

УДК 785.6:780.614 + 780.641]:78.071.1(55 + 73)(092)«19/20»

DOI 10.34064/khnum1-59.13

Таваккол Ехсан

композитор, викладач кафедри композиції та інструментування,
здобувач кафедри теорії музики Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського;
e-mail: ehsantavakkol@gmail.com
ORCID 0000-0002-6190-026X

**СПЕЦИФІКА БУДОВИ ЦИКЛУ ТА МУЗИЧНОЇ ФОРМИ
В КОНЦЕРТІ ДЛЯ ПЕРСЬКОГО НЕЯ З ОРКЕСТРОМ
«НА ШЛЯХУ ДО ЦІЄЇ НЕСКІНЧЕННОЇ РІВНИНИ» РЕЗА ВАЛІ**

У статті *вперше* в українському музикознавстві розглянуто особливості будови циклу та формоутворення в Концерті для перського нея з оркестром «На шляху до цієї нескінченної рівнини» сучасного ірано-американського композитора межі ХХ–ХХІ ст. Реза Валі (нар. 1952). Виявлено, що специфічність структури і формоутворення Концерту виявляється в поєднанні традиційних західноєвропейських принципів будови циклу з принципами формоутворення всередині частин, які властиві класичним іранським музичним творам. Досліджено, що цикл Концерту в загальних контурах – тричастинний з додатковими розділами, що обумовлено програмним задумом автора. Встановлено, що кожна з трьох частин і додаткових розділів викладена в своєрідній формі, властивій іранській класичній музиці: I і III частини складені в мозаїчній формі, II частина написана в формі нобат; «Прелюдія» та «Інтерлюдія» створені в тричастинній формі. Арочний принцип (принцип симетрії) в побудові циклу виявляється між «Прелюдією» та «Інтерлюдією», а також між I і III частинами.

■ **Ключові слова:** Реза Валі, концерт, структура, музична форма, мозаїчна форма, форма нобат, ней, іранська класична музика, система даг-стах / могам.

Постановка проблеми. Питання композиційної організації художньої цілісності та формотворення є актуальними щодо творів

сучасної музики. Цікавим аналітичним матеріалом в цьому аспекті є творчість представника сучасної ірано-американської музики Р. Валі, а саме – його Концерт для перського нея з оркестром «На шляху до цієї нескінченної рівнини». Аналіз структури циклу і музичної форми кожної частини обраного Концерту дає можливість виявити специфіку роботи композитора з матеріалом, особливості жанрового рішення та наблизитись до розуміння симфонічної творчості Р. Валі на перетині традиційного іранського і сучасного західного музичного мистецтва. Звернення до Концерту Р. Валі обумовлено й тим, що автор цієї статті є вихідцем з Ірану, причетним до культури цієї країни.

Методологія. В статті використано історичний метод – при дослідженні жанрових особливостей циклу і при розгляді старовинних музичних форм, що властиві творам традиційної іранської музики, розкритті історії виникнення жанру «Сама»; системно-аналітичний метод, що застосовується при розгляді особливостей структури та формоутворення окремих частин і тематизму циклу.

Аналіз публікацій за темою. У світовій музикознавчій літературі творчість Р. Валі досліджена лише фрагментарно, ґрунтовні роботи, присвячені її вивченню, відсутні. Перша спроба професійно досліджувати музику Р. Валі була зроблена Марі Ірен Генріх¹ (Heinrich, 2011). У своїй магістерській роботі «Аналіз перських музичних традицій в обраному репертуарі для флейти Реза Валі» авторка аналізує твір «Доля» («*Kismet*») для тріо флейт в аспекті використання в ньому концепції дастгах. Цій же проблемі присвячена її ж стаття «Концепція *Dastgāh* в сучасній іранській художній музиці: міжкультурний підхід в “Доли” для тріо флейт Реза Валі» (Heinrich, 2017).

На сьогодні наукова думка про Р. Валі представлена ще двома магістерськими роботами, які належать іранським музикознавцям: Хосейну Асадоллах-хан-Валі (2018) і Беняміну Фасаї (2018).

¹ Відомо, що Марі Ірен Генріх завершує роботу над докторською дисертацією «Концепція Дастгах в сучасній іранській художній музиці: аналіз та керівництво для виконавців на флейті» (неопублікована докторська дисертація (PhD), Університет Гріффіта, 2017). Marie Irene Heinrich, «The Dástgāh Concept in Contemporary Iranian Art Music: An Analysis and Guide for Flute Performance» (Unpublished Doctoral Dissertation, Griffith University, 2017).

Хосейн Асадоллах-хан-Валі свою роботу «Вивчення методів використання іранського музичного матеріалу в творах Реза Валі, Надера Машаехі, Хамідреза Дебазара, Мохаммада Реза Тафазолі» вибудував за принципом інтерв'ю з декількома сучасними іранськими композиторами (*Asadullah Khan Vali* / اسدالله خان والی, 2018). Бен'ямін Фасаї в магістерській роботі «Аналіз циклу “Народних пісень № 14” Реза Валі з точки зору гармонії і інструментування» (*Fasaei* / فساایی, 2018) розглядає «Перські народні пісні» № 14 для сопрано та камерного оркестру Р. Валі (1998) в зазначених аспектах.

Огляд ненаукової літератури щодо Концерту Р. Валі для перського нея з оркестром міститься в нашій статті (Таваккол, 2019b: 268–269). Публікацій, присвячених вивченню питань композиційної структури і формоутворення Концерту, не виявлено.

Метою статті є розгляд специфіки структури циклу та музичної форми окремих частин Концерту для нея з оркестром «На шляху до цієї нескінченної рівнини» Р. Валі в аспекті втілення автором обраної програми, а також кола образів іранської традиційної культури і музики, їх впливу на професійну академічну музику, що досліджується в українському музикознавстві вперше.

Виклад основного матеріалу. Концерт для перського нея з оркестром «На шляху до цієї нескінченної рівнини» сучасний ірано-американський композитор Р. Валі (нар. 1952) написав 2003 року – в зрілий період творчості (в Третій піттсбурзький період, згідно з періодизацією творчості композитора, розробленою автором статті) в м. Бостон (США).

В Концерті Р. Валі звертає на себе увагу специфічність будови циклу в цілому і формоутворення в окремих частинах, що виявляється у сміливому та вдалому поєднанні традиційних західноєвропейських принципів побудови композиції циклу з принципами формоутворення, властивими класичним іранським музичним творам. Розглянемо особливості Концерту в зазначеному аспекті.

Цикл Концерту Р. Валі – в загальних контурах тричастинний з додатковими розділами, в ньому наявною є опора на модель європейського сольного концерту. Однак будова циклу вельми специфічна, що обумовлено програмним задумом автора (Таваккол, 2019b: 271). Всі частини Концерту мають заголовки на перській і англійській мовах, які

відсилають до постулатів містичної філософії і суфізму: «Прелюдія» – «*Câhe zolmât*» («Криниця темряви») – «*The Abyss*» («Бездоння»); I частина – «*Gozar*» («Шлях») – «*Passage*» («Шлях»); II частина – «*Sâmâ*» («Сама») – «*Ecstatic Dance*» («Екстатичний танець»); «Інтерлюдія» – «*Bargasht*» («Повернення») – «*Return to the Abyss*» («Повернення в бездонню»); III частина – «*Foroud va Fânâ*» («Завершення і досягнення істини») – «*Descent and Dissolve*» («Завершення і розчинення»).

Специфіка будови циклу полягає у введенні двох додаткових розділів, позначених як «Прелюдія» (викладена перед I частиною) і «Інтерлюдія» (вміщена між II та III частинами). Використання Р. Валі жанрового визначення «Прелюдія» відсилає до типових розділів інструментальних циклів барокової епохи, де «Прелюдія» виконувала роль вступу, своєрідної музичної передмови. Тому, незважаючи на малі масштаби «Прелюдії», вона виконує важливу драматургічну роль в циклі.

В образно-семантичному плані «Прелюдія» та «Інтерлюдія» становлять опозицію трьом основним частинам Концерту. Жорстоким, руйнівним образам матеріального світу, представленим в «Прелюдії» й «Інтерлюдії», протиставлений світ зосередженого споглядання, духовного пошуку людини, відтворений в I, II і III частинах циклу.

Композиція циклу детермінована програмою, яка є своєрідною інтерпретацією сенсу, укладеного у вірші С. Сепехрі. Музика тісно пов'язана з сюжетним розвитком (про програму, тему, зміст Концерту див. у статті автора (Таваккол, 2019b: 269–271)).

Наведемо схему циклу Концерту:

Дод. розділ	A	B	Дод. розділ	C
«Прелюдія»	I частина	II частина	«Інтерлюдія»	III частина
Від поч. – ц. 4	цц. 5–14	цц. 15–43	цц. 44–49	цц. 50–61

Одна з особливостей Концерту полягає в поєднанні двох принципів в організації композиції в цілому і форми на рівні окремих частин. Перший принцип виявляється у тяжінні до чіткої відособленості графної форми, інший – до їх розмитості.

Розглянемо питання членування між частинами Концерту. Наявність двох тактових рис між I і II частинами, а також між «Інтерлю-

дією» і III частиною вказує на явне відокремлення цих структурних одиниць. При цьому розмежування між I і II частинами все ж виявляється більш явно. Відчуття завершеності I частини сприяє уповільнення темпу і використання в кінці половинної паузи і фермати. Завершення «Інтерлюдії» відзначено уповільненням темпу (*Molto rit.*, чим підготовляється темп III частини – *Largo*) і динамічним згасанням (від *ffff* до *pp*). Але членування між II та III частинами нівелюється за рахунок збереження фактури, динаміки і продовження мелодичної лінії з використанням ліг між частинами, фактично завершуючи (із запізненням!) музичну думку вже в першому такті наступної III частини. «Прелюдія» структурно не відокремлюється від першої частини (в ній відсутні дві тактові риси), але її закінчення підкреслено половинною паузою і ферматою. Таким чином композитор прагне до об'єднання частин, досягнення єдності циклу (Vali, 2003).

Слід зазначити, що внутрішня будова частин циклу досить специфічна. Це пояснюється тим, що Р. Валі звертається до старовинних форм іранської класичної музики. Так, I і III частини написані в *мозаїчній формі*, II частина створена в формі *нобат*. Симетрія, що виявляється внаслідок звернення до стародавніх форм, відображає логічність загальної структури Концерту. Послідовність використання музичних форм в частинах циклу схематично можна представити так (Таваккол / توکل, 2019a):

«Прелюдія»	I частина	II частина	«Інтерлюдія»	III частина
3-частинна репризна форма	Мозаїчна форма	Форма нобат	3-частинна форма	Мозаїчна форма

Слід зазначити, що Р. Валі звернувся до старовинних форм традиційної іранської музики лише у Третій пітсбурзький період (який почався з 2000 р. та триває до сьогодні). Так, композитор в інтерв'ю автору статті повідомляє про це: «Я використовував іранські музичні форми в своїй музиці, особливо в творах після 2000 р. Ці форми включають: 1) мозаїчний принцип; 2) метод розгортання (як один з методів розширення форми); 3) перехід від низьких звуків до високих; 4) арки,

що пов'язують» (Таваккол, 2019b: 264–279). Р. Валі писав, що однією з його композиційних і естетичних цілей, починаючи з 2000 року було «... замінити європейські музичні форми формами, характерними для системи *Dástgâh / Mâghâm* (близькими до мозаїчної форми), а також музичними формами, властивими перській / близькосхідній середньовічній музиці» (Vali, 2016: 4).

Розглянемо принципи будови *мозаїчної форми* та форми *нотаб*. Мозаїчна² форма складається з декількох різних розділів, в яких використаний арочний принцип: матеріал першого та останнього розділів є ідентичним. Звернемо увагу на те, що ця форма закріпилася в будові класичного іранського радіфа. Відзначимо, що в іранській музичній літературі є кілька збірок радіфів (записаних різними авторами), проте в них зазвичай строго витримується кількість та послідовність певних гуже, котра всюди є приблизно однаковою³.

Р. Валі стверджує, що мозаїчна форма зародилася саме в музиці Сходу, а потім набула поширення в творчості композиторів Європи в ХХ ст.⁴ Зазначимо, що формування мозаїчної форми в творах Р. Валі засновано на зіставленні різних фрагментів музичного твору, кожен з яких заснований на новому тетрахорді в моді. Принцип побудови музичного матеріалу, який застосовується в I і III частинах Концерту для неї з оркестром, асоціюється зі зразками стародавніх перських фресок. Елементами своєрідної мозаїки для композитора є тетрахорди різноманітних модів.

Форма *нобат* (перс. – *черга, час*) здавна застосовувалася в вокально-інструментальній музиці Ірану (Khazraei / خضرای, 2003: 111–121), а

² Назва «мозаїчна форма» походить від назви форми образотворчого мистецтва (точніше, вида декоративно-прикладного та монументального мистецтва) – мозаїки, що була і є поширеною в Ірані.

³ Більшість іранських музикантів-виконавців звертаються до радіфа, що був записаний від відомого іранського придворного музиканта межі ХІХ-ХХ ст. Мірзи Абдулли Фарахані (1843–1918).

⁴ Т. Кюреган (2005) зазначає, що мозаїчна форма використовується в «Поліфонічній мозаїці» Р. Щедрина, в «Мозаїчному квартеті» Г. Кауелла, в «Пташиних» творах О. Мессіана, в п'єсі «Людмила» з циклу «Силуети» Е. Денисова. У мозаїчній формі написані п'єси К. Дебюссі «І місяць спускається на місце, де колись був храм» (Маньні, 2017) та «Флейта Пана» з вокального циклу «Пісні Білітіс» (Лі, 2016).

потім поширилась в музиці інших країн: Азербайджані, Таджикистані, Узбекистані, Туреччині, Іраку. Час виникнення форми нобат дослідникам встановити не вдалося, але відомо, що вже в XIV ст. цю форму широко використовували іранські композитори в своїх творах. Форма нобат є різновидом циклічної форми, побудованої на чергуванні контрастних розділів, об'єднаних одним модом. У кожному з розділів форми містилися різні ритмічні цикли (*Fatemi / فاطمی*, 2008: 103–134). Спочатку форма *нобат* включала чотири різних розділи, де швидкі, активні розділи змінювалися повільними, спокійними, а вокальні тексти, написані перською мовою, чергувалися з текстами, викладеними арабською мовою (*Fatemi / فاطمی*, 2008: 77–91).

Іранський музикознавець М. Азадефар (*Azadehfar / آزاده فر*, 2007: 119–126), розмірковуючи про ритмічні цикли, які використовувалися в творах іранської класичної музики, стверджує, що принцип організації ритмічних циклів пов'язаний зі східною філософською концепцією циклічності часу: зміни дня і ночі, пір року. На мій погляд, з названою філософською концепцією пов'язаний також і принцип організації форми нобат (враховуючи зазначену етимологію слова нобат, а також особливості будови форми нобат).

Необхідно зазначити, що форма нобат має деякі спільні риси з європейською класичною формою рондо: в ній містяться побудови, що близькі рефрену і епізодам. Побудова, яка аналогічна рефрену, в іранській музичній літературі традиційно називається *сархане* – *хане авал* (перс. – «перший будинок»); фрагмент, ідентичний 1-му епізоду отримав назву *хане довом* (перс. – «другий будинок»); розділ, подібний другому епізоду, – *хане севом* (перс. – «третій дім») або *базгой* (перс. – «повторити»). Рефрен і 1-й епізод зазвичай проводяться в одному дастгахі. У 2-му епізоді традиційно відбувається модуляція в інший дастгах. Між проведеннями рефренів допускається поява і більшої кількості епізодів, кожен з яких може бути побудований на основі нового тетра хорда, де має викладатися і нове гуше (*Tavakkol*, 2020b: 212).

«Прелюдія» (*Allegro Furioso*, $\text{♩} = 88$; від початку до ц. 5) викладена в тричастинній репризній формі. Представимо схему музичної форми «Прелюдії»:

а	в	а ₁
1 частина	2 частина	3 частина
з початку до ц. 1	цц. 1–3	ц. 4
атональна музика	≈ аваз <i>Афшари</i>	атональна музика

Музична форма I частини (А) Концерту (*Adagio*, $\text{♩} = 46$; цц. 5–14) – мозаїчна з елементами імпровізаційності; вона включає 7 розділів, в основі яких – різні тетрахорди, зміна котрих нагадує різноманітні кольорові візерунки в калейдоскопі, що швидко змінюються. Наведемо схему форми I частини (А) Концерту:

1 розділ	а	цц. 5–8	аваз <i>Баят-корд</i>
2 розділ	в	цц. 9–10+т. 4	аваз <i>Дашті</i> , гуше <i>Одж</i>
3 розділ	с	цц. 10+т. 5	дастгах <i>Шур</i>
4 розділ	d	ц. 11	дастгах <i>Шур</i> , гуше <i>Шахназ</i>
5 розділ	e	ц. 12	дастгах <i>Шур</i> , гуше <i>Оззал</i>
6 розділ	f	ц. 13	могам <i>Зирафканд</i> ,
7 розділ	g	ц. 14	дастгах <i>Хомаюн</i>



У II частині Концерту (*Allegro scherzando*, $\text{♩} = 132$; цц. 15–43), Р. Валі використав музичну форму нобат. Вибір такої форми був логічним. Заголовок II частини – «Сама» означає назву традиційного ритуального танцю, який є складовою частиною однойменного суфійського ритуалу. Р. Валі відзначає, що в II частині Концерту «Характер руху нагадує містичний танок дервішів, що кружляють (“Сама”)» (Vali, 2013: 10). Відомо, що форма нобат зародилася саме в ритуальних танцях суфіїв і використовувалася в Ірані аж до середини XVII ст.

В формі нобат, що складається з 8-ми контрастних розділів, каденції і тріо (всього 10 розділів), є повторювані розділи, наділені певним смисловим значенням. Так, розділ *a* повторюється чотири рази, розділи *b*, *c* і *d* проводяться тричі (всі розділи повторюються з різними видозмінами, що відрізняє форму, обрану Р. Валі, від традиційної іранської форми нобат).

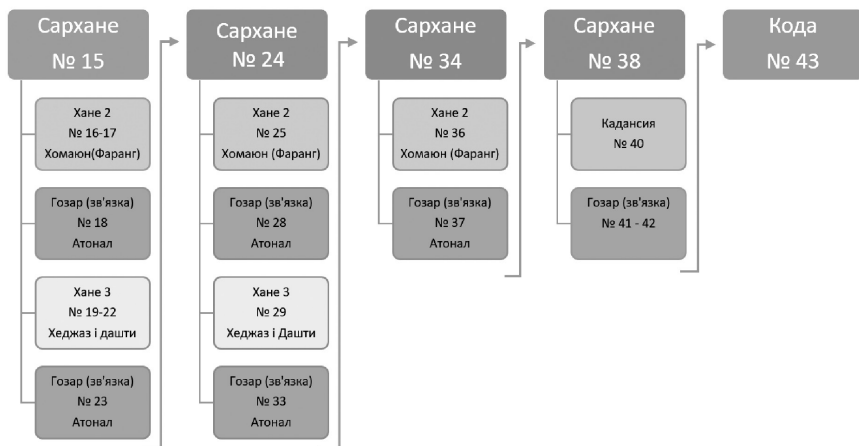
II частина починається та закінчується матеріалом розділу *a*. Такий композиційний прийом сприяє єдності II частини й її логічній завершеності. Всі проведення розділів *a* та *b* викладено в основному дастгахі *Хомаюн*, а всі проведення розділу *c* пов’язані з модуляцією в дастгах *Шур* (така черговість викладу розділів є характерною для форми нобат). У формі II частини можна виявити і риси своєрідної тричастинності, де 1-шу частину складають розділи *a*, *b*, *c*; 2-гу частину – розділи *a*₁, *b*₁, *c*₁; 3-тю частину – розділи *a*₂, *b*₂, *c*₂.

Наведемо схему музичної форми II частини (B) Концерту для неї з оркестром:

<i>a – сархане</i>	ц. 15	<i>гуше раз-о-нияз</i> в дастгахі <i>Хомаюн</i> с тонічним центром с (мод <i>Шушитарі</i>); в тетрахорді <i>могама Зірафкянд-Кучак</i> відбувається модуляція в тетрахорд розділу <i>b</i>
<i>b – хане довом</i>	цц. 16–18	тетрахорд <i>Фаранг</i> – верхній тетрахорд в дастгахі <i>Хомаюн</i> , що відповідає європейському гармонійному <i>c-moll</i>
зв’язка	ц. 18	атональна музика
<i>с – хане севом</i>	цц. 19–23	дастгах <i>Шур</i> з <i>гуше Хеджаз</i> , <i>аваз Дашти</i> (цц. 21–23).

зв'язка	ц. 23	атональна музика
a_1 – сархане	ц. 24	використано матеріал 1-го розділу (а)
b_1 – хане довом	цц. 25–27	використано матеріал 2-го розділу (b)
зв'язка	ц. 28	атональна музика
c_1 – хане севом	цц. 29–32	аваз Дашті в дастгяхі <i>Шур</i> .
зв'язка	ц. 33	атональна музика
a_2 – сархане	цц. 34–35	використано матеріал 1-го розділу (а)
b_2 – хане довом	ц. 36	використано матеріал 2-го розділу (b)
зв'язка	ц. 37	атонал
a_3 – сархане	цц. 38–39	використано матеріал 1-го розділу (а)
Каденція (c_2)	ц. 40	заснована на матеріалі 3-го розділу (с)
Тріо (а3)	цц. 41–42	засновано на матеріалі 1-го розділу (а)
зв'язка		
кода	ц. 43	сполучний розділ до «Інтерлюдії»

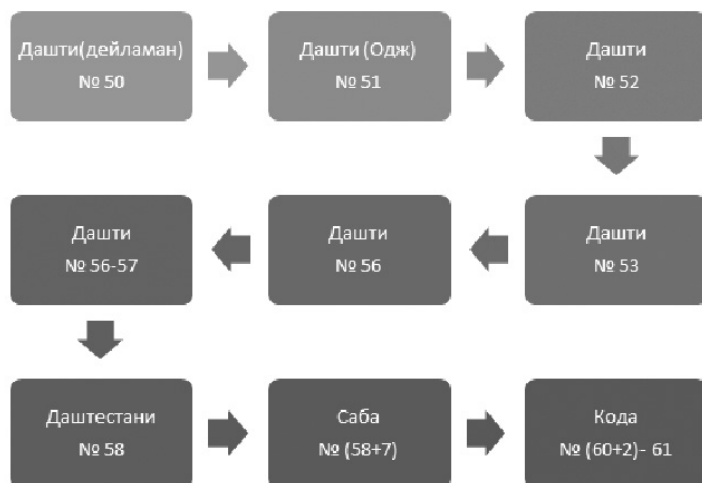
«Інтерлюдія» (*Piu Mosso*, $\text{♩} = 160$, цц. 44–49), атональна в своїй основі, написана у тричастинній формі (як і I частина; в чому виявляється принцип симетрії, арочності).



1 розділ	a	цц. 44–45	атональна музика
2 розділ	b	ц. 46	атональна музика
3 розділ	c	ц. 46 + т. 9	атональна музика
Кода	(b)	ц. 47	атональна музика

У формі III частини Концерту (*Largo*, $\text{♩} = 42$; цц. 50–61), як і в I частині, використаний принцип мозаїчності (в чому також виявляється принцип симетрії, аروحності). III частина складається з 8-ми контрастних розділів та коди. Наведемо схему музичної форми III частини (C) Концерту:

1 розділ	a	ц. 50	аваз <i>Дашти</i>
2 розділ	b	ц. 51	аваз <i>Дашти</i> , гуше <i>Одж</i>
3 розділ	c	ц. 52	аваз <i>Дашти</i>
4 розділ	d	цц. 53–55	аваз <i>Дашти</i>
5 розділ	e	ц. 56	аваз <i>Дашти</i>
6 розділ	f	цц. 56–57	аваз <i>Дашти</i>
7 розділ	g	ц. 58	гуше <i>Даштестані</i>
8 розділ	h	ц. 58 + т. 7–59	могам <i>Саба</i>
кода	j	ц. 60 + т. 2–61	Кода



Висновки. У Концерті для неї з оркестром Р. Валі поєднує європейські та класичні іранські принципи організації композиції та формування. Так, цикл Концерта є тричастинним, що відповідає жанровому канону сольного концерту. Кожна з трьох частин і додаткових розділів викладена в своєрідній формі, властивій іранській класичній музиці: I і III частини складені в *мозаїчній формі*, II частина написана в формі *нобат*. Додаткові розділи – «Прелюдія» та «Інтерлюдія» створені в тричастинній формі. Арочний принцип (принцип симетрії) в побудові циклу виявляється між «Прелюдією» та «Інтерлюдією», а також між I і III частинами. Своєрідність композиції Концерту і форми кожної частини та додаткових розділів обумовлено програмою Концерту.

Перспективою дослідження є подальше вивчення симфонічної творчості Р. Валі з точки зору взаємодії традиційної іранської музики і професійного європейського музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Кюрегян, Т. (2005). Музыкальная форма. Гл. 9. *Теория современной композиции*. Москва: Музыка, 266–313.
- Лі, Ц. (2016). Вокальний цикл Клода Дебюссі «Пісні Білітіс» на тексти П'єра Луїса: принципи об'єднання циклу. *Київське музикознавство*, 51, 166–176.
- Маньні, Ц. (2017). *Полісемія жанру сюїти у творчості К. Дебюссі*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
- Таваккол, Е. (2020). Спільність рис двох Концертів Реза Валі – Концерту для перського нею та оркестру «На шляху до цієї нескінченної рівнини» й Подвійного Концерту для перського нею, каманче та оркестру «*Segâh*». *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців*, 19, 22–24.
- Таваккол, Э. (2019). Внемузыкальное содержание и способы его воплощения в Концерте для персидского нея с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине». *Аспекти історичного музикознавства*, 18, 264–288. doi: 10.34064/KHNUM2-18.15.
- Heinrich, M. I. (2011). The Radif of Reza Vali: An Analysis of Persian Music Traditions in the Selected Flute Repertoire of Reza Vali. University of Sydney. Sydney Conservatorium of Music. Retrieved from: <https://books.google.com>.

ua/books/about/The_Radif_of_Reza_Vali.html?id=2pfAoAEACAAJ&redir_esc=y

Heinrich, M. I. (2017). The Dastgāh Concept in Contemporary Iranian Art Music: Navigating Interculturalism in Reza Vali's Kismet for Flute Trio. Retrieved from: <https://ssrn.com/abstract=3280534>

Tavakkol, E. (2020). Structure and Form Building in Segāh, Double Concerto for Persian Ney, Kamancheh and Orchestra by Reza Vali. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 19, 203–213. doi: 10.33287/222047.

Vali, R. (2013). Note (Annotation in booklet of album). *Toward That Endless Plain. Albom*. Washington: BMOP sound, 24.

Vali, R. (2016). The music. Return to the Origin. *The Ancient Call. Albom*. New York: Albany Records, 3–6.

Vali, R. (2003). *Toward That Endless Plain. Concerto for Persian Ney and Orchestra*. Score. St. Louis: Norruth Music, 87.

Vali, R. Listening Club: Prof. Reza Vali Part1. [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=8lRn5bvEvn0&t=1006s>

آزاده فر، م. (2007). بررسی تطبیقی چرخه زمان و تجسم ادوار ایقاعی. *نشریه هنرهای زیبا*، 32، 119–126. فاطمی، س. (2007). بازنگری مفاهیم بداهه و آهنگسازی و اهمیت آنها در موسیقی ایرانی. *فصلنامه ماهور*، 37، 239–248.

فاطمی، س. (2008). تصنیف معاصر و ایده هایی برای استفاده از عناصر موسیقایی قدیم در آهنگسازی *فصلنامه ماهور*، 40، 85–112.

فاطمی، س. (2008). فرم و موسیقی ایرانی *فصلنامه ماهور*، 39، 103–134.

فاطمی، س. (2009). فرم ترکیبی نوبت در موسیقی مردمی فرهنگ های ایرانی. *فصلنامه ماهور*، 44، 77–91.

خضرای، ب. (2003). اصناف تصانیف در رسالات مراغی و بنایی. *فصلنامه ماهور*، 21، 111–121.

طلایی، د. (1995) *ردیف میرزا عبدالله نتنویسی آموزشی و تحلیلی*. تهران: فرهنگ معاصر.

توکل، ا. (2019) *مصاحبه با رضا والی بازگشت به مبدا*. منتشر نشده.

اسدالله خان والی، ح. (2018) *بررسی شیوه های استفاده از مصالح موسیقی ایرانی در آثار رضا والی*، نادر مشایخی، حمیدرضا دبیار، محمدرضا تقضلی. (پایان نامه کارشناسی ارشد). تهران: دانشکده موسیقی دانشگاه هنر، 107.

فسائی، ب. (2018) *مطالعه تحلیلی مجموعه آوازهای فولکلور شماره 14 رضا والی از منظر هارمونی و*

آرکستر اسیون. (پایان نامه کارشناسی ارشد). تهران: دانشکده موسیقی دانشگاه هنر، 109.

Ehsan Tavakkol

Composer, a Lecturer of the Composition and Instrumentation Department,
Postgraduate Student at the Music Theory Department,
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts;
e-mail: ehsantavakkol@gmail.com
ORCID 0000-0002-6190-026X

**SPECIFICS OF THE STRUCTURE OF THE CYCLE AND THE
MUSICAL FORM IN THE CONCERTO FOR PERSIAN NEY AND
ORCHESTRA «TOWARD THAT ENDLESS PLAIN» BY REZA VALI**

The article considers the peculiarities of the structure of the cycle and the form of the Concerto for the Persian Ney with Orchestra «Toward That Endless Plain» by the modern Iranian-American composer of the XX–XXI centuries Reza Vali (b. 1952). It was found that the unusual structure and musical form of this Concert are manifested in the combination between traditional Western European principles of cycle composition with the principles of musical form each part that is characteristic of classical Iranian music.

The cycle of the Concerto is three-part with additional sections. This model of a solo concerto has developed in the European musical tradition. However, due to the author's program the structure of the cycle, in general, is extremely specific (Tavakkol, 2019: 271).

It was found that the specifics of the structure of the cycle is the introduction of two additional sections, marked as “Prelude” (set out before Part I) and “Interlude” (placed between Parts II and III). It is established that each of the three parts and additional sections are set out in a peculiar form inherent in Iranian classical music: Parts I and III are composed in mosaic form, Part II is written in the form of nobats; “Prelude” and “Interlude” are created in Ternary form.

It is revealed that the arched principle (the principle of symmetry) in the construction of the cycle is found between “Prelude” and “Interlude”, as well as between I and III parts. The alternation of tempo characteristics of the parts is revealed in the general composition of the cycle. The I and III parts have a slow tempo and the II part has a fast. (this kind of contrast between parts is not typical for the genre of a solo concert of Western European music).

Two principles in the organization of the composition cycle and the form of individual parts are highlighted. It is proved that R. Vali's choice of a specific composition of the cycle, the form of parts and additional sections, as well as the use of tempo of each part, is due to the concert program, which is a kind of interpretation of the meaning contained in the poem by S. Sepehri. The music of the work is closely connected with the program.

All parts of the Concerto have titles in Persian and English, which are based on the postulates of mystical philosophy and Sufism. Prelude and Interlude, which are associated with images of the material world – aggression and war. In comparison with the saturated, solid sound of the Prelude and Interlude, the delicate sparsity of the three main parts of the cycle are meant to reveal the spiritual life of humanity (Tavakkol, 2020: 113–117).

■ **Key words:** Reza Vali, concert, structure, musical form, mosaic form, nobat form, ney, Iranian classical music, dastgah/magham system.

REFERENCES

- Asadullah Khan Vali, H. (2018). *Barrasi shiveh haye estefadeh az masaleh mosighi Irani dar asar Reza Vali, Nader Mashayekhi, Hamid Reza Dibazar, Mohamad Reza Tafazoli* [Studying on a few of Iranian Composers (Reza Vali, Nader Mashayekhi, Hamidreza Dibazar, Mohamadreza Tafazoli) Methods in using Persian Music Materials]. (Master's thesis). Tehran: University of Art, 107 [in Persian].
- Azadehfard, M. (2007). *Barrasi tatbighi charkheye zaman va tajasom advar eghaee*: [Comparative study of time cycle and visualization of rhythmic cycles]. *Honarhaye ziba* [Fine art], 32, 119–126 [in Persian].
- Fasaei, B. (2018). *Motalee tahlili majmoe avazhaye folklore shomare 14 Reza Vali az manzare harmoni va orkestrasion* [Analytical Study of the Collection of No. 14 Folk Songs by Reza Vali in terms of Harmony and Orchestration]. (Master's thesis) Tehran: University of Art, 109 [in Persian].
- Fatemi, S. (2007). *Baznegari mafahim bedahe va ahangsazi va ahamiyat anha dar mosigh Irani* [Review of concepts of improvisation and composition and their importance in Iranian music]. *Faslname Mahoor* [Mahoor Music Quarterly], 37, 239–248 [in Persian].
- Fatemi, S. (2008). *Form va mosighi Irani* [Form and Persian music]. *Faslname Mahoor* [Mahoor Music Quarterly], 39, 103–134 [in Persian]

- Fatemi, S. (2008). Tasnif moaser va idehaee baraye estefadeh az anasor mosighaee ghadim dar ahangsazi. [Contemporary Tasnif: Ideas for Applying Old Musical Elements in Composition]. *Faslname Mahoor [Mahoor Music Quarterly]*, 40, 85–112 [in Persian].
- Fatemi, S. (2009). Form tarkibi nobat dar mosighi mardomi farhanghaye Irani, [Compound Form (nobat) in Folk Music of Iranian Culture]. *Faslname Mahoor [Mahoor Music Quarterly]*, 44, 77–91 [in Persian].
- Heinrich, M. I. (2011). The Radif of Reza Vali: An Analysis of Persian Music Traditions in the Selected Flute Repertoire of Reza Vali. University of Sydney. Sydney Conservatorium of Music. Retrieved from: https://books.google.com.ua/books/about/The_Radif_of_Reza_Vali.html?id=2pfAoAEACAAJ&redir_esc=y [in English].
- Heinrich, M. I. (2017). The Dastgāh Concept in Contemporary Iranian Art Music: Navigating Interculturalism in Reza Vali's Kismet for Flute Trio. Retrieved from: <https://ssrn.com/abstract=3280534> [in English].
- Khazaei, B. (2003). Asnaf tasanif dar resalat maraghi va banaee [Musical Forms and Genres in Treatises of Marâghi and Banâ'i]. *Faslname Mahoor [Mahoor Music Quarterly]*, 21, 111–121 [in Persian].
- Kyurehyan, T. (2005). Muzykal'naya forma [Music Form]. Hl. 9. *Teoriya sovremennoy kompozitsyy [Theory contemporary composition]*. Moskva: Muzyka, 266–313 [in Russian].
- Li, Ts. (2016). Vokal'nyy tsykl Kloda Debyussi «Pisni Bilitis» na teksty P'yera Luyisa: pryntsyipy ob'yednannyya tsyklu [Claude Debussy's vocal cycle «The Song of Bilitis» on Pierre Luis texts: principles of association of a cycle]. *Kyyivs'ke muzykovedstvo [Musicology of Kyiv]*, 51, 166–176 [in Ukrainian].
- Man'ni, Ts. (2017). *Polisemiya zhanru syuyity u tvorchosti K. Debyussi. [Polisemiya to the genre of creativity in creativity K. Debussy]*. (Dys. ... kand. mystetstvoznavstva). Odessa: National Music Academy named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
- Talai, D. (1995). *Radife Mirza Abdolah: not nevisie amoozeshi va tahlili [Radife Mirza Abdolah: Educational and analytical notation]*. Tehran: Farhang moaser [in Persian].
- Tavakkol, E. (2019). *Mosahebe ba Reza Vali bazgasht be asl [Interview with Reza Vali Return to the origin]*. Manuscript [in Persian].

- Tavakkol, E. (2019). Vnemuzykal'noe sodержanye y sposoby eho voploshchenyya v Kontserte dlya persyidskoho néya s orkestrom «Na puty k étoy beskonechnoy ravnyne» [Extra-musical content and the ways of its embodiment in the Concerto for Persian Ney and Orchestra “Toward That Endless Plain” by Reza Vali]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of Historical Musicology]*, 18, 264–288 [in Russian].
- Tavakkol, E. (2020). Spil'nist' rys dvokh Kontsertiv Reza Vali – Kontsertu dlya pers'koho neyu ta orkestru «Na shlyakhu do tsiyeyi neskinchennoyi rivnyni» y Podviynoho Kontsertu dlya pers'koho neyu, kamanche ta orkestru «Segâh» [The common features of the two Reza Vali “s Concerts - the Concerto for Persian by Ney and orchestra “toward that Endless Plain” and the Double Concerto for Persian ney, and kamancheh and the Orchestra Segâh]. *Mystetstvo ta shlyakhy yoho osmyslennya v doslidzhennyakh molodykh naukovtsiv [Art and ways of its comprehension in research of young scientists]*, 19, 22–24 [in Ukrainian].
- Tavakkol, E. (2020). Structure and Form Building in Segâh, Double Concerto for Persian Ney, Kamancheh and Orchestra by Reza Vali. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny [Musicological thought of Dnipropetrovsk region]*, 19, 203–213. doi: 10.33287/222047 [in English].
- Vali, R. (2013). Note (Annotation in booklet of album). *Toward That Endless Plain. Albom*. Washington: BMOP sound, 24 [in English].
- Vali, R. (2016). The music. Return to the Origin. *The Ancient Call. Albom*. New York: Albany Records, 3–6 [in English].
- Vali, R. (2003). *Toward That Endless Plain. Concerto for Persian Ney and Orchestra*. Score. St. Louis: Norruth Music, 87 [in English].
- Vali, R. Listening Club: Prof. Reza Vali Part 1. [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=8lRn5bvEvn0&t=1006s> [in Persian].

Стаття надійшла до редакції 9 березня 2021 року.