



УДК 780.641.082.4 (355) : 78.04

DOI 10.34064/khnum2-1815

Таваккол Эхсан

ORCID 0000-0002-6190-026X

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

Внемзыкальное содержание и способы его воплощения в Концерте для персидского нэя с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине» Реза Вали

АННОТАЦИЯ ■ Таваккол Эхсан. Внемзыкальное содержание и способы его воплощения в Концерте для персидского нэя с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине» Реза Вали. ■ В статье рассмотрены особенности программы, истоки и символизм внемзыкальных образов Концерта для персидского нэя с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине» ирано-американского композитора рубежа XX–XXI вв. Реза Вали. Поэтическим импульсом Концерта послужило стихотворение «Зов начала» иранского поэта-символиста XX ст. С. Сепехри. В Концерте воссоздаются основные образы стихотворения – одинокого путника и агрессивного мира, окружающего его; затрагиваются темы трагических общечеловеческих событий современности и поиска человеком духовного пути к Богу. Композитор органично соединяет музыкальное мышление и языковые элементы традиционной



иранской музыки (систему ладов, связанных с определёнными типами мелодий, характерный ритм, способы развития музыкального материала) с современными европейскими техниками композиторского письма, что обусловлено осмыслением поэтического первоисточника. ■ **Ключевые слова:** *Реза Вали, концерт, ней, суфизм, символ, иранская музыка, европейская музыка.*

АНОТАЦІЯ ■ Таваккол Ехсан. Позамузичний зміст і способи його втілення в Концерті Реза Вали для перського нея з оркестром «На шляху до цієї нескінченної рівнини». ■ У статті розглянуті особливості програми, витоки і символізм позамузичних образів Концерту для перського нея з оркестром «На шляху до цієї нескінченної рівнини» ірано-американського композитора межі ХХ–ХХІ ст. Реза Вали. Поетичним імпульсом Концерту є вірш «Поклик начала» іранського поета-символіста ХХ ст. С. Сепехрі. У Концерті відтворюються основні образи вірша – самотнього мандрівника та агресивного світу, що його оточує; порушуються теми трагічних загальнолюдських подій сучасності і пошуку людиною духовного шляху до Бога. Композитор органічно поєднує музичне мислення і мовні елементи традиційної іранської музики (систему ладів, пов'язаних з певними типами мелодій, характерний ритм, способи розвитку музичного матеріалу) зі сучасними європейськими техніками композиторського письма, що зумовлене осмисленням поетичного першоджерела. ■ **Ключові слова:** *Реза Вали, концерт, ней, суфизм, символ, іранська музыка, європейська музыка.*

ABSTRACT ■ Tavakkol Ekhsan. Extra-musical content and the ways of its embodiment in the Concerto for Persian Ney and Orchestra “Toward That Endless Plain” by Reza Vali.

■ **Background.** This article discusses the features of the program, the origins and symbolism of extra-musical images of the Concerto for Persian Ney and Orchestra “Toward That Endless Plain” by the Iranian-American composer of the XX–XXI centuries Reza Vali. There are also some features of the Concerto’s musical material analyzed: the form, instrumentation, and thematic, as well as the influence of Iranian musical traditions.

There are no published scientific musicological materials devoted to the consideration of this Concerto from the point of view the comprehensive analysis. In periodical non-scientific literature, only four publications were found regarding



this work. These include the article by the American writer Marakay Rogers, in which she gave a brief overview of the music of the Concerto and expressed her favorable impression of the composition. We also have the short article-annotation of American musicologist Brent Reidy and the article by American writer and journalist Lee Passarella written in connection with the release of the album, and the fragment of the interview by American musicologist Ellen Moysan with Reza Vali, where the composer spoke about the using Persian musical system in the Concerto for Ney and Orchestra.

The purpose of this article is to consider the specifics of the Concerto for Ney and Orchestra by R. Vali in the aspect of the author's embodiment of the chosen program, as well as the peculiarities of Iranian traditional culture and music and their influence on professional academic music.

Methods. The historical method was used to uncover the genesis of the "Sama" genre, also to study the genre features of the Concerto cycle; for considering the features of the structure and thematism of the Concerto the system-analytical method was used.

Research results. The Concerto for Persian Ney and Orchestra "Toward That Endless Plain" was created by Reza Vali in Boston in 2003. In the composer's legacy, this is the second big work in the concerto genre (for solo instrument and orchestra) and the first his work for an orchestra, which he composed on the base of the Persian traditional musical system. In addition to this Concerto, the composer wrote the Concerto for Flute and Orchestra (1992) and the Concerto for Kamanche and Ney with Orchestra (2009).

The peculiarities of the musical material and its development are determined by the composer's comprehension of the poem "Call of the Beginning" of the 20th century Iranian poet Sohrab Sepehri. Recreating the main images of the poem in the Concerto – the images of a mystic lonely traveler and aggressive surrounding world opposed to him – R. Vali touches on the topics of conflicting relations between an individuality and a society, the tragic panhuman events of our time, and also – of the searches of a lonely person on his spiritual path to God.

Understanding the origins of the Concerto's program and the essence of the images will allow performers and listeners to more deeply penetrate the spirit and idea of the composition. The program of the Concerto is presented as following: the name, epigraph, headings for each part and the author's notes to the program. The theme, the idea, the content and the images of the Concerto and its connection

with the tragic events of the modern world are expressed through the philosophy of Sufism and the symbols contained in it, that was used around 800 years ago by Jalal ad-Din Muhammad Rumi. Reza Vali believes that Sohrab Sepehri contacts the philosophy of ancient poets to the literature of the 20th century.

To express the basic musical idea – the search for the path of a human to God and the achievement of unity with him – the composer turns to the solo timbre of the Persian wood wind instrument Ney, which is the bearer of the image of sadness, loneliness, separation from the motherland. The sound of Ney, associated with spiritual search, is presented in Parts I, II and III of the Concerto. In *Prelude* and *Interlude*, Ney does not play anything. The theme of the danger is embodied in the *Prelude* and *Interlude* through the atonal technique and dissonant sounds of the instruments of the symphony orchestra that associates with the tragic war events that threaten all of humanity and their consequences.

R. Vali used both, the European musical (three-part) form and the structures inherent in Iranian music (the *mosaic* form in Parts I and III based on the classical repertoire of Iranian music (*Radif*), and the *Nobat* form in Part II). The structure of the cycle is due to the program concept; its specifics are two additional sections designated as *Prelude* (before Part I) and *Interlude* (between Parts II and III). The program led to a change in the sequence of tempo characteristics of the parts in the overall composition of the cycle, which is different from genre customary in a concerto of Western European music. In the R. Vali's Concerto, Parts I and III are slow and Part II is fast.

All the headings of the parts correlate with the mystical philosophy of Sufism. The author represents the headings in the score in two languages – Iranian and English that allows a deeper clarification of their semantic characteristics:

“Prelude” – “Chezolmát” / “The Abyss”;

Part I – “Gozar” / “Passage”;

Part II – “Sámâ” / “Ecstatic Dance”;

“Interlude” – “Bargasht” / “Return to the Abyss”;

Part III – “Foroud va Fánâ” / “Descent and Dissolve”.

In figuratively semantic plan, *Prelude* and *Interlude* are in opposition to the three main parts of the Concerto. The cruel, destructive images of the material world that presented in *Prelude* and *Interlude* are set against the world of concentrated contemplation, the search of spiritual path for a person, recreated in the I, II and III Parts of the cycle.



The musical language of the Concerto has roots in the vocal and instrumental Iranian traditional music – the ancient *Dastgāh* modal system and *maqam* forms.

The medium size of the symphony orchestra is used in the Concerto. The group of brass and percussion instruments is especially important in creating the atmosphere of cruelty and violence and achieving the wild harsh sound. For showing an impending catastrophe, in finish fragment of *Prelude*, the composer introduces large and small electronic sirens into the orchestra.

Conclusions. The extra-musical content and images of the R. Vali's Concerto for Persian Ney and Orchestra and its connection with the tragic events of the modern world history are expressed through the philosophy of Sufism and its symbols. These philosophical ideas, images and symbols are embodied by the composer on various levels of the work as the structural and artistic integrity:

1) at the level of the structure of the modified three-part cycle; 2) in cycle's tempo organization; 3) in the use of the system of the traditional Iranian music (*dastgāh* and *maqam*) in I, II, III parts; 4) in the use of principally distinct thematism in the *Prelude* and *Interlude* in comparison with the main parts; 5) at the level of the timbre and texture organization – in the semantization of the Ney's timbre and in multifarious, in terms of imagery, interpretation of the orchestra.

■ **Key words:** *Reza Vali, Concerto, Persian Ney, Sufism, symbol, Iranian music, European music.*



Введение. Концерт для персидского нэя с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине» (2003) современный ирано-американский композитор Реза Вали создал в г. Бостоне в зрелый период творчества. В наследии композитора рассматриваемый Концерт стал вторым из крупных циклических произведений для солирующего инструмента с оркестром. Кроме названного Концерта, композитор сочинил Концерт для флейты с оркестром (1992) и Концерт для команча и нэя с оркестром (2009).

Обзор литературы. В музыковедческой литературе, к сожалению, отсутствуют опубликованные научные материалы, посвящённые рассмотрению Концерта для персидского нэя с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине» Р. Вали с точки зрения его глубокого,

всестороннего анализа. В периодических ненаучных изданиях было обнаружено лишь четыре публикации по поводу данного Концерта. В их число входит статья американского писателя Маракайи Роджерс, в которой автор выступила с кратким обзором музыки Концерта и выразила своё благоприятное впечатление от прослушанного в связи с премьерой сочинения. Отметим также краткую статью-аннотацию американского музыковеда Брента Рейди и статью американского писателя и журналиста Ли Пассареллы, написанные в связи с выходом одноименного альбома (компакт-диска) Р. Вали (2013), а также фрагмент интервью американского музыковеда Эллен Мойсан с Р. Вали, где композитор высказался об использовании персидской системы в рассматриваемом Концерте и в своём творчестве.

Актуальность исследования, таким образом, обусловлена высокими художественными качествами Концерта для нэя с оркестром Р. Вали и недостаточной изученностью симфонического творчества композитора.

Целью статьи является рассмотрение специфики Концерта для нэя с оркестром Р. Вали в аспекте воплощения автором избранной программы, а также круга образов иранской традиционной культуры и музыки, их влияния на профессиональную академическую музыку.

Методология. Исторический метод использован при раскрытии истории возникновения жанра «Сама», исследовании жанровых особенностей цикла Концерта; системно-аналитический метод применяется при рассмотрении особенностей структуры и тематизма Концерта.

Изложение основного материала. Концерт для нэя с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине» относится к числу программных сочинений Р. Вали. Программа изложена в виде следующих составляющих: общего названия, эпиграфа, заголовков к каждой части и авторских «Примечаний к программе “На пути к этой бесконечной равнине”» (Vali, R., 2019). Содержание Концерта было вдохновлено стихотворением иранского поэта-мистика, символиста XX в. Сохраба Сепехри «Зов начала» (Sepahri, S., 2012, сс. 241–242), фрагмент которого композитор предположил своему сочинению в качестве эпиграфа (на английском и иранском языках):



*Я должен уйти сегодня вечером.
Я чемодан с собой возьму, в котором, быть может,
Рубаха одиночества моего поместится.
Я должен отправиться в путь
В края, где мифические деревья растут.
К этой бесконечной равнине,
Которая всегда
Без слов зовёт меня к себе.*

Стихотворение наполнено глубоким философским и сакральным смыслом. Подобную же концепцию выстраивает выдающийся персидский поэт XIII в., основатель суфизма Дж. Руми (Shafiei Kadkani, М., 2006):

*– Откуда я пришел? / Куда я иду? / Не знаю. / Где моя родина,
наконец-то? / Моя душа пришла из мест далеких, / Откуда она ро-
дом, туда же и вернётся.*

Стихотворение С. Сепехри затрагивает вечную тему отношений личности и Бога. Основная идея сочинения – стремление человека уйти от всего того, что разрушает его жизнь, поиск светлого начала, единения с Богом и нового обретения себя. Уход от повседневности и обретение свободы поэт видит в духовном, мистическом странствии страждущей души в то «никуда», что всегда влечёт человека, в путешествии к некоему началу – вечной субстанции.

Глубоко символические и связанные с эстетикой суфизма тема, идея и содержание стихотворения «Зов начала» С. Сепехри нашли отражение в Концерте Р. Вали, в котором композитор касается ещё и темы конфликтных отношений личности и социума, трагических общечеловеческих событий современности. Воссоздавая в Концерте основные образы стихотворения – образы одинокого путника и противопоставленного ему агрессивного окружающего мира, композитор закрепляет за ними звучание определённых тембров: с одной стороны, солирующего духового инструмента нэя, с другой – всего оркестра. Композитор поясняет: «На протяжении всего концерта соло нэя характеризует образ одинокого странника, пытающегося найти свой путь к Богу, в то время как оркестр воплощает чуждую ему, раз-

рушительную внешнюю среду» (Vali, R., 2019). Отметим, что композитор не случайно избрал в качестве солирующего инструмента в Концерте именно нэй – древний персидский народный инструмент, воспетый в стихотворениях многих персидских поэтов разных эпох. Его особый, окрашенный печалью, тембр, напоминающий звучание человеческого голоса, традиционно является символом одиночества, разлуки и тоски по Родине.

Цикл Концерта – трехчастный, в чём можно усмотреть опору на модель сольного концерта, сложившуюся в европейской музыкальной традиции. Строение цикла весьма специфично, что обусловлено программным замыслом. Все части Концерта имеют заголовки на двух языках (иранском и английском), которые основаны на постулатах мистической философии и суфизма:

Прелюдия – «Câhezolmât» («Колодец тьмы»); «The Abyss» («Бездна»);

I часть – «Gozar» («Путь»); «Passage» («Путь»);

II часть – «Sâmâ» («Сама»); «Ecstatic Dance» («Экстатический танец»);

Интерлюдия – «Bârgâsht» («Возвращение»); «Return (to the Abyss)» («Возвращение в бездну»);

III часть – «Fogoud va Fânâ» («Завершение и достижение истины») – на иранском языке; «Descent and Dissolve» («Завершение и растворение») – на английском языке.

Специфика строения цикла заключается во введении двух дополнительных разделов, обозначенных как *Прелюдия* (изложенная перед I частью) и *Интерлюдия* (помещенная между II и III частями). В образно-семантическом плане они составляют оппозицию трём основным частям Концерта. Жестоким образам материального мира, представленным в *Прелюдии* и *Интерлюдии*, противопоставлен мир сосредоточенного созерцания, духовного поиска человека, воссозданный в I, II и III частях цикла.

Программа обусловила и изменение очерёдности темповых характеристик частей в общей композиции цикла. Последовательность частей стала иной, чем было принято в жанре традиционного сольного концерта: в Концерте Р. Вали медленные I и III части обрамляют бы-



струю II часть цикла. Подвижные по темпу *Прелюдия* и *Интерлюдия*, в свою очередь, оттеняют медленные I и III части. Таким образом, крайние части, изложенные в медленном темпе, контрастируют средней части, написанной в быстром темпе.

Прелюдия, Allegro Furioso, открывающая цикл (от начала до ц. 5), имеет подзаголовок «Câhezolmát» («Колодец тьмы»), «The Abyss» («Бездна»). Фразеологизм «колодец тьмы», заимствованный из философии суфизма, символизирует грехопадение; смысл его заключается в том, что человеческая душа в течение жизни накапливает грехи, становится вместилищем тёмных сил и всевозможных пороков – своеобразным *колодцем тьмы*, на дне которого мерцает крошечный огонек света. Суфии видели спасение души в длительной молитве, медитации, совершении религиозных ритуалов, в аскетизме и считали, что человек, осуществляющий внутреннюю борьбу с врагами духовного мира, постепенно очищается и приближается к Богу. Освободившаяся чистая духовная энергия, озарённость внутренним светом позволяют человеку выбраться из *колодца тьмы* и вознестись над ним (Zohrevand, S., 2014, с. 105).

В *Прелюдии*, исполняемой оркестром, воплощаются агрессивность внешнего мира, угрожающая жизни человечества, а также негативные образы, связанные с пропастью, темнотой человеческого «Я». Композитор так раскрывает смысл этой части Концерта: «Бездна человеческого эго. Среда страха, террора, насилия и войны» (Vali, R., 2019). Соответственно, музыка *Прелюдии* – чрезвычайно резкая и диссонансирующая, в ней отсутствует тональная опора, что вызывает чувство тревоги и дискомфорта, передаёт трагическое ощущение жизни. В создании атмосферы жестокости и насилия и достижении дикого, резкого звучания особое значение имеет группа медных духовых и ударных инструментов. В *Прелюдии* используется парный состав симфонического оркестра. Однако для показа надвигающейся катастрофы композитор вводит большую и малую электронные сирены.

Прелюдия изложена в трёхчастной репризной форме, содержит контрастный тематический материал. Первый раздел воссоздает разрушительную картину войны и экспонирует образ злой силы. В этом разделе (А, *Allegro Furioso*; с начала до ц. 1) выявляются два характер-

ных элемента – диссонирующая аккордовая вертикаль и полифоническое изложение восходящих резких интонаций декламационно-призывного склада (б. 7).

Второй раздел Прелюдии (В, Poco meno mosso; цц. 1–3) выполняет функцию экспозиции двух противоположных образов – злой силы и страдающего народа, данных в сопоставлении. Начало раздела отмечено появлением настойчивой остинатной фигуры из мелких (тридцать вторых) длительностей, изложенной канонически у I и II скрипок в противоположном движении. Далее присоединяются контрафагот, контрабас и фортепиано с повторяющейся в низком регистре (остинатной) фразой, представленной шестнадцатыми с синкопированным элементом и исполняемой *pizzicato*.

Композитор использует художественный приём гротеска; ремарку *Grotesque* обнаруживаем в партиях двух валторн и двух тромбонов. Назойливо повторяющаяся мелодическая фраза, в неизменном акцентированном танцевальном ритме, свойственном современному стилю *ритм-энд-блюз*, распространённому в Америке с начала 1940 годов, исполняется указанными медными инструментами на разной высоте в одновременном звучании (от звуков *g#*, *c#* и *A*) вначале на *ff*, а затем на *ppp*. В сочетании с особо резким, звенящим тембром, полученным за счёт применения металлических сурдин (*metal mute*) у валторн и тромбонов, а также с использованием приёма глиссандо достигается саркастический эффект. Многократно повторенная резкая тритоновая интонация ассоциируется со звуками клаксонов.

Во втором разделе появляется новая речитативно-декламационная тема, написанная в народном духе. Тема членится на пять коротких фраз, каждая из которых сопровождается динамическим угасанием (*ff > p*) и содержит звучащую многократно восходящую тритоновую интонацию – ум. 5. Мелодия темы напоминает аваз *афшари* – грустную иранскую народную мелодию, семантика которой связана с темой разлуки влюбленных. При сравнении тематического зерна аваса *афшари* и темы Р. Вали обнаруживаем искажение начальной интонации народной темы: квартовый мелодический ход преобразован в щемящую интонацию ум. 5, что отражает образ изломанной судьбы подневольного народа. Подчеркнём, что интонация ум. 5 – *g#-d'* впер-



вые звучит у тромбонов за два такта до появления темы народного склада. Эскортирует *народную* тему тот же музыкальный материал, который предварял её появление. Тема исполняется в высоком регистре в виде канона деревянными духовыми инструментами (двумя флейтами пикколо и двумя кларнетами – **Еь** и **Вь**). В канонических переключках флейт и кларнетов слышатся разноголосые человеческие причитания, передающие страх и отчаяние.

Третий раздел (**A¹**, *stringendo*; цц. 4–5) уравнивает форму *Прелюдии* (где первый раздел содержит 9 тактов, средний и третий – по 12 тактов), и именно здесь происходит завязка всего произведения. В последнем разделе господствует образ злой силы. В музыкальной ткани обнаруживаем повторяющиеся кластерные малосекундовые созвучия, изложенные на *sfz*, что корреспондирует с первым разделом *Прелюдии* и даёт основание трактовать третий раздел как репризный.

I часть Концерта, *Adagio*, (цц. 5–15) имеет подзаголовок «Путь». *Путь* здесь надо понимать как символическое странствие человека в его стремлении к Творцу. Своим спокойным характером музыка I части оттеняет трагическую рефлексию *Прелюдии*. Автор сосредотачивается на драматургии состояния, а не процесса (человек ищет и находит успокоение в сосредоточенной молитве, медитации, созерцании). В I части экспонируется основной образ Концерта. Напомним, что тема, звучащая в партии нэя, является основой музыкального образа одинокого скитальца (представителя народа), избравшего путь духовного роста. Эта тема-персонаж выполняет важную драматургическую роль во всём цикле, объединяя его. I часть основана на полифоническом развитии основной темы.

Музыкальную форму I части Р. Вали определил как мозаичную (состоящую из нескольких разделов), что свойственно иранской народной музыке. I часть включает три раздела, в основе которых лежат различные модусы-лады (дастгахи). Композитор отмечает: «I часть начинается со вступления соло нэя, играющего в мрачном авазе *баят-корд*. Тема соло нэя постепенно поднимается в более высокие регистры, проходя через серию тетрахордов *дастгаха шур* и, наконец, достигает *дастгаха хомаян* в конце части» (Vali, R., 2019).

Подчеркнём, что в оркестровых партиях используются лишь те звуки, которые входят в тот или иной тетрахорд дастгаха.

Первый раздел, *Adagio*, (цц. 5–11) открывается медленной темой нэя, имеющей речитативный характер. Мягкий, тёплый звук нэя напоминает народный наигрыш и вызывает ощущение мирного бескрайнего простора, небесной выси. Для темы характерны переменный размер, прихотливый ритмический рисунок, микрохроматика. В основе темы лежит гуше *daramad* (иран. – *начало, открытие*). Тема интонируется в авазе *баяд-корд* (иран. – *деревня курдов*) с устоем (*шагетом*) **e** и звуком **hп** (четверть тона). В последних двух тактах ц. 9 происходит модуляция из авазы *баяд-корд* в дастгах *шур* (от иран. – *экстаз*), где **e#** меняется на **еп**, а в партии первых скрипок *solo* появляется **b**. В оркестровых партиях также используются и звуки, которые возникли в партиях нэя и скрипки – **еп** и **b**. В следующем построении с устоем **g** (*A tempo*; ц. 10) в партии нэя появляется новый звук – **fX**.

Второй раздел (*A tempo*; цц. 11–13) изложен в дастгахе *шур* с гуше *одж* (иран. – *зенит, вершина, кульминация*) с устоем **g**. В теме нэя, основанной на опевании звука соль, постепенно достигаются более высокие звуки – **a²п** (цц. 11–12), **b²** (ц. 13), **h#²** (ц. 13+4 т.), **e³** (ц. 13+5 т. – ц. 14), что соответствует указанному смысловому значению слова *одж*. Именно здесь находится кульминация рассматриваемого раздела. В двух последних тактах ц. 13 происходит модуляция из дастгаха *шур* в дастгах *хомаюн* (в иранской музыке слово «*хомаюн*» означает – *добрый, благословенный, благоприятный*), где появляются звуки **ап** и **h#**.

В третьем разделе, *Piu Mosso* (ц. 14), композитор использует дастгах *хомаюн* с устоем **c**, что подготавливает восприятие музыкального тематизма II части, которая начинается в этом же *дастгахе*. Дастгах *хомаюн* напоминает европейский гармонический *c-moll*, где вместо звука **as** применяется **ап**.

Таким образом, принципы развития темы в I части основаны на смене ладогармонических красок, где тетрахорды дастгаха выстроены по принципу контрастного сопоставления. При общем постепенном нарастании напряжённости тема многократно проводится всё в более высокой тесситуре. Волшебное звучание арфы и вибратона



создаёт сонорный эффект вибрирующего свечения, воплощающего образ внутреннего света человека, который позволяет ему перейти к следующему этапу пути, и внешнего сияния окружающего мира, олицетворяющего высшее, неземное начало.

Созданию своеобразного национального колорита способствует частая смена размера, что является характерным для музыкального фольклора Ирана и выходит за рамки структурированной европейской квадратности.

II часть Концерта, *Allegro scherzando*, озаглавлена «Сама» – на иранском языке – и «*Экстатический танец*» – на английском (ц. 15–43). Название «Сама» является более точным, оно служит ключом к пониманию сути отображаемого музыкального образа. Так, Р. Вали отмечает: «Характер движения напоминает мистический танец кружащихся дервишей (“Сама”» (Vali, R., 2019). Танец «Сама» является составной частью одноименного суфийского ритуала как формы богослужения и одним из семи этапов странствия человека на пути к Богу. Канву танца составляет движение кружения, что является одной из древнейших форм медитации. В танце дервиши достигают пика особого возвышенного духовного состояния.

Во II части Концерта композитор использовал музыкальную форму *нобат* (несколько напоминающую европейскую форму рондо), применяемую в старинной иранской народной музыке. Любопытно, что форма *нобат* зародилась именно в ритуальных танцах суфиев и использовалась в Иране до середины XVII в. Для темы рефрена (*сархане*), созданной в народном духе, характерны переменный размер, причудливый ритм, неравномерная акцентированность звуков, активная начальная восходящая квартовая интонация с последующим применением вспомогательных звуков. В рефрене, построенном на дастгахе *хомайон* с устоем «с», композитор использовал гуще *раз-о-нияз* (перс. «тайна и потребность в духовных поисках»), что соответствует программному сюжету. Композитор комментирует: «Вторая часть основана на двух верхних тетрахордах дастгаха *хомайон*» (Vali, R., 2019).

Обратим внимание на то, что ритуальный танец суфиев издавна сопровождался своеобразным звучанием иранских народных инстру-

ментов – нэя и ударного инструмента дафа. Именно поэтому в первоначальном проведении темы танца «Сама» (ц. 15) Р. Вали использует исключительно тембры этих инструментов. На протяжении II части композитор ещё дважды излагает тему нэя без оркестрового аккомпанеента, приближая её звучание к традиционному сопровождению «Сама». Так, нэй соло звучит в ц. 24, а в сопровождении дафа и конгаса – в ц. 34.

Музыка воссоздаёт не только особенности хореографии, свойственные «Сама» – многократно повторяющиеся кружащиеся движения, но и эмоциональное состояние танцующих. Постоянное обновление музыкального материала является отражением обновляющихся жестов и движений дервишей, что соответствует особенностям драматургии танца, а также – новых стадий особого внутреннего состояния: отрешённости, прострации, погружения в транс, сопровождающегося чувством восторга (религиозного экстаза).

Несмотря на то, что размер в «Сама» на протяжении II части меняется, в музыке всё же ощущается явно преобладающая трёхдольность, выраженная посредством размеров $3/8$, $3/4$, $6/8$, $9/8$, $12/8$.

Интерлюдия, *Piu Mosso*, (цц. 44–49) имеет подзаголовок «Bárgásht» («Возвращение») – на иранском языке; «Return (to the Abyss)» («Возвращение в бездну») – на английском. *Интерлюдия*, помещенная между II и III частями Концерта и связывающая их, представляет собой новый этап динамизации музыкального «сюжета», вводит в атмосферу и круг образов *Прелюдии* и основывается на её музыкальном материале. Приведём комментарий композитора: «Интерлюдия – “Возвращение (в Бездну)” основана на тематическом материале “Прелюдии”. Музыка становится резкой и диссоциирующей» (Vali, R., 2013, с. 10).

III часть Концерта, *Largo*, композитор назвал «Foroud va Fánâ» («Завершение и достижение истины») – на иранском; «Descent and Dissolve» («Завершение и растворение») – на английском (цц. 50–61). В суфийской литературе слово *foroud* означает «объединение», подразумевая концепцию объединения с Создателем. Слово *Fánâ* – термин, обозначающий самый последний этап духовного очищения – достижение истины и соединение с Творцом (Setayeshgar, M.,



2014, сс. 105–140). Освобождаясь от зла и негативности эго, человек наполняется светлой Божественной энергией.

Музыка финала, по сравнению с предыдущими частями, – наиболее спокойная, а темп – самый медленный в цикле. Композитор в художественных целях часто использует небольшие агогические отклонения. Музыка свойственна приглушённая динамика, где использованы все степени её градации – *mp*, *p*, *pp*, *ppp*. Как и в I части, широко применяется приём микрополифонии, интонационной основой которой являются иранские народные напевы.

Структура III части исходит из принципа мозаичности (подобно I части). В музыке обнаруживаем гуще *Дейламан* в авазе *дашти*, тетрахорд *Саба*, гуще *шуштару* (*дастгах хомаюн*). Композитор даёт следующий комментарий относительно формы Концерта: «III часть основана на авазе *дашти*. Музыкальный материал II части тесно связан с тематическим материалом I части. Кроме того, вариация основной темы II части возвращается в III части» (Vali, R., 2013, сс. 10–11).

В финале отсутствуют резкие тембры медных духовых инструментов, ассоциирующиеся с образом злой силы (исключение составляет труба, но она применяется с сурдиной с целью ослабления, приглушения звучности). С помощью оркестровых красок (специфического звучания вибратона и арфы) достигается эффект колеблющегося света, что, с одной стороны, вызывает представление о небесном сиянии – пространстве обитания Бога, и, с другой – символизирует достижение человеком состояния просветлённости, постижение истины.

В третьем разделе финала Концерта (ц. 60) достигается развязка, момент которой композитор подчёркивает, применяя звукоизобразительные приёмы с целью имитации пения мифологической птицы и её полёта (ц. 60 + 4 т.), что конкретизируется авторской ремаркой: *like a bird, come forward*. В высоком регистре (в третьей октаве) на *mp* в партии фортепиано звучат интонационные переливы, основанные на хроматических интервалах: ув. 5, ув. 4, ум. 5, переходящие в повторяющуюся ч. 1 на звуке *b*³. Подчеркнём, что этот короткий пяти-тактовый фрагмент накладывается на последний угасающий звук нэя *b* (*p-pp*) и арфы *e*³ (*p*). Далее в музыке явно слышатся звуки трепета

птичьих крыльев. Этот фрагмент можно истолковать как персонафикацию идеи божественного зова через образ благословенной райской птицы и восхождения человеческой души к небесным высотам. Завершается Концерт длительным звучанием звука *b* в унисон у всех инструментов струнной группы, что, по мнению композитора, символизирует единение всех людей (согласно философии суфизма) в их стремлении к чистоте помыслов и свету души, к познанию истины (Vali, R., 2019).

Обобщая наши наблюдения, отметим в качестве **ВЫВОДОВ** следующее.

Внемузыкальное содержание и образы Концерта Р. Вали для персидского нэя с оркестром и связь произведения с трагическими событиями современного мира выражены в соответствии с философией суфизма и посредством его символов. Воплощение религиозно-философских идей, образов и символов осуществляется композитором на различных уровнях сочинения как структурно-художественной целостности: 1) на уровне строения модифицированного трёхчастного цикла; 2) в его темповой организации; 3) в использовании ладовой системы традиционной иранской музыки (дастгах с очерченной семантикой) в I, II, III частях; 4) в использовании принципиально различного тематизма в *Прелюдии*, *Интерлюдии* и основных частях; 5) на уровне темброво-фактурной организации – в семантизации тембра нэя и в различной с точки зрения образности трактовке оркестра.

Перспективой исследования является изучение симфонического творчества Р. Вали с точки зрения взаимодействия традиционной иранской музыки и профессионального европейского музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- Эрнст, К. [Ernst, C.] (2002). *Суфизм [Sufism]*. (Пер. с англ. А. Горькавого – Transl. from English by A. Gorkavy). Москва [Moscow]: ФАИР-Пресс [FAIR-Press] [in Russian].
- Sepehri, S. (2012). *Hasht ketab [Eight Books]: poetry collection*. Esfahan: Gofteaman Andishe Moaser [in Persian].



- Setayeshgar, M. (2014). *Robab of Romi (Rumi and music)*. Tehran: Honar mosighi.
- Shafiei Kadkani, M. (2006). *Poetry №3. Selection of Shams' sonnets*. Tehran: Amir Kabir Publication.
- Vali, R. (2013). *Toward That Endless Plain*. (Booklet of Music Album). Washington: BMOP sound.
- Vali, R. (2003). *Toward That Endless Plain. Concerto for Persian Ney and Orchestra* [Score]. St. Louis: Norruth Music.
- Vali, R. (2019, November 7). Listening Club: Prof. Reza Vali. Part 1. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=8lRn5bvEvn0&t=1006s> [in Persian].
- Zohrevand, S. (2014). Sufist Exile and its Reflection in Persian Poetry. *Researches on Mystical Literature (Gawhar-i Guya)*, University of Isfahan, 7 (25), 105–140 [in Persian].

Стаття надійшла до редакції 15.12.2019 р.