

# *Dawār*

LA LANGUE INVISIBLE | THE UNIVERSAL RHYTHM

*Trio Chemirani*





# Dawâr

LA LANGUE INVISIBLE | THE UNIVERSAL RHYTHM | DIE VERBORGENE SPRACHE

1	Dawâr	2'56
2	Attar	6'14
3	To Bandégui	2'27
4	Mochaéré	2'59
5	Kam Kam	4'35
6	Shékasté	4'32
7	Sahar	1'48
8	Dar e Omid	7'18
9	Yâdé Saman	2'31
10	Adjab	2'56
11	Haft Rang	6'35
12	Ărézoust	3'20
13	Reng e Kyân	2'08
14	Reng e Elijah	5'09
15	Raqsé Dastan part 1	2'24
16	Bâ namak part 2	3'21
17	Rodâdad Kodjâst part 3	2'24
18	Dawâr	2'12

## Trio Chemirani

Djamchid Chemirani, *zarb & voice*  
Keyvan Chemirani, *zarb, daf & santur*  
Bijan Chemirani, *zarb, daf & saz*

## La langue invisible

La plus belle chose que ce disque pourrait inciter à faire, c'est d'aller écouter les Chemirani en vrai. Car mettons-nous un instant à la place de quelqu'un, homme ou femme quelconque, qui écoute cet enregistrement sans connaître les Chemirani.

Si cet homme ou cette femme a une écoute affûtée, que ce soit une écoute formée par la culture, comme l'est le goût du sommelier qui a été affiné par les milliers de références de vins tastés, ou que ce soit l'écoute que donne une sensibilité par nature aux aguets, il y a quelque chance qu'en écoutant ces sons, il, ou elle, se retourne instinctivement, et dise, comme quelqu'un qu'on hèle dans la rue : *Qui s'adresse à moi ?*

Car les sons des Chemirani s'adressent à nous. Quelqu'un nous parle. Si nous écoutons pour de vrai, cultivés ou pas, nous sentirons que nous sommes interpellés. Nous sentirons qu'on nous parle, et même qu'on attend de nous une réponse. Les Chemirani parlent à tous.

Ce n'est pas si simple, en se servant de percussions. Outils frappeurs, les percussions peuvent nous assommer. Leurs utilisations ont pu servir des pouvoirs redoutables, des pouvoirs militaires, comme ceux des tambours-majors des gardes-françaises ou des tambours du Sultan ottoman ; ou des pouvoirs magiciens, comme ceux des peaux africaines servant aux rituels d'exorcisme. La percussion a été l'instrument de volontés de puissance où l'on subit et n'écoute pas, on l'a souvent mise au service de la violence des pouvoirs qui ne dialoguent pas.

Or, à l'inverse, l'articulation des sons mise en place par les Chemirani rappelle l'articulation du langage parlé. On peut entendre en filigrane la scansion d'une langue, et l'appel à réponse.

Le souffle, les brèves et les longues, les hauteurs évoluant dans un ambitus restreint, les intonations, autant d'éléments qui sont ceux d'une langue. Le *zarb* est un instrument particulièrement docile : il sert merveilleusement de substitut à la langue avec des sons tour à tour clairs, doux, chuintés, frappés précis, raclés sur la peau, griffés sur le fût

Voici qu'on nous parle depuis une musique, mais aussi depuis une langue. Ces percussions évoquent certes un chant masqué ; mais elles évoquent aussi une langue parlée – il suffirait presque de gratter pour qu'elle apparaisse.

Il se trouve qu'à Royaumont, nous avons pu suivre de façon privilégiée la gestation de cette musique-langue des Chemirani.

Un geste fondateur, celui de Djamchid Chemirani : il suffit de fermer les yeux pour le revoir dans le réfectoire des moines de l'abbaye (2003) : il scande de sa voix grave et bien timbrée un poème de Rumi en langue persane, et tuile cette scansion avec le même rythme qui passe au *zarb* dès que la voix se tait : une lumineuse démonstration des liens profonds entre voix et geste percussif à travers la langue. C'est cette scansion qui a bercé Keyvan et Bijan dans leur enfance – le français était la langue de la mère et la langue sociale, l'iranien était la langue du père et la langue de la poésie et de la musique. Ils le comprennent par sa musique et dans la musique, mais ne le parlent pas.

Au goût de la langue est venu se mêler dans l'enfance l'expérience fondatrice à laquelle participe Djamchid en 1985, celle du *Mahabharata* de Peter Brook dialogué par Jean-Claude Carrière. Idée géniale de la mise sur scène contemporaine d'un mythe universel, indien en l'occurrence, théâtre de l'homme et du cosmos, dont les acteurs ne viennent pas seulement de l'Inde, mais de partout dans le monde. Mythes / langues / musiques ; singularité / universalité : dialectiques qui ne cesseront de nourrir l'imaginaire des Chemirani. À cet égard, Djamchid ne doit pas être regardé comme le patriarche incarnant la seule tradition : a contrario, il est celui qui, en ouvrant la porte du *Mahabharata*, en a permis la transgression.

*Le rythme de la parole* (2004), création conduite par Keyvan Chemirani, a fonctionné comme une première synthèse de tous ces apprentissages, développant une expérience de la *scansion cachée* : comment certaines rythmiques communes entre les langues tamoul, farsi et bambara pouvaient-elles structurer une rencontre entre chanteurs et musiciens indiens, iraniens et maliens ?

Idée d'une scansion universelle.

Puis la participation à d'autres créations rendues possibles par le renouveau d'une parole rythmique urbaine avec le slam (*zarbologie*, en 2003 ; *Slam et souffle* en 2006) ont élargi la recherche.

Entre temps, Keyvan et Bijan vont butiner dans le monde entier les musiques que la mondialisation met soudainement à leur portée : musiques modales "orientales", non seulement celles d'Iran transmises par Djamchid, mais aussi celles de Méditerranée, du monde arabe et ottoman, du jazz (toutes formes de), du rock... Significativement, les musiques de composition savante occidentale restent en dehors de leur périmètre de recherche.

Butinage, donc – puis retour périodique au miel de la synthèse : *The Rhythm Alchemy* en 2013, à Royaumont encore une fois.

Comme une méditation neuve du *Rythme de la parole*, avec réduction aux percussions et aux cordes. Le Trio Chemirani est là, avec le renfort de tablas, violoncelle et *lira* crétoise. Le parlé et le chanté sont en filigrane. Une grammaire éloquente, éloquente pour tous, en ressort à nouveau.

Ainsi, Keyvan Chemirani et Bijan Chemirani font-ils leur culture, traversant des aventures musicales et rythmiques multiples, nourrissant leur activité de musicien ; mais toujours reviennent au grand œuvre : élaborer une langue rythmique universelle.

Aujourd'hui, *DAWÂR* apparaît comme le résultat enchanteur de ce long cheminement à trois. Jamais encore les Chemirani n'avaient atteint une telle limpidité du son issu de la fusion de leurs trois frappes ; jamais ils n'avaient donné à entendre leur monde sonore dans une telle fraîcheur, et provoqué un sentiment aussi fort d'évidence. La scansion de Djamchid ré-amorce à intervalles réguliers le jeu à trois. Tout gravite autour des zarbs, avec le *daf* qui introduit dans les percussions la rupture du timbre, et les cordes pincées du *saz* joué par Bijan et du *santur* joué par Keyvan qui créent par intermittences à l'arrière-plan un spectre sonore majestueux et rêveur.

Quel est donc cet amour qui circule entre eux trois ?

### *Amour filial ?*

Il y a cet amour vertical, celui de la filiation reconnue et aimée, qui descend du père vers les fils, remonte des fils vers le père, se partage d'un coup d'œil complice entre les deux frères.

Mais Keyvan et Bijan, parlant de leur père, disent aussi bien "Papa" que "Djamchid".

Il y a autre chose.

### *Amour de maître à disciple ?*

Cet amour-là est très présent – l'exemplarité de Djamchid reste perceptible dans les attitudes scéniques des deux fils. Et aussi cette fraternité masculine entre générations, qui est le propre des initiations masculines dans nombre de sociétés à transmission orale.

Mais contrairement à la transmission de la musique dans ces sociétés orales anciennes, où le fils apprend du père dès le berceau ou presque, c'est une bifurcation plus tardive qui a amené Keyvan vers l'art paternel, après une maîtrise de mathématiques. Bijan se situe dans un modèle intermédiaire de transmission, à la fois paternel et fraternel : il apprend enfant de son père, et adolescent de son frère.

Il y a autre chose.

### *Amour du créateur, amour mystique*

Plus l'élaboration du grand œuvre d'une grammaire rythmique universelle avance, et plus on peut percevoir que les trois rythmiciens sont de plus en plus liés au fil du temps par la jubilation de l'œuvre réalisé en commun. Aussi différents soient-ils par l'âge, le tempérament, l'expérience musicale, les voici de plus en plus unis par la contribution que chacun fait à ce qui apparaît comme une œuvre collective à trois.

*L'être trois* qu'ils dégagent, et dont *Dawâr* est la manifestation probante, ne tient plus seulement aux liens de filiation ou d'apprentissage. Il est partiellement substitué et complété par l'être collectif qu'ils forment à trois dans l'acte créateur. Comme tout acte créateur, cet acte est multiplicateur : l'œuvre musicale qu'ils produisent n'est pas la simple addition de leurs trois discours musicaux, elle se met à exister de façon autonome.

C'est par la conscience jubilatoire de l'œuvre engendré ensemble qu'ils rejoignent l'expérience artistique du créateur, et l'expérience spirituelle si présente dans la culture iranienne. Quelque chose d'un amour mystique, dont la présence est déjà évidente chez Djamchid seul, se diffuse désormais entre eux trois.

FRÉDÉRIC DEVAL

## *The invisible language*

The best thing this disc could do is encourage people to go and hear the Chemiranis in the flesh. For let's put ourselves for a moment in the place of someone, some man or woman, who might listen to this recording without knowing the Chemiranis.

If that man or woman has keen ears, whether trained by culture, like the taste of the sommelier which has been refined by the thousands of references of wines sampled, or simply that quality of listening granted to someone with a naturally acute sensibility, there's a chance that, hearing these sounds, he or she will turn round instinctively, and say, as if they've just been hailed in the street: 'Who's speaking to me?'

Because the sounds of the Chemiranis speak to us. Someone is addressing us. If we listen properly, whether cultivated or not, we will sense that we're being buttonholed. We will sense that we're being spoken to, and even that we're expected to answer. The Chemiranis speak to everyone.

Which is not so simple when they're using percussion. As tools intended for striking, percussion instruments can batter us into submission. They have been employed in the service of fearsome powers, military powers, like those of the drum majors of the French Guard or of the drummers of the Ottoman sultans; or magical powers, like those of the African skin percussions used in exorcism rituals. Percussion has been the instrument of an urge to dominate in which one endures and does not listen; it has often been pressed into service by the violence of powers that brook no dialogue.

But, conversely, the articulation of sounds deployed by the Chemiranis recalls the articulation of speech. One can hear the implicit scansion of a language, and the call for an answer.

The breath, the long and short notes, the pitches moving within a restricted range, the intonations – all these elements are those of a language. The *zarb* is a particularly docile instrument: it serves marvellously as a substitute for language with sounds that are by turns bright, gentle, hissing, precisely struck, scraped on the skin, scratched on the shell, and so on.

Now we are being spoken to from within a music, but also from within a language. To be sure, these percussion instruments evoke a concealed melody; but they also evoke a spoken language – it would almost suffice to scratch the surface a little for it to appear.

It so happens that we at Royaumont have been in a privileged position to follow the gestation of this music-language of the Chemiranis.

A founding gesture, that of Djamchid Chemirani. One need only close one's eyes to remember him in the abbey's refectory (2003). In his deep, resonant voice, he recited a poem by Rumi in Persian, and dovetailed that scansion with the same rhythm that shifted to the *zarb* as soon as the voice fell silent: a luminous demonstration of the deep-seated links between voice and percussive gesture through language. It was this rhythmic scansion that Keyvan and Bijan grew up with from their earliest childhood – French was the language of their mother and the language of social relations; Persian was the language of their father and the language of poetry and music. They understand it through its music and in music, but do not speak it.

During their childhood, this taste for language was mingled with the foundational experience in which Djamchid took part in 1985, Peter Brook's production of the *Mahabharata* with dialogue by Jean-Claude Carrière. The inspired idea of a contemporary of a universal myth which just happened to be Indian, a theatre of humanity and the cosmos, the actors for which came not only from India, but from all over the world. Myths/languages/musics; singularity/universality: a dialectic that was constantly to stimulate the imaginative world of the Chemiranis. In this connection, Djamchid must not be regarded as the patriarch embodying a monolithic tradition; on the contrary, it was he who, by opening the doors of the *Mahabharata*, made it possible to transgress that tradition.

*Le rythme de la parole* (The rhythm of speech, 2004) was an explicit experiment conducted by Keyvan Chemirani, functioning like an initial synthesis of all these learning experiences, developing an experiment in *hidden scansion*: how could certain rhythmic patterns shared by the Tamil, Farsi and Bambara languages structure an encounter between Indian, Iranian and Malian singers and instrumentalists?

The idea of a universal scansion.

After this, further experiences made possible by the renewal of urban rhythmic speech with slam (*zarbologie*, in 2003; *Slam et souffle* in 2006) extended the field of research.

In the meantime, Keyvan and Bijan went all over the world gathering the pollen of all those musics that globalisation had suddenly placed within their grasp: 'eastern' modal musics, not only those of Iran transmitted by Djamchid, but also those of the Mediterranean, of the Arab and Ottoman worlds, of (all forms of) jazz, of rock . . . Significantly, however, western art music remained outside their perimeter of research.

Gathering pollen, then – followed by a periodic return to the honey of synthesis: *The Rhythm Alchemy* in 2013, once again at Royaumont.

It was like a new meditation on *Le rythme de la parole*, with a reduction down to percussion and strings. The Trio Chemirani was there, reinforced by *tablas*, cello, and Cretan *lira*. The spoken and the sung were still hinted at, in the background. And once more, the result was an eloquent grammar, eloquent for all. Thus Keyvan Chemirani and Bijan Chemirani amass their culture, traversing multiple musical and rhythmic experiences, nourishing their activities as musicians; but always they return to the magnum opus: the elaboration of a universal rhythmic language.

Today, *DAWÂR* appears as the spellbinding result of this long progression of three musicians. Never before had the Chemiranis achieved such limpidity in the sound produced by the fusion of their threefold strokes; never before they had they revealed their sound-world with such freshness, and generated so powerful a feeling of evidence. Djamchid's rhythm relaunches the playing of the three musicians at regular intervals. Everything centres on the *zarbs*, with the *daf* introducing a change of timbre into the percussion, and the plucked strings of the *saz* played by Bijan and the *santur* played by Keyvan intermittently creating a majestic and dreamy spectrum of sound in the background.

What, then, is this love that circulates between the three of them?

### *Filial love?*

There is that vertical love, that love of acknowledged and affectionate filiation, that descends from father to sons, rises from sons to father, and is shared in a complicit gaze between the two brothers. But Keyvan and Bijan, speaking of their father, are as likely to say 'Djamchid' as 'Papa'. There is something else.

### *Love from master to disciple?*

That love is very present – the exemplarity of Djamchid remains perceptible in the attitudes of the two sons in concert. And also that masculine fraternity between generations which is specific to masculine initiations in many societies of oral transmission.

But unlike the transmission of music in those ancient oral societies, where the son learns from the father right from the cradle or almost, it was a later change of course that led Keyvan towards his father's art, after completing a Master's degree in mathematics. Bijan fits into an intermediate model of transmission, at once paternal and fraternal: he learnt from his father as a child, and from his brother as a teenager. There is something else.

### *Love of the creator, mystic love*

The more the elaboration of the magnum opus of a universal rhythmic grammar progresses, the more one is able to perceive that the three rhythmicians are increasingly linked over time by the jubilation of the work realised together. However different they may be in age, temperament, and musical experience, they are more and more united by the contribution each of them makes to what appears as a collective *œuvre à trois*.

The *three-ness* that emanates from them, of which *Dawâr* is the telling manifestation, no longer derives only from ties of filiation or apprenticeship. It is partially replaced and completed by the collective being the three of them form in the act of creation. Like any creative act, this one is multiplicative: the musical work they produce is not merely the addition of their three musical discourses, it takes on an autonomous existence of its own.

It is in the jubilatory awareness of the work engendered together that they partake of the artistic experience of the creator, and the spiritual experience so present in Iranian culture. Something pertaining to mystical love, the presence of which is already evident in Djamchid by himself, is now diffused between the three men.

FRÉDÉRIC DEVAL

Translation: Charles Johnston

## Die verborgene Sprache

Es wäre der schönste Erfolg dieser Einspielung, wenn sie dazu anregen würde, eine Veranstaltung des Trios Chemirani zu besuchen, um sie live zu hören.

Versetzen wir uns einmal in die Lage eines Menschen, Mann oder Frau, der diese Einspielung hört, ohne das Trio Chemirani zu kennen.

Wenn dieser Mann oder diese Frau ein geschärftes Gehör hat, sei es durch Gehörbildung, wie es beim Geschmackempfinden des Sommeliers der Fall ist, der es durch Weinproben mit Tausenden von Geschmacksnuancen verfeinert hat, oder dank einer von Natur aus gesteigerten Empfindlichkeit, so wird mit einiger Wahrscheinlichkeit Folgendes geschehen: er oder sie wird sich, wenn er/sie diese Klänge hört, unwillkürlich umdrehen und fragen, wie man sich auf der Straße etwas zuruft: *Wer spricht da mit mir?*

Denn die Klänge des Trios Chemirani sprechen uns an. Es spricht jemand zu uns. Wenn wir wirklich zuhören, ob unser Gehör geschult ist oder nicht, haben wir das Gefühl, dass wir angesprochen werden, und sogar, dass eine Antwort von uns erwartet wird. Das Trio Chemirani spricht jeden an. Das ist nicht so ganz einfach, wenn auf Perkussionsinstrumenten gespielt wird. Diese Schlaginstrumente können uns aus der Fassung bringen. Man hat sie als Mittel der Einschüchterung eingesetzt, für militärische Zwecke, wie es bei den Trommlerzügen der französischen Garderegimenter mit ihrem Tambourmajor oder den Trommlern des Sultans im Osmanischen Reich der Fall war, aber auch für Zwecke der Zauberei, wie im Fall der afrikanischen Felltrommeln, die bei den Ritualen der Geisterbeschwörung eine wichtige Rolle spielen. Das Schlaginstrument war das Instrument des Machtanspruchs, dem man sich fügt, ohne genau hinzuhören, es stand häufig im Dienst von Gewaltherrschern, die nicht diskutieren.

Im Gegensatz dazu erinnert die Artikulation der vom Trio Chemirani hervorgebrachten Klänge an die Artikulation der gesprochenen Sprache. Es sind unter der Oberfläche die Hebungen und Senkungen gesprochener Sprache zu hören und die Aufforderung, Antwort zu geben.

Der Atem, die Kürzen und Längen, die sich in einem begrenzten Ambitus bewegenden Tonhöhen, die Arten der Tongebung, alles Merkmale gesprochener Sprache. Der *Zarb* ist ein besonders fügsames Instrument: er eignet sich hervorragend als Sprachersatz mit seinen Klängen, die bald hart, bald weich, bald zischend sind, exakt geschlagen, über das Schlagfell gerieben, über die Zarge gekratzt...

Wir werden also durch Musik angesprochen, aber auch in einer Sprache. Diese Schlaginstrumente bringen einen verborgenen Gesang hervor, aber sie bringen auch gesprochene Sprache hervor – fast ist es so, als brauche man nur an der Oberfläche zu kratzen, dass sie sich zeigt.

Wir konnten in Royaumont aus nächster Nähe miterleben, wie diese Sprachmusik des Trios Chemirani Gestalt annahm.

Ihr Begründer, Djamchid Chemirani: ich brauche nur die Augen zu schließen, um ihn dort im Refektorium der Mönche der Abtei sitzen zu sehen (2009): mit seiner tiefen, sonoren Stimme rezitiert er ein Gedicht von Rumi in persischer Sprache und setzt dann diese Deklamation im gleichen Tempo auf dem *Zarb* fort, sobald die Sprechstimme schweigt: auf diese Weise demonstriert er sehr überzeugend, wie eng Stimme und perkussive Geste durch die Sprache verbunden sind. Es war diese Sprachmelodie, die Keyvan und Bijan in ihrer Kindheit in den Schlaf gewiegt hat – Französisch war die Sprache der Mutter und die Umgangssprache, Persisch war die Sprache des Vaters und die Sprache der Dichtung und der Musik. Sie verstehen das Persische durch seine Musik und in der Musik, aber sie sprechen es nicht.

Neben dem Spiel mit der Sprache gehörte zu den Erfahrungen ihrer Kindheit auch das von Djamchid 1985 mitgestaltete Projekt *Mahabharata* in der Inszenierung von Peter Brook und dramatisiert von Jean-Claude Carrière. Es war die geniale Idee, ein Epos der Weltliteratur, in diesem Fall ein indisches Versepos, in einer modernen Inszenierung auf die Bühne zu bringen, ein Stück Menschheits- und Weltgeschichte, in dem die Personen der Handlung nicht nur aus Indien, sondern aus der ganzen Welt kommen. Mythen/Sprachen/Musikformen, Singularität/Universalität: diese Dialektik wird auch weiterhin die Vorstellungswelt der Chemirani befruchten. Insofern ist Djamchid nicht als der Patriarch anzusehen, der nichts anderes als die Tradition verkörpert: er war es vielmehr, der durch die Mitarbeit am *Mahabharata*-Projekt Wege fand, sich von ihr zu lösen.

*Le rythme de la parole* (2004) war ein ausdrücklich von Keyvan Chemirani angeregtes Experiment, das eine erste Synthese all dessen sein sollte, was sie gelernt hatten, ein Versuch mit der *verborgenen Sprachmelodie*: wie konnten sich bestimmte rhythmische Merkmale, die die Sprachen Tamil, Farsi und Bambara gemeinsam haben, strukturierend auf die Begegnung indischer, iranischer und malischer Sänger und Musiker auswirken?

Die Idee einer universellen Sprachmelodie.



Sie dehnten ihre Bemühungen weiter aus mit Experimenten, die durch die neue Blüte einer urbanen rhythmischen Rede, den Slam, möglich geworden waren (*zarbologie*, 2003; *Slam et souffle*, 2006).

Daneben fingen Keyvan und Bijan an, in aller Welt Musikformen zu sammeln, die durch die Globalisierung plötzlich zugänglich geworden waren: modale „orientalische“ Musikformen über die ihnen von Djamchid vermittelten iranischen Traditionen hinaus, Musikformen der Mittelmeerregion, der arabischen und osmanischen Welt, des Jazz (in allen seinen Formen), des Rock... Bezeichnend ist, dass sie die Kunstmusik des Abendlandes nicht in ihre Bemühungen einbezogen.

Eine Sammeltätigkeit also – und immer wieder die Rückkehr zum Honig der Synthese: *The Rhythm Alchemy*, 2013, wieder in Royaumont,

Es ist so etwas wie ein erneutes Reflektieren über *Rhythme de la parole* mit der Beschränkung auf Schlag- und Saiteninstrumente. Im Mittelpunkt das Trio Chemirani, verstärkt durch Tablas, Violoncello und die kretische Lyra. Darin enthalten implizites Sprechen und Singen. Wieder ergibt sich eine aussagekräftige, jedermann verständliche Grammatik.

Das war der berufliche Werdegang von Keyvan Chemirani und Bijan Chemirani, gestützt auf vielfältige musikalische und rhythmische Experimente, die ihre Musikertätigkeit befruchten; aber sie kehren immer wieder zu ihrem großen Projekt zurück: eine universelle rhythmische Sprache zu entwickeln.

Heute ist DAWÂR als das faszinierende Ergebnis dieser langen tastenden Suche zu dritt anzusehen. Nie zuvor hatte das Trio Chemirani eine solche Durchsichtigkeit des Klangs aus der Verschmelzung ihrer drei Anschläge erreicht; nie hatten sie ihren Klangkosmos in solcher Frische zu Gehör gebracht und so überzeugend Gefühle hervorgerufen. Die Klangrede Djamchids setzt in regelmäßigen Abständen das Spiel zu dritt neu in Gang: alles dreht sich um die Zarbs; dabei führt der Daf bei den Perkussionsinstrumenten den Klangfarbenwechsel herbei, und die gezupften Saiten des von Bijan gespielten Saz und des von Keyvan gespielten Santur fügen in unregelmäßigen Abständen im Hintergrund ein hoheitsvolles und träumerisches Klangspektrum hinzu.

Was ist das für eine Liebe, die die drei verbindet?

### *Sohnesliebe?*

Es gibt diese vertikale Liebe sicherer und von Zuneigung geprägter Kindschaft, Liebe des Vaters von oben zu den Söhnen, Liebe der Söhne von unten zum Vater, deren sich die beiden Brüder mit verständnisinnigem Blick versichern. Dennoch sagen Keyvan und Bijan ebenso häufig „Papa“ wie „Djamchid“, wenn sie von ihrem Vater sprechen. Da ist noch etwas anderes.

### *Liebe zwischen Lehrmeister und Schüler?*

Diese Liebe ist sehr präsent – die Vorbildfunktion Djamchids ist in der Haltung der beiden Söhne bei ihren Auftritten immer noch zu erkennen. Und auch diese Brüderlichkeit der Männer verschiedener Generationen, wie sie charakteristisch ist für die Mannbarkeitsriten in vielen auf mündlicher Überlieferung basierenden Gesellschaften.

Anders als bei der Weitergabe der Musik in diesen Gesellschaften alter oraler Traditionen sonst üblich, in denen der Sohn beinahe schon von der Wiege an vom Vater lernt, kam Keyvan erst im zweiten Anlauf zur väterlichen Kunst, erst nach Abschluss eines Magisterstudiums der Mathematik. Bijan beschriftet einen Mittelweg der Musikvermittlung durch Vater und Bruder: als Kind lernte er vom Vater, als Heranwachsender vom Bruder.

Da ist noch etwas anderes.

### *Liebe des Kunstschaffenden, mystische Liebe*

Je mehr sie mit ihrem großen Projekt einer universellen rhythmischen Grammatik vorankommen, desto offenkundiger wird der zunehmend enge Zusammenhalt der drei Rhythmiker durch die Freude am gemeinsamen Werk. Trotz des großen Altersunterschieds, und obwohl sie in ihrer Wesensart und ihrer Musikerfahrung sehr verschieden sind, hat man den Eindruck, dass sie durch den Beitrag, den jeder zu dem leistet, was man ein kollektives Werk zu dritt nennen könnte, immer enger zusammenrücken. Die *Dreiheit*, die sie verkörpern und die in *Dawâr* ihren greifbaren Ausdruck findet, rührt nicht mehr nur von den Familienbanden und dem Lehrer/Schüler-Verhältnis her. Diese Bindungen werden teilweise ersetzt und ergänzt durch das Dreierkollektiv, das sie im schöpferischen Akt bilden. Wie jeder schöpferische Akt wirkt auch er als Multiplikator: das Musikstück, das sie hervorbringen, ist nicht mehr nur die Addition ihrer drei Klangreden, es entwickelt vielmehr eigenständiges Leben.

Durch das Bewusstsein der Freude am gemeinsam hervorgebrachten Werk werden sie gemeinsam zu Kunstschaffenden und machen die spirituelle Erfahrung, die in der iranischen Kultur so ausgeprägt ist. Es erfasst die drei so etwas wie mystische Liebe, die bei Djamchid allein bereits deutlich spürbar ist.

FRÉDÉRIC DEVAL  
Übersetzung Heidi Fritz



1 | **Dawâr** (extraits du Ghazal 171)

Qui vit dans l'intimité du cœur, demeure  
au sanctuaire du Compagnon.  
Qui ignore cela, persiste à le contester.

Si notre cœur se mit à détonner,  
ne le lui reproche pas !  
Grâces soient à Dieu !  
il n'est pas resté sous un voile de fatuité.

Le narcissisme est tombé malade d'être  
devenu semblable à Tes yeux.  
Leur conduite ne lui a pas réussi  
et il est resté malade.

Je ne connais meilleur souvenir  
que l'écho du mot d'amour,  
demeurant sous cette  
coupole tournante du ciel.

Un jour, au spectacle de Sa chevelure,  
le cœur de Hâfez est allé,  
pensant en revenir ;  
il est resté pris éternellement.

3 | **To Bandégui** (extraits du Ghazal 174)

Qui enflamme son visage ne connaît  
pas pour autant l'art de séduire.

Qui fabrique un miroir ne connaît pas  
pour autant l'art d'Alexandre.

Qui met sa coiffure de travers et promptement  
s'empporte ne sait pas pour autant  
porter couronne et exercer le commandement.

Ne sers pas comme les mendiants  
sous condition de récompense,  
car l'ami, lui sait la manière de traiter son serviteur.

J'ai joué et perdu mon cœur fou,  
ignorant qu'un petit d'homme sait  
se comporter comme une pèri !

Il y a ici mille subtilités plus fines qu'un cheveu :  
qui se rase la tête ne connaît pas pour  
autant le mode de vie qalandri.

Ton grain de beauté est l'orbite de ma pupille,  
car le joaillier connaît la valeur de la perle rare.

9 | **Yâde Saman** (extraits du Ghazal 187)

Pourquoi mon gracieux Cyprès  
n'aime pas l'allée du jardin ?  
Il ne se fait le confident de la rose  
ni se souvient du jasmin.

Depuis que mon cœur errant est parti  
aux ondulations de Sa chevelure,  
de ce long voyage il ne pense plus  
se rendre dans sa patrie.

Je gémissais sans cesse devant l'arc de Son sourcil,  
pourtant Il en a tendu les angles  
et ne me prête pas l'oreille.

Hâfez de Chiraz, *Le Divân*  
traduit par Charles Henri de Fouchécour  
éditions Verdier © 2006

12 | **Ârêzoust**

Montre ton visage, car je désire le jardin et la roseraie,  
Ouvre tes lèvres, car je désire du sucre en abondance.  
O soleil de beauté, sors un instant de derrière  
les nuages,  
Car c'est ce visage éclatant et radieux que je désire.  
Tu as dit avec coquetterie : "Va-t-en !  
Ne m'importune plus !"  
Même cette parole : "Ne m'importune plus !"  
je la désire,  
Et cette parole qui me chasse, disant :  
"Va, le roi n'est pas chez lui."  
Cette coquetterie et cette humeur, et la colère  
du gardien de la porte, voilà ce que je désire.  
Dans une main une coupe de vin, dans l'autre  
une boucle de cheveux du Bien-Aimé,  
Danser ainsi sur la grand'place, voilà ce que je désire!  
Pareil à Jacob, j'ai poussé des cris de douleur :  
C'est le beau visage de Joseph de  
Chanaan que je désire.  
Mon cœur est las de ces compagnons sans ardeur,  
Le lion de Dieu, Rostam, fils de Zâl, voilà qui je désire.

Mawlânâ Djalâl Od-Dîn Rûmî (Extrait de Odes Mystiques 441)  
Traduction : Eva de Vitray - Meyerovitch et Mohammad Mokri  
Éditions du Seuil / UNESCO ©2003

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

**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](http://www.harmoniamundi.com/newsletter)



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

**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](http://www.harmoniamundi.com/newsletter)

Remerciements à

Jérémie Mension, Amélie Salembier, Julien Berlioz, Marine Le Roux, Camille Martinez  
Ludovic Palabaud, Elizabeth Chemirani, Elina Djebbari, Maria Simoglou,  
Pierre Bonnet, Le Chantier et Françoise Dastrevigne, Manfred Kovacic, Patrick Poulain,  
Ali Modjallal, Farid Kheradmand, Maryam et Mardjane Chemirani,  
Jacques Marcovich, Paul Riquet, Xavier Bordelais et Rodâdad.

Studio Vega, Carpentras (Enregistrement) : Ludovic Palabaud, Assistant Quentin Tillie  
Studio Vogue, Villetaneuse (Mixage) : Assistants Arnaud Bequet et Hugo Bracchi  
Mastering : Raphaël Jaunin - J-RAPH ing, Assistant Maël Vallin



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2015

Production Full Rhizome

Enregistrement juillet 2014, Studio Vega, Carpentras

Direction artistique : Djamchid, Keyvan et Bijan Chemirani

Montage : Ludovic Palabaud et Bijan Chemirani, Midilive Studios

Prise de son : Ludovic Palabaud assisté de Quentin Tillie

Mixage : assistants Arnaud Bequet et Bruno Bracchi, Studio Vogue Villetaneuse

Mastering : Raphaël Jaunin assisté de Maël Vallin, J-RAPH ing

© Full Rhizome / harmonia mundi pour l'ensemble des titres

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

Photos : Thomas Dorn

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en Autriche

**harmoniamundi.com**



HMC 905273