

**Концерт за пиано и оркестър № 4 оп. 58 от  
Лудвиг ван Бетовен – водеща творба в репертоара на  
пианиста Антон Диков**

Авторитетът на пианиста Антон Диков като изпълнител и тълкувател на творчеството на Бетовен е признат в световен мащаб чрез многобройните му участия с творби на композитора в престижни фестивали и на големите международни сцени. Компактдискосвете със записи на Бетовеновите пет концерта продължават да се тиражират и разпространяват по цял свят почти тридесет години след издаването им. Концертите или части от тях биват включвани в различни албуми, съставени от произведения на Бетовен в които участват имена със световна известност.

През 1985 г. Антон Диков участва като член на жури в Седмия международен конкурс „Лудвиг ван Бетовен“ във Виена, също безспорно признание за пианиста.

Въпреки относителната универсалност на репертоара на Антон Диков, невъзможно е да се пропусне очевидно доминиращото присъствие на композитор като Лудвиг ван Бетовен в концертните му програми. Сонати, вариации, ронда или багатели от Бетовен са включени почти винаги в соловите рецитали на пианиста. Репертоарни за Диков са повече от 15 сонати, редица вариационни цикли и багатели, сонати за цигулка, за виолончело, клавирни триа, клавирен квинтет *оп. 16*, петте клавирни концерта и Тройният концерт за цигулка, виолончело и пиано *оп. 56*.

В българската концертна практика интегралното изпълнение на концерти за пиано и оркестър е сравнително късно явление. Антон Диков е първият пианист в България, осъществил цялостно изпълнение на петте

концерта за пиано и оркестър от Бетовен. Отделно те са изпълнявани от него многократно с всички български диригенти и с много световни имена като: Жан Бернар Помие, Йожен Прикоп, Маноло Дучесне Кузан, Андраш Короди, Станислав Вислоцки, Жак Утман, Шарл Брюк, Лоран Петижирар, Анджей Марковски, Октав Попа и много други.

Диков включва различните концерти постепенно в репертоара си. Първо е изпълнен Пети концерт (1960), след това Трети (1962), последван от Първи (1967) и Втори (1967), а най-късно пианистът научава Четвърти (1980). Творбите са изпълнявани десетки пъти, често са съставна част от цели рецитали с оркестър.

Цялостното изпълнение на интеграла става факт през 1980 г. - за първи път в град Русе, с Русенска филхармония, под диригентството на Румен Байраков (№ 1 и № 3) и Алипи Найденов (№ 2, № 4, № 5), и след това в София, съвместно със Софийска филхармония и Константин Илиев, в две матинета на 16 и 30 ноември, в зала „България“. През месец януари от следващата година Антон Диков изпълнява концертите в две вечери и в Хавана, Куба, с Кубинския национален симфоничен оркестър под диригентството на Маноло Дучесне Кузан.

Концертното изпълняване на интеграла в София се превръща в събитие за музикалния живот на столицата. Тези концерти дават повод на проф. Венелин Кръстев да напише:

*„В съзнанието на многобройните слушатели Антон Диков се ползва с име на отличен Бетовенов интерпретатор. Двете матинета, в които той изпълни петте концерта, още веднъж ни убедиха колко вярна е оценката ни за него като истински познавач и тълкувател на Бетовеновата клавирна музика. Винаги е притежавал вярно чувство за драматургическо изграждане. Всъщност това цялостно обгръщане на*

*произведението като форма и съдържание от пианиста е едно от най-големите му достойнства...*<sup>1</sup>

Изсвирването на петте концерта е ключов етап от творческите търсения на Антон Диков и бележи началото на неговия по-зрял изпълнителски период. Чрез задълбочен творчески подход към произведенията той ги обединява в свой цялостен прочит, запазвайки характерните за всеки от тях белези и специфики. Интерпретацията му надскача самоцелното интегрално изнасяне на творбите и се превръща в убедителна, цялостна творческа концепция.

През 1985 г. Антон Диков реализира интегрален запис на концертите със Софийска филхармония и Константин Илиев. Издадени са от Балкантон на грамофонни плочи, а по-късно и на компактдискове от холандската компания Фиделио. След няколко години пианистът повтаря регистрацията още веднъж, под диригентската палка на Емил Табаков като готовият запис е тиражиран на компактдискове от холандската фирма Лазерлайт. Изпълняваните многократно от Антон Диков бетовенови концерти се съхраняват в архивите под формата на достатъчно много записи - студийни и концертни.

**Клавирен концерт №4** представлява нова страница от клавирното творчество на Бетовен. Завършено през 1806 г. и издадено под опус 58, произведението е ситуирано след соната Валдщайн *op. 53*, Концерт за пиано, цигулка и виолончело *op. 56* и соната Апасионата *op. 57*. Последван е от Цигулковия концерт, Четвърта, Пета и Шеста симфония.

Творбата е истински образец на изведеното по иманентно-музикален път съчетание на лирика и пасторални картини със страст и драматизъм.

---

<sup>1</sup> *Кръстев, Венелин*. Мъдро изпълнение. Интегрално изпълнение на клавирните концерти на Бетовен от Антон Диков. – В-к „*Отечествен фронт*“, 3.1.1981.

Развитието на формата е базирано на мощно мотивно-модулативно развитие. Пианото тук има водеща роля в изграждането на драматургията и протичането на формата в най-цялостното ѝ проявление.

Закъснялото включване в репертоара си на Концерт № 4 самият Антон Диков обяснява в интервю пред г-жа Юлияна Алексиева от 1993 г.

*„Аз дълго време се страхувах от Четвърти концерт... Сега не знам защо. От сегашната ми позиция ми се струва абсолютно неоснователно! Аз сега го изпълнявам много често!“<sup>2</sup>*

Субективното усещане на изпълнителя към дадена творба не бива да се подценява. „Страх“ човек може да изпитва по ред причини - когато не е израснал емоционално, за да бъде заинтригуван от същата тази творба, когато не намира вътрешна потребност да се изправи пред съответния тип драматургия или когато чувства музикалната тъкан чужда на своя натюрел. Тази предпазливост може да се отнася както до инструменталното владение, така и до осмислянето на личната философска трактовка на произведението. Едва ли сложната техническа проблематика в концерта е спряла Антон Диков от по-ранното „комплектуване“ на целия интеграл. Вероятно по-скоро някои тънкости от драматургията на концерта са били в известен смисъл „чужди“, несъвпадащи с емоционалните и душевни състояния на артиста в неговия начален творчески период. Тези състояния, както и цялостният натюрел на артиста търпят своята еволюция във времето. Това твърди и самият той в редица свои интервюта по повод различния избор на репертоар през различните периоди. В по-късни години Диков изпълнява много често и предпочита категорично Четвърти концерт от Бетовен. В хронографията на пианиста могат да бъдат преброени повече от 50 изпълнения само в рамките на няколко години. За

---

<sup>2</sup> Алексиева, Юлияна. Разговор с Антон Диков. - БНР, юли 1993.

високото ниво на тези изпълнения говори музикалната критика. Вестник „*The Richmond News Leader*“, например, пише:

„... Неговият убедителен и мъжествен прочит на този Бетовенов концерт имаше голямо сходство с късния Р. Казадесю. Кратката бавна част беше едно истинско откровение на музикално майсторство. Заключителните акорди в пианисимо бяха просто зашеметяващи“<sup>3</sup>

Разглеждания от мен подход на Антон Диков към Концерт № 4 от Л. Ван Бетовен е част от интегрален студийен запис на петте концерта с диригент Константин Илиев и Софийска филхармония. Тази интерпретация е базисна за изводите ми, но препратки има и към другия студийен запис на пианиста от 1988 г., с диригент Емил Табаков, както и към записи на концертни изпълнения, съхранени в архивите на БНР и в семейния ни архив.

### **Първа част *Allegro moderato***

Въведението на частта е с встъпване на соло пиано, абсолютно композиторско новаторство за времето си<sup>4</sup>. Това поднасяне на тематичното ядро на частта от солиста е от определящо значение за протичането на цялото *Allegro*. От пианиста до известна степен зависи изборът на темпо, въпреки че то, разбира се, търпи намесата на диригента при встъпване на оркестъра.

Трябва да се подчертае, че при музиката на Бетовен изборът на темпо има особено важно значение. И най-малките нюанси в темпата биха могли да изместят смисъла повече, отколкото при други автори. Има дялове, нуждаещи се почти задължително от едно темпо и други, които позволяват известна волност и свобода, която не влияе на стилистичния вкус, а показва индивидуалната емоционалност и натюрел у изпълнителите и събудените у

---

<sup>3</sup> The Richmond News Leader, 7.11.1983.

<sup>4</sup> *Plantinga, Leon. Beethoven's Concertos* - W. W. Norton & Company, New York, 1999, 195.

тях различни усещания и вълнения от съдържанието на музиката.

„ Струва ми се, че няма автор, при когото вътрешното нюансиране на темпото в една и съща част да е така трудно, както при Бетовен. Някои ще помислят - може би понеже се случва твърде често и е доста значително. Точно обратното - именно понеже се случва много рядко и е едва доловимо, измерено почти с микрони. А освен всичко това въпросното дишане на темпото, нека така да се изразя, при този композитор е и необичайно капризно. Малко по-малко направено, и то вече не се забелязва, изчезва, фразата губи одухотвореност. Малко повече (а това е още по-опасно) - и музиката се романтизира, изпада се в самоцелно емоционализиране, нарушава се неумолимият поток на мисълта.“<sup>5</sup>

Антон Диков избира за първа част умерено и течащо темпо, което се запазва точно и без да се променя в последвалата експозиция както в *tutti*, така и повторението ѝ със солиста. Леки разлики в темпата се откриват на няколко места от разработката. Темпото на пианиста Диков в динамичната реприза е кореспондиращо на това, което той дава още при въведението. Промяна няма. Вследствие на това репризирането на тематичния материал от експозицията звучи цялостно, единно и подчертано. Освен това, по този начин динамичният контраст (*ff* и *sf*) има възможност да изпъкне, без да се прибегва до забавяне, *rubato* или прекомерна звучност. Така и твърде краткото, типично за Бетовен *diminuendo* в половин такт до *p* става изобщо възможно.

---

<sup>5</sup> Петков, Добрин. Интерпретация и стил. Бетовен. - В: Слав Кожухаров. Проблеми на музикалната интерпретация. „Наука и изкуство“ 1970, с 225.

45

15/253  
253  
SOLO

TUTTI

8-05

Изпълняването на тази част в прекомерно бързо темпо, според мен, превръща големите технически трудности, някои от които изразени в сериозното раздробяване на основната нотна стойност четвъртина в шестнайсетини, трийсет и вторини, триоли и т.н., в почти невъзможни за изсвирване пасаж и при всички случаи налага лековатост и липса на артикулираност, което може да повлияе на качеството на музикалната тъкан. Ето защо намирам умереното и единно темпо на Антон Диков за удачен избор в тази част.

Отличително и важно за стилового звучене на частта е удачното педализиране. Характерът на темите, щрихите и динамичните кулминации се променя до голяма степен от избора на педализация. Подходящият педал е важен за точното фразирание и за подчертаването на честите

диалози между солист и оркестър. Всичко това има важно значение още в поднасянето на темата от солиста във въведението. То касае по-нататъшните ѝ проявления, точността на щриха, развитието на тематичния материал (частта е построена повече върху първа тема). От това дали осмините, съставляващи въведението са изпълнени *staccato*, или зазвучават *non legato*, посредством педализиране, зависи какъв характер ще има първа тема и оттам цялата първа част. Оттук следва да се обърне внимание на щрихите при различните изпълнители. От изборът им зависи характера на водещата тема, и в резултат на това в известна степен се нюансира и цялостната изразност на частта. По-нататък линията на развитие на алегрото продължава, като всички появи на темите имат крайно пестелив педал, което спомага графичното изчистване на фразата. Така поднесен, тематичният материал води към по-светли и жизнени усещания, създава повече блясък и устремност.

Според мен за ясните щрихи особено допринася добрата артикулация и пълният контрол върху самостоятелността на всеки пръст. Тя дава възможност да се изпълнят многобройните различни бързи ритмически комбинации максимално изравнено и с перфектно вертикално съвпадане (там, където тези комбинации са в двете ръце едновременно), както и с добра репетиция, когато това се налага. Същевременно с това линиите остават дълги, изляти и цялостни.



Що се отнася до динамическото оформяне на първа част, според мен Антон Диков използва безспорно голям и богат звуков диапазон, но все пак неговата концепция остава в строго класически рамки. Не на последно място трябва да се отбележи, че добре разпределените динамически градации спомагат много в обхващането на тричастния цикъл. В изпълнението си Диков не наслагва твърде голямо звуково напрежение в първа част и оставя възможност на слушателя да поеме със сетивата си останалите две части, без да бъде преситен.

Кулминационен момент за изпълнителската концепция на пианиста в първа част се явява каденцата и следващата я *Coda* до самия край. Предпочитана от него е първата Бетовенова каденца.

При анализ на цитираните вече различни изпълнения на Антон Диков забелязвам, че каденцата претърпява забележима еволюция във времето си развитие. В едно от първите изсвирвания на концерта на 30.11.1980г., част от интегралното изпълнение в зала България, тя все още е строго класическа, почти без педал и с относително скромно изграждане - завършена и безукорна в техническо отношение, но без особена звукова

контрастност в двете теми. Дванайсет години по-късно, в изпълнение на концерта в Мексико, каденцата вече е придобила огромен мащаб, съвсем друг тонов колорит и така действително се е превърнала в ключов за частта момент.

Една от причините Антон Диков да е предпочитан гост на симфонични оркестри са неговата стабилност и наличието в интерпретациите му на ясна концепция за конструкцията на творбата на сцената. Тук бих искала да отбележа, че той притежава и една особена гъвкавина, която прави разбирателството и единението между солист, оркестър и диригент не само възможно, но и на високо ниво. Естественото адаптиране на пианиста към диханието на диригента и целия оркестър е черта, много характерна за изпълнителя Антон Диков. За добрия ансамбъл е нужно, разбира се, и известно съобразяване от страна на солиста. В разглежданата първа част има някои моменти, в които вниманието на солиста трябва да е много изострено.

### **Втора част *Andante con moto***

Уникалността на конструкцията в тази част създава в известен смисъл предявена идея у интерпретатора. Силата на Бетовеновото внушение тук е резултат от самия принцип на контрастност, избран от композитора - редуването на мощни басови унисони в струнните с интимно-вгълбена интонация на соловата партия. Частта носи особена оригиналност. Самото музикално съдържание е в състояние да поведе умелия изпълнител и той по най-естествен начин, следейки указанията на композитора, да развие вложените силни емоции в частта.

Концепцията на Антон Диков за изграждането на частта, както в повечето случаи е стриктно подчинена на авторската линия. Изразът му е максимално естествен и пряк, а в изпълнението му изпъква смирението и простотата на изказа. Фразата е цялостна и протичането на всеки следващ

солов епизод е в пълноценна връзка с предишния. Динамиката *pp* не се променя и характерът не излиза от общия контекст до т. 47, където е началото на епизод с друг интензитет. От този момент звукът на солиста се „отваря“, става по-ярък и се развива в по-солистичен план. Кулминацията до *tr.* във *ff* се изгражда без колебание и както и авторът изисква, крешендото от *pp* до *ff*, както и последвалото го декрешендо, са разположени точно в един такт. Краят на този епизод представлява една аугментация, решена от Диков без допълнително диминуендо, т.е. с максимално, би могло да се каже педантично съобразяване с Бетовеновите динамически указания.

По отношение на чисто инструменталния подход на солиста към фактурата на частта, прави впечатление добре оформеният релеф в акордите. В началото те са пълни, без подчертано изтъкване на отделна линия. Същевременно с това всеки глас е проследен и логично изведен. Мелодията се откроява ясно за първи път от т. 34. Следва ново събиране на акордовите комбинации в изравнено звуково съотношение. Интензивността на звука се изменя значително от т. 47. Чрез тушето си пианистът постига друг колорит, друга дълбочина и дори друг тембър на пианото, при това без да излиза от динамика *p* преди това да е указано от автора (*cresc.* от т. 55). Тези коментари са базирани включително и на визуалните ми впечатления от видеозапис на изпълнение на концерта в Мексико през 1992 г. (личен архив на пианиста) Особено гласоводене откривам в т. 54. Диков изтъква тоновете ла, си, до диез от теноровия глас.

При хронологическото проследяване на изпълненията на Антон Диков на Концерт №4 се забелязва удивителна последователност, специално в тази част, по отношение на темпото, агогичните отклонения, динамическия диапазон и внушението, което носи нейния характер. Това допълнително потвърждава, според мен, гореизказаните твърдения по

отношение на оригиналността на частта и нуждата или не от допълнителна интерпретаторска намеса в нея.

*„Каква изразителност и дълбочина носеше напрегнатия диалог между солист и оркестър, с добре намерения взаимодопълващ контраст помежду им в Андантето!“<sup>6</sup>*

### **Трета част *Rondo. Vivace***

По отношение на характера на частта Антон Диков казва: *„Рондото на Четвърти концерт е по-различно от това на останалите четири концерта То е по-лирично, няма тази директност в бляскавостта.“<sup>7</sup>*

Според Диков тук най-характерното е редуването на лиричните епизоди с контрастни драматични дялове. Той постига удачното им изпълнение посредством пластичност в динамичен план, гъвкавина при фразирането, съчетани с ритмическа и метрическа стабилност. Пианистът използва мащабен звук в силните динамики, мек и олекотен колорит в кантиленните места, като всички епизоди в динамика *p* са прецизно развити. Темата на рондото в изпълнението на Диков е фина, светла и създава у слушателя усещане за свежест. Фразата и щрихите са прецизно изпълнени и притежават необходимата звукова и инструментална гъвкавина. Не на последно място трябва да се изтъкне доброто партньорство между солист и оркестър, особено необходимо за логичното, убедително и пълноценно прозвучаване на финала.

Би било прекрасно ако това забележително изпълнение намери своята популяризация чрез съвременните методи за разпространение на звукозаписи. Съхраняването му в архивите на Българско национално радио е фактор, даващ възможност да се развие подобна идея.

---

<sup>6</sup> Палиева, Анди ...В Пловдив. - *Музикални хоризонти*, 1983, №10, с. 51

<sup>7</sup> Личен архив