovitih, strastvenih, ironičnih te melankoličnih aspekata Prokofjeva, crni humor i introspekcija, to što uzdiže njegovu izvedbu. A njegov Chopin – "Tri etude", uključujući op.10 br.4 i op.25 br. 11, "Mazurku", "Baladu u As-duru" i "Scherzo u E-duru" – uzima slobode u duhu svirača XIX. stoljeća, uglavnom do prelijepog, često tužnog efekta, kao u baladi, koja sjedinjuje Richterov časni i romantični duh.

U Monsaingeonovoj knjizi, Richter kaže da je interpret samo *"zrcalo, a izvođenje glazbe ne znači prljanje skladbe svojom osobnošću..."* No, naravno, bilo je to nerealno i on je to znao. Rekao je da je u kasnijim godinama njegovo preferiranje sviranja u zamračenim dvoranama, s jedinom svjetiljkom pokraj klavira, bilo *"pražnjenje moje glave od svih nebitnih misli i omogućavanje slušatelju da se usredotoči na glazbu, radije nego na izvođača. Koja je svrha gledanja u pijanistove prste ili lice, kada oni uistinu samo izražavaju napor uložen u skladbu?"* Suprotno je bilo istinito. Bio je zabrinjavajući prizor vidjeti ga, blijed u svojoj starosti, kako ozbiljno hoda ispred londonske publike u gotovo crnoj Crkvi sv. Jamesa u Piccadillyu u zimsku večer nedugo prije smrti; naklonio se, ispruženih ruku, mala svjetiljka pokraj klavijature ocrtavala je njegovu siluetu, poput raspela, nasuprot oltara iza njega. Nakon nečega što se činilo kao vječna pauza, počeo je Schubertovu "Sonatu u B-duru" svojom čuvenom ledenom brzinom, tako da se prvi stavak protegao na gotovo trideset minuta. Izvedba je bila perverzna i nevjerojatno, nezaustavljivo fascinantna, prikaz snage zadržane koncentracije i duge, protežuće melodije tijekom kojih se svaka nota, čak i svaki ukras, doimala elementarnom. Nije bilo Biedermeierske udobnosti u Richterovom Schubertu, ništa od čežnje Wilhelma Kempffa ili baršunaste poezije Murraya Perahie, no, umjesto toga žudnja, nužnost i pažljivo promotrena strujanja. I kazalište. Nije iznenađenje doznati od Monsaingeona da je Richterova prva ljubav bila opera, a njegov najdraži skladatelj Wagner.

Poput Horowitza ili Michelangelija, ali suprotno mnogim modernim pijanistima, bio je precizno ugođen efektima pozornice. Ovo je jedan razlog što danas postoji tako malo pijanista koji su u bilo čemu dosegнули auru Richtera ili Horowitza. *"Određeni element teatralnosti, koji, čini mise, tužno nedostaje u formalnosti koncertne dvorane, mora postojati da bi se glazba čula"*, rekao je Richter Monsaingeonu. I on opisuje u filmu, kao i u knjizi, kako je, na primjer, od Neuhausau naučio da su najbitniji elementi u Lisztovoj "Sonati" bile njezine tišine, isplanirao je *"opasnu strategiju koja gotovo sigurno ne bi djelovala kod drugih, no, koja mi je zamijenila kvalitetu usluge...Izlazim na pozornicu. Sjedam i ne mičem nijedan mišić. Stvaram osjećaj praznine u sebi, a u svojoj glavi brojim do trideset, vrlo sporo. Ovo*

*uzrokuje paniku u publici: 'Što se događa? Je li bolestan?' Tada, i samo tada odsviram G. Na ovaj način, ton zvuči potpuno neočekivano, ali namjerno."*

Vladimir Nabokov jednom je definirao neobrazovanu osobu kao *"potpuno odraslu osobu čiji su interesi materijalne i uobičajene prirode, te čiji je mentalitet oblikovan skupinama ideja i konvencionalnih ideala njegove ili njezine skupine i vremena."* Rusi su, rekao je, imali posebno ime za samozadovoljnu neobrazovanu osobu – *poshlust*. Riječ sugerira "lažno važno, lažno lijepo, lažno pametno, lažno privlačno". Richter je bio sušta suprotnost *poshlustu*. Bio je posljednji od velikih virtuozima romantizma. Neuhaus je rekao, *"Ne ponosim se Svjatoslavom Richterom kao svojim učenicom, već mogu biti ponosan što sam odabran za njegova učitelja"*. Ali, vjerojatno najrječitiji kompliment bio je ipak komentar Gilelsa novinarima American musicala, kada je prethodio Richteru na svojoj trijumfalnoj turneji, 1955. godine u Americi – *"A tek kad čujete Richtera..."*