

latitudes



THRACE

Sunday Morning Sessions

Jean-Guihen Queyras
Bijan Chemirani | Keyvan Chemirani
Sokratis Sinopoulos



THRACE

Sunday Morning Sessions

1		Khamse	<i>Frank Leriche</i>	3'28
2		Nihavent Semai	<i>Sinopoulos</i>	7'09
3		Sacher Variation	<i>Witold Lutosławski</i>	3'52
4		Zarbi é Shustari	<i>Ostad Mohamad Reza Lofti</i>	6'14
5		Visite nocturne	<i>Anonymous</i>	2'13
6		I would I were a bird	<i>Anonymous</i>	6'19
7		Sunday morning	<i>Anonymous</i>	4'37
8		Dast é Kyan	<i>Bijan & Keyvan Chemirani</i>	7'07
9		Étude Digitale	<i>Jörg Widmann</i>	5'24
10		Hasapiko	<i>Anonymous</i>	5'57
11		Karsilama	<i>Ross Daly</i>	3'16
12		Dance in 7/8	<i>Anonymous</i>	7'21

Jean-Guihen Queyras, *cello*

Sokratis Sinopoulos, *lyra*

Bijan & Keyvan Chemirani, *zarb & daf*

Temps croisés

À la croisée des routes et des époques, à la croisée des modes, des temps historiques, des flux rythmiques et des espaces sonores, se situe cette rencontre dominicale et matinale en Thrace, porte de l'Orient, pont vers l'Europe.

Si le berceau de la culture occidentale est la Grèce, l'hellénisme a aussi pris racine dans la culture orientale. En dépit des conflits, conquêtes et dominations, où à leur gré, le flambeau de la science, de la sagesse et des arts grecs a brillé au Maghreb, au Levant, et jusqu'en Iran. En retour, la musique, la poésie et la miniature persane ont fleuri jusqu'en Macédoine, d'où Alexandre hellénisa l'Asie.

Tout naturellement, ce concert fait dialoguer quatre tenants des traditions de l'Est, de l'Ouest et de l'entre-deux, transcendées dans une langue à la fois commune et en constante élaboration. D'un côté deux violes chantent dans des modes antiques (byzantins, perses, médiévaux), de l'autre, quatre mains dynamisent le flux mélodique par des ponctuations et des frappes décalées ou fluides. Deux mondes, deux époques se rencontrent, un puissant courant rythmique nous entraîne au loin, vers l'océan de la Musique.

Les instruments

Des cafés d'Istanbul, la *lyra urbaine* (*politiki lyra*), rebaptisée du nom persan *kemençe*, entre dans la cour des grands au service des somptueux *taksim*, *pishrov* et *sema'i* ottomans. Le maître de son temps, Tanburi Cemil Bey (m.1916), apprit cet instrument du virtuose grec Vasilaki. Il lui donna ses lettres de noblesse en majuscule dans des enregistrements historiques où les compositions savantes sont agrémentées d'airs de danses rappelant les origines populaires de l'instrument. Fusion des *soundspaces* grec et turc, de la ville et de la campagne, des tavernes (*gazino* et *meyhane*) du harem et de la cour.

Face au violoncelle, il paraît bien petit, mais son toucher demande une précision accrue par sa petite taille et sa délicatesse. Les doigts n'appuient pas sur la corde, c'est la face de l'ongle qui glisse sur le côté pour en tirer un timbre puissant et incisif qui se marie à merveille avec les ondes chaleureuses du violoncelle.

Le *tombak* ou *zarb* (littéralement "frappe") est un tambour gobelet spécifique à l'Iran, appartenant à une famille d'instrument de percussion largement répandue au Moyen-Orient et en Afrique du Nord sous le nom de *darbouka* et ses variantes. Il s'en distingue par son timbre, sa forme, et par son corps tourné dans un tronc de bois de mûrier ou de noyer. Il semble avoir été mis au point à la fin du XVIII^e siècle et comme sa technique de jeu n'a cessé de se perfectionner jusqu'à nos jours, il a éclipsé assez vite les tambours sur cadre (*dâyre*, *daf*, *daf-e zangi*) pour devenir le principal instrument de percussion de la musique lettrée iranienne.

Au milieu du XX^e siècle, le grand maître et inventeur du *tombak* moderne était Hoseyn Tehrani (1912-1974). Le maître le plus représentatif de l'école de Tehrani est sans conteste Djamchid Chemirani (né en 1942). Tout en préservant son héritage, il a forgé un style propre pour répondre non pas tant aux exigences de la tradition persane, qu'à celles d'un nouveau contexte, celui des "musiques du monde". Établi définitivement en France, il forma de nombreux élèves d'origines diverses, et en priorité ses deux fils Keyvan et Bijan Chemirani qui se retrouvent sur ce CD, une fois de plus, mais avec un répertoire débordant largement les cadres de la rythmique persane des origines. En effet, les cycles rythmiques de l'Iran (et des cultures voisines comme l'Azerbaïdjan ou l'Afghanistan) ne s'étendent pas au-delà de six temps et privilégient la symétrie, tandis que les Grecs, les Turcs et les Arabes sont familiers de structures plus complexes à 7, 9 ou 10 temps.

Durant les années 1980, un autre instrument de percussion, s'est joint aux grands ensembles de musique classique persane puis a connu une popularité supérieure encore à celle du *zarb*. Il s'agit du *daf* des derviches kurdes, un grand tambour dont le cadre est garni de nombreux anneaux métalliques. Le grand public aime sa sonorité puissante et la gestuelle spectaculaire qu'il permet, mais il peut aussi apporter un brillant appréciable à la sobriété et la subtilité du *tombak*.

Pièces présentées dans cet enregistrement

1 | **Khamse** (*Frank Leriche*) : comme son nom l'indique, cet air est en 5 temps (*khamse* en arabe). Son rythme simple mais peu familier aux oreilles occidentales nous transporte tout de suite vers un ailleurs. C'est là le premier pas qui nous fait sortir, si l'on peut dire, de la carrure rythmique du classique, de la pop, du jazz, ou des *square dances* : non plus 4, mais 5 temps qui s'organisent non en 1+1+1+1+1, mais en 2+3. Dans cette cadence asymétrique, on ne peut plus marcher au pas à moins d'avoir une jambe plus courte que l'autre. Par moment un changement de mesure en 2 temps crée un effet de contraste.

2 | **Nihavent Semai** : cette belle pièce qui s'inscrit dans la pure tradition levantine est l'oeuvre de Sokratis Sinopoulos (1993). Les formes classiques ottomanes ne sont pas issues de l'âme d'un peuple, mais du génie de tous les individus qui les ont élaborées et exploitées, qu'ils soient Turcs, Persans, Byzantins, Arméniens, Juifs, Bosniaques ou Tsiganes. De plus, la forme *Semai* / *Samâ'i* est très prisée des Arabes du Levant et d'Égypte, bien que son rythme en 10 temps ne soit pas aisé, même dans sa structure élémentaire :



Évidemment dans leur accompagnement, les Chemirani ne se limitent pas à quelques appoggiatures, ils remplissent les temps par des broderies et mettent à contribution les sonnaillages du grand *daf* pour marquer le temps fort. Le *semai* est introduit par une élégante improvisation (*taksim*) dans un mode (*makam*) dont le nom est celui d'une ville de l'Iran, mais qui est familier pour les Occidentaux qui le désignent comme une des deux variantes de la tonalité "mineur harmonique". C'est donc tout naturellement que la composition se prête au jeu bien occidental du contrepoint, mêlant les voix de la *lyra* et du violoncelle.

3 | **Sacher Variation** (*Witold Lutoslawski, 1975*) : un hommage au plus grand mécène musical du XX^e siècle, Paul Sacher, composé à l'instigation de Mstislav Rostropovitch.

4 | **Zarbi é Shustari** (*Ostad Mohamad Reza Lotfi*) : cette pièce reprend une oeuvre du compositeur et violoniste iranien Abol-Hasan Sabâ (m.1957) intitulée "En prison" (*be zendân*) qui a été souvent adaptée et orchestrée. Elle débute sur une longue ritournelle en 16 temps et laisse la part belle à des cadences libres dans le mode Shushtari. Le style de violon qu'elle exploite est beaucoup plus proche de la Thrace que de l'Iran.

5 | **Visite Nocturne** (*trad.*) : une mélodie arabe sensuelle, interprétée ici au violoncelle et au *zarb*.

6 | **I would I were a bird** (*trad.*)

7 | **Sunday morning** (*trad. arrangé par Sokratis Sinopoulos*)

Deux arrangements instrumentaux à partir d'une chanson sur le déracinement (Thrace) et d'une chanson de noces venue de Grèce. En Crète, la viole *lyra* ne manque jamais de faire la noce, à moins que le hautbois ne la remplace...

8 | **Dast é Kyan** (*Bijan & Keyvan Chemirani*) : improvisation. Le titre de ce duo : “La main impériale” renvoie à un toucher du *zarb* irradiant de puissance et de détermination. Hoseyn Tehrani avait multiplié à ce point le nombre de doigtés, de frappes et de timbres de base que le *tombak* sortit de son rôle modeste d’accompagnement pour occuper la scène avec des solos de haute virtuosité. Après lui, Djamchid Chemirani et ses fils ont poursuivi cette voie, et l’instrument s’est encore davantage autonomisé. Dans ce solo à 4 mains, Keyvan et Bijan combinent des schèmes persans de 4 et 3 temps pour former de chaînes asymétriques de longueurs variables. Ils enchaînent des variations, des broderies, des triolets, mais aussi des ruptures qui relèvent d’une approche du rythme autant intellectuelle qu’instinctive, mentale que physique, savante que ludique.

9 | **Étude Digitale** (*Jörg Widmann, 2015*) : écrite en hommage à Pierre Boulez pour ses 90 ans, créée aux Rencontres Musicales de Haute-Provence en juillet 2015, une exploration approfondie des innombrables possibilités du mode de jeu “pizzicato” au violoncelle.

10 | **Hasapiko** (*trad.*) : air de danse très populaire dans les Balkans. Dans l’Istanbul du XIX^e siècle, le quartier de Péra (district de Beyoğlu) était fameux pour ses cafés et cabarets qui offraient des divertissements musicaux de qualité où alternaient les improvisations modales libres (*taksim*), les compositions et les airs de danse comme le *hasapiko* le *sirto* et le *karşılama*. Cette danse en 4/4 réunit plusieurs participants alignés, les bras étendus sur les épaules de leurs partenaires

11 | **Karsilama** (*du cycle de danses “Choroi”, Ross Daly, 1986*) : composition basée sur le rythme 9/8 typique de la Karsilama, danse du folklore turc et des Balkans très populaire. *Karşılama* signifie “bienvenue”, ce qui pourrait s’expliquer par le fait que deux groupes se rencontrent pour danser face à face, parfois entre hommes et femmes. Comme cette danse est répandue dans toute la partie occidentale de la péninsule turque, ainsi qu’en Thrace et sur les rives de la Mer Noire, son nom suggère que tous les groupes sociaux ou ethniques, grecs, turcs ou bulgares, sont “bienvenus” à y prendre part.

12 | **Dance in 7/8**, air de danse populaire de Thrace. L’introduction ne semble pas annoncer une danse, bien qu’éventuellement une bayadère orientale saurait faire onduler en douceur ses bras et ses hanches avant de frapper du pied dans le rythme bancal qui va suivre. Boiteux ou claudiquant, c’est le nom que l’on donne en arabe (*a’ra*) en turc (*aqsak, çölang*) et en persan (*lang*) à certaines formules rythmiques asymétriques, c’est à dire non divisibles en 2 parties égales : 2 + 3 temps, 3+4, 4+5, etc., (mais aussi théoriquement 1+2, c’est à dire la valse). Dans le 7 temps d’Asie centrale, le corps de la danseuse se départit de sa symétrie naturelle et une jambe se fait plus courte que l’autre. La mélodie a des intonations médiévales, ce qui est normal dans une perspective élargie des traditions modales. Le mineur occidental (dont un autre aspect apparaît plus haut dans le *saz semai* en Nahâvand) n’est qu’un mode parmi les dix ou vingt *makams* usuels dans l’espace Levantin.

JEAN DURING

Amitié, passerelles et TRAVERSES

Questions à Jean-Guihen Queyras

Comment est né le projet “Thrace – Sunday Morning Sessions” ?

En fait, il tire ses lointaines origines d’une amitié avec les frères Chemirani qui remonte à notre enfance en Haute-Provence, au pays de Forcalquier. Bijan et Keyvan y apprenaient la science du *Zarb* auprès de leur père, l’immense Djamchid Chemirani, tandis que de mon côté, je faisais mes premiers pas de violoncelliste au conservatoire de Manosque. À cette époque, si nous nous retrouvions de temps en temps en voisins, c’était pour jouer au foot ou profiter de notre amitié...

Une quinzaine d’années plus tard, mes débuts à l’Ensemble InterContemporain m’ont ouvert les yeux sur l’infinie diversité des racines de la musique d’aujourd’hui, et sur les ramifications que l’on pouvait trouver du côté des gammes non tempérées ou des rythmes irréguliers de la musique non occidentale. L’idée d’une collaboration musicale s’est alors imposée comme une évidence.

Sokratis s’est joint à nous par la suite pour donner à notre ensemble sa forme actuelle.

Pourquoi cet album s’appelle-t-il “Thrace” ?

D’une part, plusieurs des morceaux de ce programme proviennent de la Thrace, région de la péninsule balkanique qui s’étendait sur une partie de la Turquie, de la Bulgarie et de la Grèce actuelles. D’autre part, la civilisation des Thraces, qui s’est épanouie aux III^e et II^e siècles avant notre ère, fut celle d’un peuple explorateur, curieux, ouvert sur l’interaction avec de nombreuses autres cultures... bref, cela nous offrait une belle métaphore pour notre travail qui s’attache à jeter des ponts entre des univers musicaux en apparence très éloignés.

Quels sont les recoupements entre les thèmes traditionnels et des œuvres comme celles de Witold Lutosławski et de Jörg Widmann ?

Lutosławski utilise les quarts de tons d’une manière expressive, comme une coloration de l’intonation, qui résonne de manière très organique avec le mode Homayoun. Quant à l’*Étude digitale* de Widmann, d’une grande inventivité et entièrement interprétée sans archet, elle est une manière pour le violoncelle de s’affirmer comme instrument à percussion, dans la continuité de l’improvisation des frères Chemirani.

Et pourquoi les “Sessions du dimanche matin” ?

L’idée du dimanche matin se réfère à cet espace de liberté dans lequel on explore avec des amis des territoires qui ne sont à priori pas les nôtres. Quant à l’idée des “sessions”, elle se réfère directement au jazz et à l’improvisation.

Quelle part occupe précisément l’improvisation dans votre collaboration, et s’inscrit-elle purement dans le style des thèmes traditionnels choisis ?

Nous avons volontairement voulu donner libre cours à nos origines musicales respectives. Si j’ai voulu profiter pleinement de l’expertise exceptionnelle de Sokratis Sinopoulos en matière de modes, d’intonations, de rythmes venus de Turquie, Grèce, etc..., je laisse aussi mon “bagage” contemporain s’exprimer, notamment dans le domaine des modes de jeu. De son côté, loin de se contenter d’un rôle de gardien des traditions, Sokratis n’hésite pas à emmener la lyra vers des territoires novateurs...

© harmonia mundi, 2016

Crossovers in Time

At the crossroads of travel and time, at the crossroads of style, of historical period, of rhythmic flow and of soundscapes, this Sunday morning meeting takes place in Thrace, the gateway to the East, the bridge to Europe.

Greece might well be the cradle of Western civilisation, but Hellenism also took root in Eastern culture. Despite the conflicts, conquests and oppressions, or perhaps because of them, the beacons of science, of wisdom and of the Greek arts burned brightly in Maghreb, in the Levant and even in Iran. In return, music, poetry and the Persian miniature flourished in Macedonia, wherefrom Alexander brought Hellenism to Asia.

This musical conjunction creates a dialogue that flows quite naturally between these four upholders of the traditions of the East, the West and the in-between, exalted in a common and constantly evolving language. On one side, two viols sing in ancient modes (Byzantine, Persian and medieval), on the other, four hands invigorate the melodic flow with punctuations and strokes that can be offbeat or smooth. Two worlds, two ages meet, a powerful rhythmic current carries us far away, to the ocean of Music.

The instruments

From its humble origins in the cafés of Istanbul, the *politiki lyra*, rechristened the *kemençe* in Persian, came to prominence in the service of the sumptuous classical Ottoman *taksim*, *peşrev* and *saz semai*. The master of the time, Tamburi Cemil Bey (d. 1916), learnt his art with the Greek virtuoso, Vasilaki. It was Bey who well and truly brought distinction to the instrument through historic recordings in which erudite compositions were enriched with dance tunes that recalled the *kemençe*'s popular origins. These recordings fused Greek and Turkish soundscapes, the town and the countryside, and the tavernas (*gazino* and *meyhane*) of the harem and the court.

Compared to the cello, the *kemençe* seems rather small, but requires a precision of touch that is heightened by its diminutive size and finesse. The fingers do not apply pressure to the strings, rather the strings are stopped from the side with the back of the nails in order to draw a powerful and incisive timbre that harmonises perfectly with the warm swells of the cello.

The *tombak* or *zarb* (literally 'to strike') is a goblet drum from Iran, which belongs to a family of percussion instruments widespread throughout the Middle East and North Africa, where it is known as the *darbouka* and variations thereof. It is recognisable by its timbre, its shape, and its shell which is carved from the trunk of the mulberry or walnut tree. The *tombak* probably dates back to the end of the eighteenth century, since when its playing technique has never ceased to be refined; hence it quite quickly eclipsed the frame drums (*dâyre*, *daf*, *daf-e zangi*) to become the principal percussion instrument of classical Iranian music.

In the middle of the twentieth century, the great master and father of the modern *tombak* was Hossein Tehrani (1912-1974). Without doubt, the master who most faithfully represents Tehrani's legacy today is Djamchid Chemirani (born in 1942). Whilst preserving his heritage, Chemirani has forged a style all his own, not so much in response to the demands of the Persian tradition, as to those of the new context created by the advent of 'World Music'. Firmly settled in France, he has taught numerous students from diverse backgrounds, first and foremost his two sons, Keyvan and Bijan Chemirani, who once again appear on this CD, but with a repertoire that goes far beyond the scope of traditional Persian rhythmic structures. Indeed, the rhythmic cycles of Iran (and those of neighbouring cultures such as Azerbaijan and Afghanistan) do not incorporate anything more complicated than 6-beat rhythms and privilege symmetry, whilst the Greeks, Turks and Arabs are familiar with more complex structures including 7, 9 and 10-beat rhythms.

During the 1980s, another percussion instrument joined the great ensembles of classical Persian music, achieving even greater popularity than the *zarb*: the *daf*. This large drum, first played by the Dervishes of Kurdistan, has a frame to which are attached lots of metal rings. Audiences like its thundering tones and dramatic playing style, but it can also bring a definite splendour to the sobriety and subtlety of the *tombak*.

Pieces presented on this recording:

1 | **Khamse** (*Frank Leriche*): as its title suggests, this piece is in quintuple time (*khamse* in Arabic). Its rhythm, which is simple but unfamiliar to Western ears, immediately transports us elsewhere. This is the first step taking us away from, if you will, the imposing rhythmic solidity of classical music, pop, jazz or quadrilles: this is no longer quadruple but quintuple time, which consists of beats divided 2+3, rather than 1+1+1+1+1. At this asymmetric tempo, it is impossible keep in step unless you have one leg shorter than the other. At times, a change of metre to duple time creates a contrast effect.

2 | **Nihavent Semai**: this beautiful piece, purely in the tradition of the Levant, is the work of Sokratis Sinopoulos (1993). The classical Ottoman forms do not originate in the 'soul of the people' but in the brilliance of each individual who has refined and used them, be they Turk, Persian, Byzantine, Armenian, Jew, Bosnian or Romany. What is more, the *saz semai* / *Samâ'i* form is very popular with the Arabs of the Levant and Egypt, even though the 10-beat rhythm is not easy, even in its elementary structure:



Obviously the Chemiranis do not limit their accompaniment to a couple of appoggiaturas, they fill out the rhythms with cambiatas and use the jingling of the great *daf* to add highlights. The *saz semai* is introduced through an elegant improvisation (*taksim*) in a mode (*makam*) whose name is taken from a town in Iran, but which is familiar to Westerners as one of the two variants of the 'harmonic minor' key. Thus the composition lends itself quite naturally to the decidedly Western practice of counterpoint, combining the melodic lines of the *lyra* and the cello.

3 | **Sacher Variation** (*Witold Lutoslawski, 1975*): a homage to the greatest musical patron of the twentieth century, Paul Sacher, written at the request of Mstislav Rostropovich.

4 | **Zarbi é Shustari** (*Ostad Mohamad Reza Lotfi*): this piece revisits a work by the Iranian composer and violinist Abol-Hasan Saba (d. 1957) entitled 'In Prison' (*be zendân*); it has been frequently adapted and orchestrated. The piece begins with a long refrain in a 16-beat rhythm and accentuates the free rhythms in the Shushtari mode. The violin's playing style owes much more to Thrace than it does to Iran.

5 | **Visite Nocturne** (*trad.*): a sensual Arabic song, here performed on the cello and the *zarb*.

6 | **I would I were a bird** (*trad.*)

7 | **Sunday morning** (*trad. arrangement by Sokratis Sinopoulos*)

Two instrumental arrangements based on a song about displacement (Thrace) and a Greek wedding song. On Crete, the *lyra* never misses the festivities, other than when the oboe steps in to take its place . . .

8 | **Dast é Kyan** (*Bijan & Keyvan Chemirani*): improvisation. The title of this duet, 'The Imperial Hand', refers to a mastery of the *zarb* that radiates power and determination. Hossein Tehrani did so much to expand playing techniques, the fingering, the strokes and the basic timbres, that the *tombak* cast off its modest role as an accompaniment to step into the limelight with solos of dazzling virtuosity. Following in Tehrani's wake, Djamchid Chemirani and his sons have pursued the same course, and the instrument has gained even greater autonomy. In this 4-handed solo, Keyvan and Bijan combine Persian rhythmic patterns in quadruple and triple time to create asymmetric chains of varying lengths. They incorporate variations, cambiata, and triplets, but also ruptures, demonstrating an approach to rhythm that is as intellectual as it is instinctive, as mental as it is physical, as erudite as it is playful.

9 | **Étude Digitale** (Jörg Widmann, 2015): written in homage to Pierre Boulez for his 90th birthday, and created at the Rencontres Musicales de Haute-Provence in July 2015, this piece is a comprehensive exploration of the infinite possibilities of 'pizzicato' playing on the cello.

10 | **Hasapiko** (trad.): a very popular dance tune from the Balkans. In nineteenth-century Istanbul, the Pera district (known today as Beyoğlu) was famous for its cafés and cabarets offering high-quality musical entertainments, from free modal improvisations (*taksim*), to original compositions and dance tunes such as the *hasapiko*, the *sırto* and the *karşılama*. This dance in 4/4 time gathers its participants in a line, each with their arms stretched across the shoulders of their dancing partners.

11 | **Karsilama** (from the 'Choroi' dance cycle, Ross Daly, 1986): a composition based on the typical 9/8 metre of the Karsilama, a very popular Turkish and Balkan folk dance. *Karşılama* means 'welcome', perhaps reflecting the fact that two groups meet to dance face to face, sometimes between men and women. As this dance is common throughout the entire western part of the Turkish peninsula, as well as in Thrace and along the banks of the Black Sea, its name suggests that all ethnic and social groups, Greek, Turkish or Bulgarian, are 'welcome' to take part.

12 | **Dance in 7/8**: a popular dance tune from Thrace. The introduction gives no indication there is to be a dance, although a Hindu temple dancer might know how to gently undulate her arms and hips and then stamp her feet along to the uneven rhythm that follows. *Lame* or *limping*, this is the name given in Arabic (*a'raj*), in Turkish (*aqsaq*, *çölang*) and in Persian (*lang*) to certain asymmetrical rhythmic patterns, those that cannot be divided equally: 2+3 time, 3+4, 4+5 and so on (but also theoretically 1+2, in other words, the waltz). In the 7-beat rhythms of central Asia, the dancer's body loses its natural symmetry and contrives to make one leg shorter than the other. The melody has medieval intonations, which is normal from the broader perspective of modal traditions. The Western harmonic minor (one aspect of which features above in the *saz semai* in Nihavent) is only one mode amongst ten or twenty *makams* common in the area of the Levant.

JEAN DURING

Translation: Rebecca Pilbeam

Friendship, bridges and intersections

Questions to Jean-Guihen Queyras

How did the *Thrace - Sunday Morning Sessions* project come about?

Actually, its origins go back a long way, to a childhood friendship with the Chemirani brothers in Haute-Provence, near Forcalquier. Whilst Bijan and Keyvan were learning the art of the *zarb* with their father, the great Djamchid Chemirani, I was just starting out on the cello at the conservatoire in Manosque. At that time, when we met up it was to play football or for the pleasure of each other's company . . . Fifteen years later, when I first joined the Ensemble intercontemporain, my eyes were opened to the infinitely diverse roots of contemporary music, and to the possibilities offered by the non-tempered scales and irregular rhythms of non-Western music. So the idea of a musical collaboration just became inevitable. Then Sokratis joined us, creating the ensemble we have today.

Why is the album called *Thrace*?

Firstly, many of the pieces on the tracklist come from Thrace, a region of the Balkan Peninsula that spread across areas of modern Turkey, Bulgaria and Greece. Secondly, the civilisation of Thrace, which flourished during the 3rd and 2nd century B.C., was that of an adventurous and inquisitive people, open to exchange with many other cultures . . . so, this provided us with a rather beautiful metaphor for our work which endeavours to create bridges between musical universes that seem worlds apart.

Where do the overlaps occur between traditional musical themes and the work of composers such as Witold Lutosławski and Jörg Widmann?

Lutosławski uses quarter tones in an expressive manner, to add colour to the intonation, which resonates extremely organically with the Homayoun mode. As for Widmann's remarkably inventive *Étude digitale*, performed entirely without a bow, it allows the cello to assert itself as a percussion instrument, following in the spirit of the improvisation of the Chemirani brothers.

And why 'Sunday Morning Sessions'?

The notion of Sunday mornings brings to mind that sense of freedom where we can venture with friends into new territory that is, in theory, beyond our own experience. As for the idea of 'sessions', this is an explicit reference to jazz and improvisation.

Exactly what role does improvisation play in your collaboration, and does it engage fully with the style of the traditional pieces you have chosen?

We explicitly wanted to give free rein to each member's musical heritage. I wanted to make the most of the exceptional skills of Sokratis Sinopoulos regarding the modes, pitches and rhythms of Turkey, Greece and so on, but I also allowed my 'contemporary side' to express itself, particularly in the area of playing techniques and instrumental sound production. As for Sokratis, far from being content to simply act as a gatekeeper of tradition, he does not hesitate to break new ground with his *lyra* . . .

Translation: Rebecca Pilbeam

Treffpunkt der Zeiten

Am Treffpunkt der Wege und der Epochen, am Treffpunkt der Moden, der Geschichtsmomente, der rhythmischen Ströme und der Klangräume, steht diese Sonntagmorgen-Begegnung in Thrakien, ein Tor zum Orient, eine Brücke nach Europa. Griechenland ist die Wiege der abendländischen Kultur, aber der Hellenismus hat auch in der orientalischen Kultur Wurzeln geschlagen. Trotz Konflikten, Eroberungen und Herrschaften, oder gerade deswegen, leuchtet die Flamme der Wissenschaft, der Weisheit und der Kunst Griechenlands bis ins Maghreb, in die Levante und bis nach Iran. Im Gegenzug haben die persische Musik, Poesie und Miniatur bis nach Mazedonien gewirkt, von wo aus Alexander der Große Asien eroberte.

Hier gibt es einen Dialog der Traditionen aus Ost und West, transzendiert in eine Sprache, die ihnen gemeinsam ist, in der sie sich aber auch gegenseitig befruchten. Auf der einen Seite singen zwei Violinen im altertümlichen Modus (byzantinisch, persisch, mittelalterlich), auf der anderen bringen vier Hände Dynamik in den melodischen Ablauf durch Punktierungen und versetzte oder flüssige Schläge. Zwei Welten, zwei Epochen begegnen sich, ein mächtiger rhythmischer Strom zieht uns weit fort, hin zum Ozean der Musik.

Die Instrumente

Aus den Kaffeehäusern Istanbuls kommend, erlangte die Lyra (*politiki lyra*), später mit dem persischen Namen Kemeñce bezeichnet, ihren Ehrenplatz im Dienste der prachtvollen ottomanischen *Taksim*, *Ppishrov* und *Sema'i*. Der Großmeister der Epoche, Tanburi Cemil Bey (gest. 1916), erlernte dieses Instrument von dem griechischen Virtuosen Vasilaki. Er machte es bekannt in vielen historischen Aufnahmen, in denen Kunstmusik mit Tanzweisen verziert sind und an den volkstümlichen Ursprung des Instruments erinnern, durch die Verschmelzung von griechischen und türkischen Klangwelten, städtischen und ländlichen Akzenten, von Gasthöfen (*Gazino* und *Meyhane*) von Harem oder Hof. Gegenüber dem Cello erscheint die Kemeñce sehr klein, aber ihr Spiel verlangt eine größere Präzision wegen ihrer Feinheit und ihres kleinen Formats. Die Saiten werden nicht mit den Fingern niedergedrückt sondern mit den Fingernägeln tangiert. Das Timbre ist kraftvoll und scharf und vermischt sich wunderbar mit den warmen Wogen des Cello.

Der Tombak oder Zarb (wörtlich Schlag) ist eine Kelchtrummel, die besonders im Iran typisch ist und zu der Familie der Schlaginstrumente gehört, die im Mittleren Orient und in Nordafrika unter dem Namen *Darbouka* und ihrer Varianten sehr verbreitet ist.

Der Tombak unterscheidet sich durch sein Timbre, seine Form und durch seinen aus Maulbeerbaum oder Nussbaum geschnitzten Korpus. Er scheint seine endgültige Form Ende des 18. Jahrhunderts erreicht zu haben und da die Spieltechnik sich bis zum heutigen Tag ständig perfektioniert hat, hat er ziemlich bald die Rahmentrommeln verdrängt (*Dâyre*, *Daf*, *Daf-e zangi*), um das hauptsächliche Schlaginstrument der iranischen Kunstmusik zu werden.

Mitte des 20. Jahrhunderts war Hoseyn Tehrani (1912-1974) der große Meister und Erfinder des modernen Tombak. Der zweifellos repräsentativste Meister aus Tehrans Schule ist Djamchid Chemirani (geb. 1942). Wohl hat er die Tradition gewahrt, aber dennoch seinen eigenen Stil geschöpft, der nur zum Teil den Erfordernissen der persischen Tradition Rechnung trug, gleichzeitig aber auch dem neuen Kontext der „Weltmusik“. Seit langem und endgültig in Frankreich etabliert, hat er viele Schüler unterschiedlicher Herkunft ausgebildet, und natürlich seine beiden Söhne Keyvan und Bijan, die hier zu hören sind. Dies wieder in einem Repertoire, das weit über den Rahmen der ursprünglichen persischen Rhythmen hinausgeht. In der Tat gehen die rhythmischen Zyklen des Iran (und der Nachbarkulturen wie Aserbaidschan oder Afghanistan) nicht über sechs Takte hinaus und bevorzugen die Symmetrie, während die Strukturen der Griechen, Türken und Araber mit 7, 9 und 10 Takten komplexer sind.

Während der Achtziger Jahre kam noch ein anderes Schlaginstrument zu den großen Ensembles der klassischen persischen Musik hinzu und wurde dabei noch beliebter als der Tombak : Es handelt sich um den *Daf* der kurdischen Dervische, ein großer Tambour, dessen Rahmen mit vielen Metallringen versehen ist. Das Publikum liebt seinen kraftvollen Klang und die spektakuläre Gestik die mit dem Spiel verbunden ist, aber er kann auch der Gemessenheit und Feinheit des Tombak etwas Glanz hinzufügen, der sehr geschätzt ist.

Zu den Stücken dieser Aufnahme

1. Khamse (Frank Leriche) Wie der Titel angibt, ist dieses Stück im Fünftakt (Khamsa auf Arabisch) . Sein einfacher Rythmus klingt ungewohnt für ein westliches Ohr und versetzt uns sofort in eine andere Welt. Es ist gleich der erste Schritt, der uns den rhythmischen Rahmen der klassischen Musik, der Popmusik, des Jazz oder der *square dances*, verlassen lässt, wenn man so sagen kann : nicht mehr 4, sondern 5 Takte, die sich nicht in 1+1+1+1+1, sondern in 2+3 aufteilen. Bei dieser asymmetrischen Kadenz kann man nicht marschieren, es sei, ein Bein wäre kürzer als das andere. Vorübergehend erzeugt der Wechsel zum Zweiertakt einen Kontrasteffekt.

2. Nihavent Semai : Dieses schöne Stück aus der reinen levantinischen Tradition, ist eine Komposition von Sokratis Sinopoulos (1993). Die klassischen ottomanischen Formen sind nicht aus der „Seele eines Volkes“ entstanden, sondern aus dem Genius aller Individuen, die sie erarbeitet und ausgewertet haben, egal ob Türken, Perser, Byzantiner, Armenier, Juden, Bosnier oder Zigeuner. Die Form des *Semai* / *Samâ'l* ist sehr beliebt bei den Arabern der Levante und Ägyptens, obwohl sein zehntaktiger Rythmus nicht leicht ist, selbst in seiner Grundform:



Für ihre Begleitung begnügen sich die Brüder Chemirani natürlich nicht mit einigen Appogiaturen, sie füllen die Takte mit Verzierungen aus und lassen den großen *Daf* schellen, um rhythmische Akzente zu unterstreichen . Der *Semai* wird eingeführt mit einer eleganten Improvisation (*Taksim*) in einem Modus (*Makam*) nach dem Namen einer iranischen Stadt, die aber den Westeuropäern als eine der zwei Varianten der Tonart „harmonisches Moll“ vertraut ist. Also erlaubt diese Komposition ganz natürlicherweise ein Spiel mit dem ganz westlichen Kontrapunkt, vereint mit Lyra und Cello .

3. Sacher Variation (Witold Lutoslawski, 1975: Eine Hommage an Paul Sacher, einen der größten Mäzene des 20. Jahrhunderts, komponiert auf Anregung von Mstislav Rostropovitch.

4. Zarbi é Shustari (Ostad Mohamad Reza Lotfi): Dieses Stück nimmt ein Werk des iranischen Komponisten und Violinisten Abol-Hasan Sabâ (gest. 1957) wieder auf .Es trägt den Titel *Be zendân* (Im Gefängnis) und wurde häufig bearbeitet und orchestriert.

Es beginnt mit einer langen Ritornelle im Sechzehntel-Takt und gibt viel Gelegenheit für freie Kadenz in der *Shushtari*-Modus. Der Violinstil, den es ausschöpft, ist Thrakien näher als dem Iran.

5. Visite nocturne (Nächtlicher Besuch): Eine traditionelle sinnliche arabische Melodie, hier von Cello und Tombak interpretiert.

6. I would I were a bird (Traditionnel))

7. Sunday morning (Traditionnel, Bearbeitung Sokratis Sinopoulos)

Zwei Instrumentalbearbeitungen nach einem Lied zum Thema der Entwurzelung (Thrakien) und einem Hochzeitslied aus Griechenland. Auf Kreta darf die Lyra auf keiner Hochzeit fehlen, es sei denn, sie würde durch die Oboe ersetzt.

8. Dast é Kyan (Bijan und Keyvan Chemirani) Eine Improvisation im Siebtektakt.

Der Titel dieses Duos „Die imperiale Hand“ verweist auf ein Spiel, das Kraft und Entschlossenheit ausstrahlt .Hoseyn Tehrani hatte in einem solchen Maße den Einsatz der einzelnen Finger, der Schläge, sowie der Grundtöne vervielfacht, dass der Tombak aus seiner bescheidenen Rolle als Begleitinstrument heraus und als hochvirtuoses Soloinstrument in Szene trat. Nach ihm sind Djamchid Chemirani und seine Söhne diesem Weg gefolgt und haben es noch weiter als Soloinstrument herausgestellt. In diesem Solo zu vier Händen, kombinieren Keyvan und Bijan die persischen Schemata zu 4 und 3 Takten, und bilden asymmetrische Ketten von unterschiedlicher Länge. Eine Abfolge von Variationen, Verzierungen, Triolen, aber auch Unterbrechungen, die ihre rhythmische Behandlung sowohl intellektuell als auch instinktiv, mental als auch körperlich, gelehrt als auch spielerisch offenbart.

9. Étude digitale (Jörg Widmann, 2015) Pierre Boulez zu Ehren komponiert anlässlich seines 90. Geburtstags. Erstaufführung im Rahmen der Rencontres Musicales de Haute-Provence im Juli 2015. Eine tieferschöpfende Erkundung der Pizzicato-Technik auf dem Cello.

10. Hasapiko (Traditionnel) Eine sehr beliebte Tanzweise auf dem Balkan. Im Istanbul des 19. Jahrhunderts war das Stadtviertel *Péra* (Distrikt von *Beyoglu*) berühmt für seine Kaffeehäuser und Cabarets, die gute musikalische Unterhaltung boten, wo sich freie Improvisationen (*Taksim*), mit Kompositionen und Tanzweisen wie *Hasapiko* mit dem *Sırto* und dem *Karsilama* abwechselten. Dieser Tanz im 4/4-Takt wird von mehreren Seite an Seite getanzt, wobei die Tänzer ihre Arme auf die Schultern des Nachbarn legen.

11. Karsilama (Aus dem Tanz-Zyklus „Choroï“, Ross Daly, 1986): Diese Komposition basiert auf dem typischen 9/8-Takt der Karsilama, einem türkischen Volkstanz, der auf dem Balkan sehr beliebt war. Karsilama heisst „Willkommen“, was sich daraus erklärt, dass zwei Gruppen sich nähern, um miteinander zu tanzen indem sie sich gegenüber stehen, manchmal auch Männer mit Frauen. Da dieser Tanz auf der ganzen westlichen Seite der türkischen Halbinsel und in Thrakien an der Küste des Schwarzen Meers bekannt ist, deutet sein Name auch an, dass alle Griechen, Türken oder Bulgaren „willkommen“ zum Tanz sind. egal von welchem Stand oder welcher Herkunft.

12. Dance in 7/8, ein beliebter Volkstanz aus Thrakien. Die Einführung scheint keinen Tanz anzukünden, obwohl eine orientalische Bajadere es verstände, ihre Arme und Hüften in leichten wellenförmigen Bewegungen zu schlängeln, bevor sie mit dem Fuß aufstampft zum ungleichen Rhythmus, der folgt. Hinkend und lahmend, ist die Bezeichnung auf Arabisch (*'a'ra*), auf Türkisch (*aqsaq*, *çölang*) und auf Persisch (*lang*), die man für bestimmte asymmetrische Rhythmen verwendet, d.h. nicht durch zwei gleiche Partien teilbar: 2 + 3 Takte, 3 + 4, 4 + 5, usw. (aber theoretisch auch 1 + 2, das heißt, im Walzer-Takt). Im Siebtektakt Zentral-Asiens, folgt der Körper der Tänzerin der natürlichen Symetrie, und sie tanzt auf einem Bein weniger lang als auf dem anderen. Die Melodie zeigt mittelalterliche Intonationen, was bei einer erweiterten Perspektive der modalen Traditionen normal ist. Das westliche Moll (wovon wir ein Beispiel in *Saz Semai* im *Nahâvand* gehört haben) ist nur einer der Modi, unter den zehn oder zwanzig im levantinischen Bereich üblichen.

JEAN DURING

Übersetzung: Eva Coutaz

Freundschaft, Brücken und Passagen

Fragen an Jean-Guihen Queyras

Wie kam es zu dem Projekt „Thrakien“ Sunday Morning Sessions?

Es wurzelt in einer langen Freundschaft mit den Brüdern Chemirani, die auf unsere gemeinsame Kindheit bei Forcalquier in der Haute-Provence zurückreicht. Bijan und Keyvan wurden dort von ihrem Vater, dem großen Djamchid Chemirani, in der Kunst des *Zarb* unterrichtet, während ich meine Anfänge im Cellospiel in der Musikschule von Manosque machte. Wenn wir uns damals trafen, war es als Nachbarn, um miteinander Fußball zu spielen, oder von unserer Freundschaft zu profitieren.

Ungefähr fünfzehn Jahre später, als ich beim Ensemble InterContemporain debütierte, entdeckte ich die unendliche Vielseitigkeit der Quellen, aus der die zeitgenössische Musik schöpft, und die Vernetzungen, die man mit den nicht temperierten Skalen und unregelmässigen Rhythmen der orientalischen Musik finden kann. Der Wunsch nach einer musikalischen Zusammenarbeit drängte sich praktisch von selbst auf.

Sokratis ist dann später hinzugestossen und so kam unser Ensemble zu der heutigen Zusammensetzung.

Weshalb der Titel „Thrakien“ für dieses Album?

Zunächst, weil mehrere Stücke unseres Programms aus Thrakien stammen, einer Gegend der Balkanhalbinsel, die sich teilweise über die Türkei, Bulgarien und das heutige Griechenland erstreckte. Zum anderen war die Kultur der Thraker, die im 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. zur Blüte kam, die eines Volkes der Entdecker, Forscher, offen für gegenseitige Befruchtungen mit vielen anderen Kulturen. Kurz, es wurde eine schöne metaphorische Umschreibung unserer Arbeit, die Brücken zwischen unterschiedlichen musikalischen Kulturen schlagen will, die nur oberflächlich betrachtet sehr voneinander entfernt sind.

Welche Verbindungen gibt es zwischen den traditionellen Themen und Werken wie solchen von Witold Lutoslawski und Jörg Widmann?

Lutoslawski verwendet die Vierteltöne auf sehr expressive Weise, wie eine Farbgebung der Intonation, die auf ganz organische Weise mit dem *Modus Homayoun* zusammenklingt. Was Widmanns „Étude digitale“ anbetrifft – von großem Erfindungsgeist und ganz ohne Bogen ausgeführt – so gibt sie dem Cello Gelegenheit, sich als Schlaginstrument zu behaupten, als Fortsetzung der Improvisationen der Brüder Chemirani.

Und weshalb „Sunday morning sessions“?

Die Idee zum Sonntagmorgen bezieht sich auf einen Freiraum, in dem man mit Freunden Gebiete erforschen kann, die a priori nicht die eigenen sind. Und „Sessions“ nimmt direkten Bezug auf Jazz und Improvisation.

Welche Rolle spielt genauer gesagt die Improvisation in Ihrer Zusammenarbeit, und ist sie ganz mit dem Stil der traditionellen Themen verhaftet?

Wir haben unseren jeweiligen musikalischen Ursprüngen freien Lauf lassen wollen. Obwohl ich ganz von der aussergewöhnlichen Sachkenntnis von Sokratis Sinopoulos in Hinsicht auf Modi, Intonationen und Rhythmen aus der Türkei und Griechenland profitieren wollte, liefere ich auch meine eigene Erfahrung hinzu, u.a. bezüglich der Spielweisen. Sokratis seinerseits gibt sich nicht damit zufrieden, die Rolle des Traditionsbewahrers zu spielen und erforscht mit seiner Lyra auch neue Gebiete.

Übersetzung: Eva Coutaz

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter

Sokratis Sinopoulos appears Courtesy of ECM Records



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2016

Enregistrement septembre – octobre 2015, Studio Durance, Château-Arnoux

Prise de son, montage et mastering : Alban Moraud, assistante Alexandra Evrard

© harmonia mundi pour l'ensemble des titres

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos © Thomas Dorn pour harmonia mundi

Maquette Atelier harmonia mundi

Artist biographies on harmoniamundi.com

HMC 902242

