

**20.04.** 2022 19:30  
Salle de Musique de Chambre  
Mercredi / Mittwoch / Wednesday  
**Autour du monde**

**Kayhan Kalhor & Kiya Tabassian**

«The Art of Persian Music»

**Kayhan Kalhor, Kiya Tabassian** setar

90' sans pause / ohne Pause / without intermission

**résonances ((r))**

19:10 Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Kiya Tabassian in conversation with Francisco Sassetti (E)



Conseil  
des arts  
et des lettres  
du Québec

# De **Kamelle**knécher



# Un regard sur l'histoire de la musique en Iran

Jean During

Les Iraniens avaient certainement une musique très élaborée dès l'Antiquité, tout comme les Babyloniens et les Grecs, cependant on ne peut prétendre à sa continuité générique jusqu'à nos jours, ni même à une évolution régulière de ses formes, son style ou ses techniques. Par contre, c'est dans le fonds populaire, voire religieux, qu'une archéologie musicale peut trouver des évidences d'une telle continuité, et ce jusqu'à nos jours.

De l'examen des textes et des documents, l'histoire de la musique d'art apparaît comme une alternance de pics et de périodes de gestation, de déclin et de renaissance, d'expansion et de repli. Par ailleurs, les contours de l'ère culturelle iranienne ont constamment varié au fil des siècles avec l'expansion perse, la fusion opérée par Alexandre, la conquête arabe, puis les vagues turques et mongole. Les chocs historiques et les contacts avec différentes cultures ont suscité des synthèses ou des évolutions des formes et des goûts. Le génie de la langue persane a grandement contribué à une conquête pacifique par le biais de sa poésie aux sonorités et aux images chatoyantes. De l'Inde moghole à la Turquie ottomane, le persan devint la langue de l'élite cultivée. La musique n'avait qu'à suivre, tout comme les arts plastiques, mais évidemment à condition de s'adapter. Au milieu du 14<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne le Marocain Ibn Battûta, on chantait en Chine (à Khansu) les sonnets que Sa'adi avait rédigés cinquante ans plus tôt à Chiraz.

## Baghdad et la Perse

Les noms de quelques musiciens de la période préislamique nous sont parvenus, ainsi qu'une longue liste de pièces dont on sait qu'elles étaient organisées selon les jours de la semaine, du mois et de l'année. Il est permis d'imaginer que quelques vestiges en subsistent dans le répertoire actuel, mais c'est seulement à partir du 9<sup>e</sup> siècle que les sources arabes permettent de documenter une histoire de la musique persane et de distinguer plusieurs phases d'évolution.

Une première fusion s'opéra à Baghdad aux 8<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup> siècles alors que les musiciens d'Iran, désormais islamisés, délaissèrent le pehlevi pour chanter en arabe. Bien des grands chanteurs et instrumentistes couramment considérés comme arabes, furent de fait d'origine persane, comme les légendaires Zaryab, Es'hâq et Ebrâhim Mawsili.

**Héritiers de la science grecque, des savants comme al-Kindi et al-Khorazmi (9<sup>e</sup> siècle), puis Fârâbi (10<sup>e</sup> siècle) et Avicenne (mort en 1037), posèrent les bases d'une musicologie systématique qui prévaudra dans les Orientés arabe et persan après avoir atteint son sommet vers 1300**, grâce à deux Iraniens : Safiuddin Urmawi (qui écrit encore en arabe) et Qotboddin Shirâzi (qui écrit en persan). À cette école se rattache Abdolqâder Marâghi (mort en 1435), compositeur prolifique et théoricien accompli qui connut une gloire sans égal au gré de ses fonctions qui le conduisit à Baghdad, en Azerbaïdjan, à Samarqand et à Herat. Ses compositions et ses traités devinrent aussi la référence ultime de l'art musical turc ottoman, et si des vestiges de ses œuvres nous sont parvenus, son recueil de compositions fut malheureusement perdu. Néanmoins, les descriptions qu'il donne des formes de composition, des modes (*maqâm, parde, shadd*) et des cycles rythmiques (*iqâ, osul*) témoignent de la richesse et de la sophistication de ce qu'on attend d'une musique de cour dans tout son éclat.




Avicenne

### **L'expansion iranienne**

À son époque, la vie musicale connut une exceptionnelle floraison à Herat puis à Tabriz, les musiciens et les artistes étant déplacés d'une cour à une autre, au gré des conquêtes ou de contrats. Ainsi, de nombreux interprètes et compositeurs iraniens dont les noms nous sont parvenus furent engagés au service des sultans turcs, ou même « offerts » à des monarques, contribuant à la circulation des œuvres le long des routes de la soie. Plus tard, c'est l'Inde moghole qui attira les lettrés, miniaturistes, calligraphes et musiciens de Perse et du Grand Khorasan. Une fusion s'opéra sur cet axe, attestée au 17<sup>e</sup> siècle par des traités indo-persans établissant les équivalences entre les modes indiens (*rāga*) et les modes moyen-orientaux (*maqâm*). De nos jours encore, le répertoire



Fondation  
EME



Mieux vivre ensemble  
grâce à la musique

**Développant des projets innovants à la croisée de la musique et du domaine social, la Fondation EME oeuvre pour permettre l'inclusion et apporter de la dignité aux personnes fragiles ou en détresse.**

IBAN: LU38 0019 2955 7929 1000

BIC: BCEELULL

[www.fondation-eme.lu](http://www.fondation-eme.lu)

payconiq



classique du Cachemire, le *sufyana kalam*, revendique ses origines persanes sur la base d'une terminologie et de documents remontant à quatre siècles.

On peut se faire une idée assez précise du système et du style de cette musique savante par les transcriptions de centaines de compositions, réalisées vers 1650 par Ali Ufki (un Polonais « converti » à la musique ottomane), puis vers 1700 par le prince moldave Cantemir (ou du moins sous sa direction). Ces précieux corpus recèlent des pièces, déjà anciennes à leur époque, de nombreux compositeurs persans dont les noms ont été également consignés dans les chroniques d'Ispahan.

Parallèlement à la haute tradition, les cours royales et princières entretenaient des troupes de chant et danse dont les miniatures, les fresques, ainsi que les récits de voyageurs, témoignent du faste et de l'élégance. Toutes les musique urbaine, légère ou savante, militaire ou festive, étaient incluses dans un organigramme précis, et leur pratiques étaient tarifées et taxées jusque dans les tavernes et les cafés. Des troupes de danseuses caucasiennes, arméniennes, tziganes et même indiennes se produisaient à Ispahan avec leur propre répertoire, éventuellement adapté au goût local. Les meilleurs éléments étaient recrutés par la cour.

## **Déclin**

Durant des siècles les musiques savantes du Proche et Moyen-Orient constituaient une grande famille. Les structures modales et rythmiques étaient communes, les compositions souvent compatibles, les chants étaient majoritairement dans la langue nationale, mais souvent aussi dans une seconde langue : l'arabe en Perse, le tchaghataï à Samarqand et Herat, le persan à Istanbul. À partir du 17<sup>e</sup> siècle, les divergences s'accroissent, la musique persane suit son propre cours et se différencie de plus en plus de celle de ses voisins. À l'aube du 18<sup>e</sup> siècle, la « grande musique » amorce un déclin dont elle n'émergera que trois générations plus tard.

La raison principale est dans les troubles qui affectent le pays et en particulier Ispahan, entraînant la fin du patronage impérial. Les maîtres se retrouvèrent sans auditoire, sans commanditaires, sans disciples à qui transmettre leur répertoire et les arcanes de



Palais du chah d'Iran à Téhéran, milieu du 19<sup>e</sup> siècle

leur art. Les chefs-d'œuvre des Anciens furent oubliés, mais il semble bien que l'art vocal, les finesses du jeu instrumental, ainsi qu'un style d'interprétation, d'ornementation et de composition se transmirent jusqu'au 19<sup>e</sup> siècle, et de là, jusqu'à nos jours. De plus, la nouvelle gouvernance de Nâder Shâh, un chef de guerre peu raffiné, ne profita qu'aux genres légers et festifs, aux petites chansons et à la danse. Les instruments anciens comme la harpe, le *'ud*, le *qānūn*, le *shederghu*, le *shashtār* disparurent, mais d'autres devinrent en vogue, et le sont encore, comme le *tār* et le *santur*. Avec le déclin de la musique de cour « classique », les modes et les rythmes qui survécurent le mieux furent ceux qui étaient partagés avec les musiques populaires rurales et urbaines. De plus, des mélodies propres à certaines ethnies, ainsi que des éléments des genres légers professionnels, furent intégrés au répertoire des modes classique (*dastgāhs*, *āvāzs*) et au corpus des types mélodiques (*gushe*). La musique se reterritorialisa en délimitant son espace,



au sens à la fois géoculturel et formel du terme. La plupart des cycles rythmiques étendus et difficiles (9, 10, 13, 16, 24, 32, 48 temps, etc.) ainsi que les structures de composition qui disparurent en Iran au cours du 18<sup>e</sup> siècle sont encore courants aujourd'hui dans d'autres traditions d'Asie intérieure.

### **Renaissance**

L'art musical se recentra et se concentra alors sur le chant libre, a capella qui était cultivé dans différents contextes lettrés ou religieux. Du 18<sup>e</sup> siècle aucun nom de maître de musique ne nous est parvenu, mais le premier qui apparaît au début du 19<sup>e</sup> siècle est celui d'un chanteur, Bâbâ Makhmur Esfahâni, détenteur d'un vaste répertoire qu'il organisa en douze suites modales (*dastgâh*). Très discret mais protégé par le chah de la nouvelle dynastie, celle des Qâjars, il annonce une renaissance qui s'affirme brillamment au milieu du siècle. L'histoire de la musique a consacré cette nouvelle phase comme « *qâjâr* », qui succède à la période « safavide », après une période nuageuse d'un siècle. À la cour impériale, transférée de Chiraz à Téhéran, comme à celle du prince héritier à Tabriz, les grands maîtres, sortis de l'ombre, sont à l'honneur. Ils se produisent parallèlement avec les troupes de chant et danse qui durant des siècles ont assuré la continuité de l'aspect festif de l'art musical. Ils élèvent le niveau de ces troupes, tout en tirant parti de leur répertoire. Enfin, ils enseignent à la cour, notamment à des princesses, épouses et concubines parmi lesquelles certaines excellent dans le jeu d'un instrument, dans le chant ou dans la composition.

### **Reterritorialisation**

Les chroniques ont consigné les noms de ces premiers maîtres : Mohammad Rezâ, Chalânchi Khân, Khoshnavâz, Aqa Mo'alleb et enfin Ali Akbar Farâhâni « le divin » comme le glorifie Gobineau qui l'entendit au milieu de son siècle. Deux lignées prestigieuses élaborent les canons de la nouvelle musique : celle des Farâhâni et de Mohammad Sâdeq Khân (mort en 1903). Cet *ars nova* intègre beaucoup de mélodies populaires, urbaines ou rurales, mais sous une forme beaucoup plus sophistiquée.



# “Cultivons l’art d’être responsables !”

Nos institutions culturelles jouent un rôle primordial  
dans la préservation des liens sociaux.

Partenaires de confiance depuis de nombreuses années, nous  
continuons à les soutenir, afin d’offrir la culture au plus grand nombre.

[www.bdl.lu/rse](http://www.bdl.lu/rse)

**B** BANQUE DE  
LUXEMBOURG

Quelques décennies plus tard, un illustre représentant de cette école, Abolhasan Sabâ affirme que sa musique « *est d'origine régionale (mahalli), spécifique au territoire iranien (âb o kâk, l'eau et la terre) et ne peut être pratiquée nulle part ailleurs... Les anciens connaisseurs et savants ont recueilli des mélodies et des thèmes de tous les villages, régions et villes du pays. Les gens chantaient ces airs, puis ils ont été rassemblés et organisés en systèmes modaux (dastgâh).* »

**Il n'en reste pas moins que bien des traits et des structures de l'ancienne musique savante ont survécu, parmi lesquelles la nomenclature et le contenu des formes modales que l'Iran partage en partie avec d'autres cultures du Proche-Orient, notamment l'Azerbaïdjan et l'Iraq.** Un autre élément de cette continuité est vraisemblablement le style, tant instrumental que vocal, ainsi que les intonations qui tous deux se transmettent aisément par imitation, tandis que le répertoire, faute d'être noté, exige quant à lui une laborieuse mémorisation.

### Modernité

C'est par les notations et les enregistrements que le nouveau répertoire canonique (appelé *radif*) ainsi qu'un vaste corpus de chansons et compositions classiques (*tasnifs, zarbi*) ont pu être sauvés à partir du 20<sup>e</sup> siècle. Avec la fin du mécénat des Qâjâr, le répertoire s'est transmis durant quelque temps dans la sphère privée, parmi des amateurs éclairés, loin des médias et du public. Le conservatoire, la radio, le disque 78 tours, les formes les plus banales de musique occidentale, ont constitué durant quelques décennies une menace bien plus sérieuse pour la survie de la tradition que la plupart des invasions que l'Iran avait subies. Comme le souligne le maître Faramarz Payvar (décédé en 2009) « *avant [l'apparition de la radio], tout ce que l'on composait était authentique, même ce qui est considéré comme musique d'agrément [...] parce qu'à cette époque, dans tous les coins de l'Iran, les oreilles n'entendaient rien qui ne soit iranien, et s'en inspiraient.* »

L'acculturation occidentale et les attentes d'un nouveau public peu cultivé ont durant plusieurs décennies éclipsé la haute tradition, et ce jusque vers les années 1970 où elle a pu être sauvée in extremis par des enregistrements, des notations, et



Kamânche, vers 1869

surtout par la possibilité offerte à quelques maîtres d'âge respectable de transmettre leur savoir à la nouvelle génération. L'idéologie islamique, qui fut longtemps préjudiciable aux genres de variété, tourna à l'avantage des formes classiques et populaires dites « authentiques ». Tout instrumentiste et chanteur se référait désormais aux canons fixés à la fin du siècle passé, dont l'accès était ouvert à tous.

### **Retour au terroir**

Mais par un mouvement naturel, le classicisme tournait en académisme, lequel incitait à l'imitation, attitude méprisante pour ceux dont le mot d'ordre était « créativité » (*khalâqiat*). Fort bien, mais où trouver une inspiration nouvelle qui ne soit pas exogène ? (Car il faut tout de même que le public iranien se sente chez lui.) La source était à portée de main, grâce aux festivals, aux concours, aux anthologies, aux cassettes, disques et autres médias : dans ces mêmes traditions régionales qui avaient déjà inspiré les anciens.

Mais, bien sûr, pas toutes les traditions, seulement celles qui n'ont pas de connotation turque, arabe ou indienne, ce qui est le cas du folklore kurde et khorasanais. Peu à peu la musique d'art iranienne rehaussa donc ses nuances persanes par des colorations kurdes ; symétriquement, les airs kurdes furent agrémentés de sonorités et d'arrangements *alla persiana*. « Kurdisation » d'un côté (notamment au niveau du rythme, du tempo et des ritournelles), « persanisation » de l'autre côté, grâce aux instruments et à leur technique virtuose. En retour, deux instruments kurdes devinrent parmi les plus populaires dans tout le pays : le *tanbur*, un luth sacré à l'origine, et le *daf*, tambour sur cadre des derviches kurdes. Des familles comme les Kâmkâr, les Pournazeri et Andalibi ont largement contribué à ce mouvement, ainsi que des chanteurs comme Shahrâm Nâzeri et récemment Homâyun Shajarian. Du côté du Khorasan (au nord-est du pays), une chanteuse comme Sima Bina a eu beaucoup de succès en « classicisant » des airs locaux, lesquels sont en fait plus compatibles avec les intonations persanes que les kurdes. Le jeu éminemment classique du *setâr* a pris des accents populaires de *tanbur*, de *dotâr* ou de *sâz divân*, les joueurs de viole (*kamânche*) loris et kurdes se sont persanisés (comme avant eux les violonistes), tandis que des airs folkloriques ont été intégrés à des programmes annoncés comme « musique iranienne », le qualificatif « persane », ayant perdu sa pertinence.

### **Le temps de la *world***

Dans la phase suivante de ce processus, les affiches de concert devront simplement titrer « Musiciens d'Iran », ou encore, selon le cas « Rencontre Iran-Anatolie, Iran-Arménie, etc. », et au final opter pour une formule poétique suivie du nom du groupe ou des solistes consacrés. De nos jours, toute ligne de partage esthétique, formelle, ethnique ou nationale, dessinée sur le flux de la *world music* est vouée à s'effacer rapidement. Dans la seule catégorie dite « classique » en Iran, on distingue aisément une douzaine de tendances actuelles. De plus, les musiciens évoluent souvent d'un genre à un autre au cours de leur carrière, et même simultanément, tout comme en Occident le même interprète couvre plusieurs styles et époques.

Remis à jour, l'impératif de « créativité », implique maintenant l'adaptabilité, l'ouverture, la spontanéité et l'innovation. Il mobilise de hautes compétences techniques, le goût du risque et de l'expérimentation, ainsi que la familiarité avec plusieurs idiomes musicaux, au gré des rencontres. Il s'agit donc de s'adapter à de nouveaux publics, notamment à l'étranger, ainsi qu'aux exigences de scènes et de programmations pour lesquelles la musique d'autrefois n'avait pas été conçue. Parvenir à retrouver une intimité et une connivence dans ces nouvelles conditions, tel est le défi que doivent relever les artistes de notre époque. Forts de leur expérience séculaire, les Iraniens y sont certes très bien préparés.

*Jean During est directeur de recherche émérite au Centre National de Recherche Scientifique. Après des études de philosophie, il s'est établi en Iran entre 1971 et 1981 pour se consacrer à l'étude du târ, setâr et tanbur. Plus tard il a séjourné plusieurs années en Asie centrale et encore en Iran. Il est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages et de nombreux articles sur les musiques de l'Asie intérieure, leur forme, leur contexte culturel, et leurs rapports avec la société, la pensée et la mystique musulmane. Il a aussi publié une soixantaine de disques, sur une aire allant de la Turquie au Xinjiang. Plusieurs de ses ouvrages ont été traduits en persan, en italien, en anglais, et en espagnol. Parmi ceux-ci, les suivants concernent directement la musique persane : Musiques d'Iran. La tradition en question (Geuthner, 2010), Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical (Verdier, 1994), The Radif of Mirzâ 'Abdollâh. The Canonic Persian Repertoire as Recorded by Nur 'Ali Borumand (Mahoor, 2019), The Art of Persian Music (avec Z. Mirabdolbaghi et D. Safvat, Mage, 1991).*

“

WE OFFER  
TAILOR-MADE  
SOLUTIONS

Claude HIRTZIG



**SPUERKEESS**  
Private Banking

Banque et Caisse d'Épargne de l'État, Luxembourg, établissement public autonome  
1, Place de Metz, L-2954 Luxembourg, R.C.S. Luxembourg B30775

# Vom Urgrund in die Zukunft persischer Musik

Stefan Franzen

Wenn man sich auf die Suche nach den Wurzeln der persischen Musik begibt, führen viele Wege zur Langhalslaute Setar. Bereits auf Darstellungen um 1500 v. Chr. ist ihre Vorläuferin zu sehen, sie kann auf die noch ältere Tanbur-e Khorasan zurückgeführt werden. Ihre Wurzeln liegen somit deutlich in vorislamischer Zeit. «Setar» bedeutet «drei Saiten», das entspricht ihrer ursprünglichen Bespannung, auch wenn sie in der modernen Bauform, ab dem 19. Jahrhundert, über vier Saiten verfügt. Zwanzig bewegliche Bündel aus Darm sitzen auf einem Hals aus Walnussbaumholz, damit die Spielenden sich an die Intervalle der verschiedenen Skalen anpassen können.

Ihr Klang verweist auf ihr Umfeld: Verhalten und versonnen ist er, eher für die Privatsphäre gedacht. Heute mit Metallsaiten, bis zum 17. Jahrhundert noch mit Seidensaiten versehen, ist die Setar ein nach innen horchendes Instrument: Sie wird in kleinen Gruppen gespielt und genossen, in höfischem Kontext, aber auch als Begleitung zur Meditation. Daher galt die Setar – die später, auf ihrem Weg nach Indien – zur uns viel bekannteren Sitar abzweigte, auch als eines der bevorzugten Vehikel der Sufis für den Weg, mit musikalischen Mitteln Kontakt zur göttlichen Sphäre herzustellen. Der Resonanzkorpus aus dem Holz des Maulbeerbaumes ist herzförmig – das verweist auf die persische Architektur mit ihren vielen Bogen- und Herzformen. Er verweist aber auch auf die Spiritualität: Auf der Gefühlsebene hat die Setar eine sehr enge Verbindung zum Spieler, man hält sie ganz nah am Körper, am Herzen, und sie wird direkt mit dem





Kayhan Kalhor  
photo: Michel Bertholet

Zeigefinger gezupft oder auch der ganzen Hand geschlagen, ermöglicht Körperkontakt ohne Plektrum. Die Varianten der Spieltechniken sind buchstäblich unbegrenzt.

Die großen persischen Lauten-Virtuosen unserer Tage haben sich meist auf die jüngere Tar spezialisiert. Erst vor ungefähr 300 Jahren hat diese sich aus ihrer Vorfahrin entwickelt. Nicht nur eines, sondern zwei miteinander verbundene Herzen bilden den Tar-Korpus – das verstärkte den bislang verhaltenen, introspektiven Klang, führte ihn aus dem Privaten hinaus in die Konzertsphäre. Auf der Tar mag es effektvoller klingen, wenn man mit Virtuosität glänzen möchte. Doch wer die Setar spielt, taucht zum Urgrund persischer Musik hinab.

Für die Setar sind noch Notationen aus der Zeit der Safawiden-Dynastie des 16. Jahrhunderts überliefert. Damals war die persische Musik noch in Skalen organisiert, die sich wie in der arabischen Welt «Maqam» (Plural: «Maqamat») nannten. Vom 17. Jahrhundert an bis zum 19. Jahrhundert entwickelte sich

daraus der ausgefeiltere Radif als Gesamtsystem, der nicht nur auf die jüngere Tar, sondern auch aufs Setar-Spiel angewandt wurde. Dieser Radif ist die Grundlage der Improvisationskunst in der heutigen persischen Klassik. Man kann ihn sich als riesigen Schatz mit zwölf Truhen vorstellen, und jede dieser Truhen steht für eine Skala («Dastgah») mit einer ganz besonderen Stimmung. Die Truhen wiederum sind prall gefüllt mit Perlen, kurzen Melodiefloekeln, die man «Guscheh» nennt. Diese Perlen improvisierend zu einer Kette zu verbinden, ist das Ziel des Improvisierenden, in einer Balance zwischen vorgeschriebenem Regelwerk und einem lebendigen, erfindungsreichen Fluss.

Wer in der iranischen Klassik ein Meistermusiker, ein Ostad werden möchte, muss den Radif in all seinen funkelnden Bestandteilen von Dastgahs und Guschehs auswendig kennen. Von einem herkömmlichen Schatz unterscheidet er sich jedoch dadurch, dass mit jedem Schatzsucher Wert und Fülle steigen: Aus dem Moment herausschöpfend, bringt der Spieler die Schmuckstücke immer wieder anders zum Glitzern, poliert sie mit neuen Ideen der Improvisation, fügt auch mal ein paar ganz neue Perlen hinzu. Bei Kayhan Kalhor und Kiya Tabassian, zwei herausragenden Musikern unter den heutigen Setar-Meistern, geht es um all das: Sie zeigen uns, wie die Setar zum einen in der reichen Volksmusikmelodik wurzelt und sich dann über die Maqamat im ausgefeilten System des Radif verfeinerte. Sie zeigen uns aber auch, wie universell die Setar heute sein kann, unabhängig von Stilen oder dem Gebunden-Sein an Geographien. Denn sowohl Kalhor als auch Tabassian sind Kosmopoliten, die auf der Basis der persischen Klassik immer über die eigene Kultur hinausgeblickt und -gehört haben.

Der iranisch-kurdische Musiker Kayhan Kalhor ist auf der Setar, in erster Linie aber auf der Stachelgeige Kamancheh, einer der großen Meister seiner Generation. Er spielte bereits als Teenager in Teheran im staatlichen iranischen Orchester, studierte die Traditionen verschiedener Provinzen, besonders des im Norden liegenden Khorasan und Khordestan. Als nach der Revolution rasch offensichtlich wurde, dass die Mullahs einer sich frei

entwickelnden Musikkultur Steine in den Weg legten, ging Kalhor schon in jungen Jahren nach Rom, später nach Ottawa, siedelte schließlich nach Brooklyn über. An allen Wahlheimaten ließ er sich von den neuen Einflüssen befruchten. Die biographischen Reibungen sorgten in seinem Werk für eine weltumspannende Haltung.

Kayhan Kalhor hat nicht nur für die großen Stimmen der persischen Klassik komponiert, unter ihnen die Sänger Mohamad Reza Shajarian und Shahram Nazeri. Er gründete auch das Ensemble Ghazal, das Gemeinsamkeiten persischer und indischer Klassik und Volksmusik auslotet. Er wurde ein prominentes Mitglied von Yo-Yo Mas Silk Road-Ensemble, das nunmehr seit 20 Jahren Musiker von den USA bis Fernost zu kreativen Höhenflügen vereinigt. Genauso erprobte er sein Spiel im abendländischen Kontext, bevorzugt mit kammermusikalischen Klangkörpern, darunter das Kronos Quartet und Brooklyn Rider. Kalhor lässt sich von Sufi-Mystik und türkischer Musik ebenso inspirieren wie von den Troubadouren der Renaissance und von Versen aus der Feder Walt Whitmans.

Die Spielmöglichkeiten der Kamancheh hat er bei all diesen Erkundungen schrittweise ausgedehnt. Zusammen mit dem australischen Instrumentenbauer Peter Biffin unternahm er eine gewagte Erweiterung: Er entwickelte die Shah Kaman, eine Kreuzung aus Kamancheh und zwei ihrer Verwandten, der chinesischen Erhu und der türkischen Tanbur. Sie öffnet durch eine fünfte Saite die unteren Register. Für Kalhor war die Entwicklung dieser Kamancheh-Variante nach eigener Aussage eine Reaktion auf die Unruhen in seiner Heimat, denen er Erdung und Festigkeit entgegensetzen wollte. Man kann das aber durchaus auch im metaphysischen Sinne sehen: Durch die tiefere Saite gewinnt der Klang an spiritueller Tiefe. Und diese Tiefe ist – auch wenn es nur sein zweites Instrument ist – erst recht in Kalhors Spiel auf der Setar zu spüren, dem Instrument par excellence, wenn es um eine kontemplative Haltung geht. Yo-Yo Ma hat treffend über seinen persischen Kollegen gesagt: *«Es gibt etwas in Kayhans Spiel, das über den Klang, den er erzeugt, hinausgeht. Nicht um die Noten*



Kiya Tabassian

photo: Michel Bertholet

*selbst geht es, sondern wie man von einer Note zur anderen kommt. Und Kayhans Musik hat so viel von dem Unhörbaren, Unentdeckten, den unermesslichen Räumen zwischen zwei Noten.»*

Ebenso gekennzeichnet von einem globalen Rundumblick und einer Spielweise der Versenkung ist die Arbeit Kiya Tabassians. Er betrachtet das Flechtwerk der Kulturen zwischen Orient und Okzident aus der belebenden Distanz. Als er vierzehn Jahre alt war, emigrierte seine Familie in die kanadische Provinz Québec. Um die Jahrtausendwende gründete er mit seinem Bruder, dem Perkussionisten Ziya Tabassian, in Montreal ein erstaunliches Ensemble, das Traditionen vom andalusischen Flamenco bis Anatolien, von den jüdischen Shtetls bis zur iberischen Romanze, von Korsika bis Persien zu einer neuen Vision bündelt. Diese Formation nennt sich nicht von ungefähr Constantinople, und bezieht sich damit auf eine Metropole, die über Jahrtausende Dreh- und Angelpunkt von Kulturen und Religionen war. Bis heute haben Constantinople in über 50 Ländern nahezu 1000 Konzerte gespielt und 20 Platten veröffentlicht.

Kiya Tabassian legt seine Projekte so offen an, dass er sich darin stets mit vielen anderen Musikkulturen verständigen, in Dialog mit immer wechselnden Gästen von China bis Westafrika treten kann. Das geschieht auf dem fruchtbaren Boden der modalen Musik, die nicht auf Tonarten, sondern auf der kunstvollen Entfaltung von Skalen basiert. Eine Sprache, die in Europa bis zur Renaissance vorherrschte und die in vielen Musikkulturen wie der persischen Klassik bis heute weiterlebt. Tabassian hat auf der anderen Seite als Student der Komposition jedoch auch einen tiefen Einblick in die abendländische Sicht- und Hörweise bekommen, ist von renommierten Orchestern als Schöpfer symphonischer Werke und bei Regisseuren für Soundtracks von Dokumentarfilmen gefragt. Dieses Standing in zwei grundlegend unterschiedlichen Musiksystemen ermöglicht ihm souveräne Weitsicht.

«The Art of Persian Music» nennt sich das Duo-Programm von Kalhor und Tabassian. Es schwingen alle Facetten mit, die sich unter dem Himmel Persiens während der letzten Jahrtausende ausgeformt haben. Dafür stehen den beiden Musikern lediglich die zwei mal vier Saiten eines auf den ersten Blick so unscheinbaren Instruments zur Verfügung. Doch daraus entfalten sie eine Klangwelt, die sich über den halben Globus erstreckt, über verschiedene Musiksysteme, Kontinente, Zeitalter und über ihre abwechslungsreichen Biografien hinweg. Darin liegt vielleicht die größte Kunst und wahre Meisterschaft: Mit solch konzentrierten, geringfügigen Mitteln einen Reichtum zu schaffen, der sich nicht an Äußerlichkeiten verfängt, sondern intensiv in die Tiefe horcht.

*Stefan Franzen wurde 1968 in Offenburg/Deutschland geboren. Nach einem Studium der Musikwissenschaft und Germanistik ist er seit Mitte der 1990er Jahre als freier Journalist mit einem Schwerpunkt bei Weltmusik und «Artverwandtem» für Tageszeitungen und Fachzeitschriften sowie öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten tätig.*

DANS UN MONDE QUI CHANGE  
TOUTES LES ÉMOTIONS  
SE PARTAGENT

NOUS RESTONS ENGAGÉS POUR  
SOUTENIR LES PASSIONS ET PROJETS  
QUI VOUS TIENNENT À CŒUR.

[bgl.lu](http://bgl.lu)



**BGL  
BNP PARIBAS**

La banque  
d'un monde  
qui change

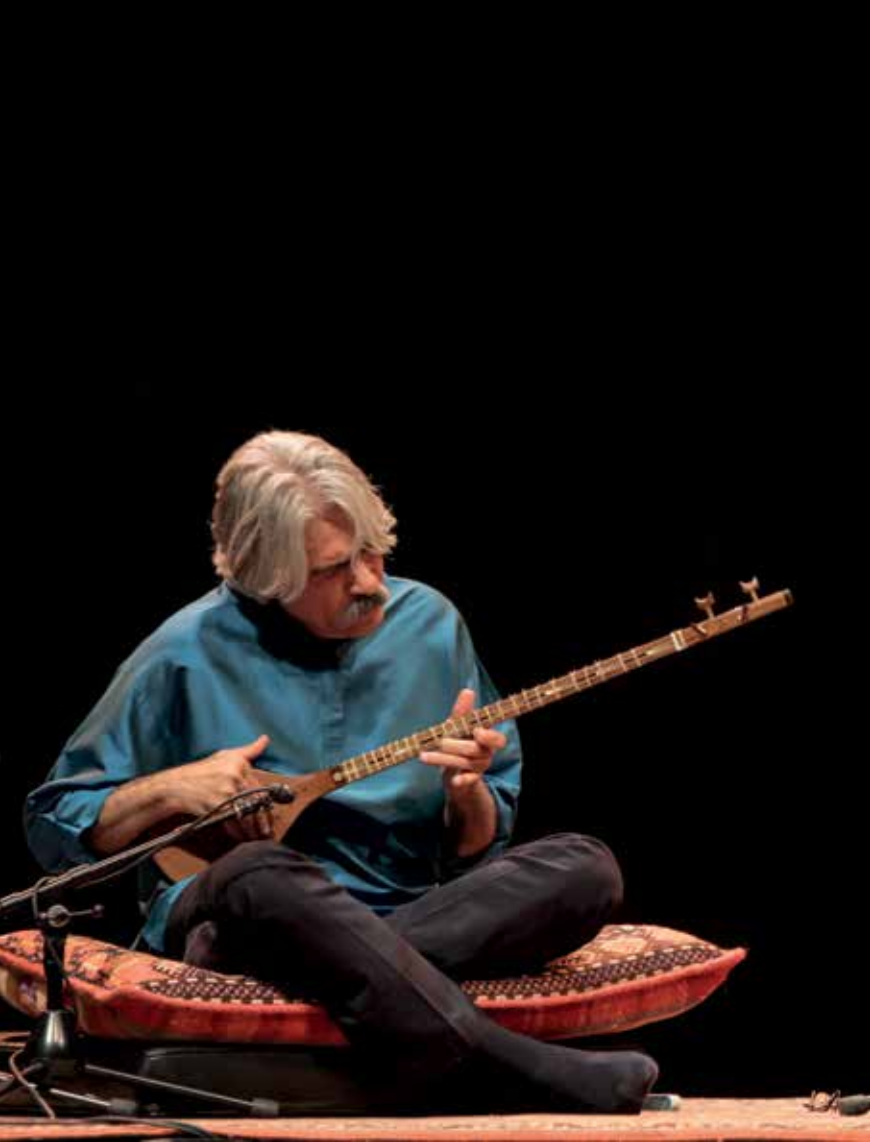
# Interprètes

## Biographies

---

### **Kayhan Kalhor** setar

Kayhan Kalhor is an internationally acclaimed virtuoso on the kamancheh and has been instrumental in popularizing Persian music in the West through his collaborations. A creative force in today's music scene, he has studied the music of Iran's many regions, but in particular those of Khorason and Kordestan, and he has toured the world as a soloist with various ensembles and orchestras, including the New York Philharmonic and the Orchestre National de Lyon. He has also composed works for Iran's most renowned vocalists, Mohammad Reza Shajarian and Shahram Nazeri, and has performed and recorded with Iran's greatest instrumentalists. He composes music for television and film as well. The soundtrack of Francis Ford Coppola's *Youth Without Youth* featured a score he composed with Osvaldo Golijov. At the invitation of John Adams, he played at Carnegie Hall in a solo recital for Adams's Perspectives Series and also appeared with him on a double bill at Lincoln Center's Mostly Mozart Festival. As an original member of Yo-Yo Ma's Silk Road Project, Kayhan Kalhor continues to compose for and tour with the ensemble. His compositions appear on all the Silk Road albums, the most recent of which won a Grammy award in 2017. He last performed at the Philharmonie Luxembourg during the 2014/15 season.







Kayhan Kalhor, Kiya Tabassian  
photo: Vincent Roy

---

**Kiya Tabassian** setar

A setar virtuoso and acclaimed composer, Kiya Tabassian has performed on stages throughout the world with his ensemble Constantinople. He has collaborated as a composer, performer and improviser with Radio-Canada, the international MediMuses project, the Atlas Ensemble (Netherlands), the Orchestre symphonique de Montréal, the Nouvel Ensemble Moderne, and the European Broadcasting Union. Since 2017, he is Associate Artist at the prestigious Rencontres musicales de Conques, where he presented Constantinople's most recent creations. Kiya Tabassian was a member of the Conseil des arts de Montréal for seven years, serving as chair of the musical executive committee for three years, and is now a board member of the Conseil des arts et des lettres du Québec. He co-founded the Centre des musiciens du monde in Montreal in 2017 and continues to serve as its artistic director. His artistic projects and creations have received the support of the Arts Councils in Québec and Canada for years. He last performed at the Philharmonie Luxembourg during the 2016/17 season.

# Autour du monde

Prochain concert du cycle «Autour du monde»  
Nächstes Konzert in der Reihe «Autour du monde»  
Next concert in the series «Autour du monde»

**31.05.2022 20:00**  
Grand Auditorium  
Mardi / Dienstag / Tuesday

**Richard Galliano**  
«Manouche Partie»

**Richard Galliano** accordion  
**François Arnaud** violin  
**Sébastien Giniaux, Adrien Moignard** guitar  
**Diego Imbert** double bass

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)



your comments are welcome on  
[www.facebook.com/philharmonie](http://www.facebook.com/philharmonie)



LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
*Ministère de la Culture*



Mercedes-Benz

### Impressum

© Établissement public Salle de Concerts  
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2022  
Pierre Ahlborn, Président  
Stephan Gehmacher, Directeur Général  
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher  
Rédaction: Charlotte Brouard-Tartarin,  
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,  
Anne Payot-Le Nabour  
Design: Pentagram Design Limited  
Imprimé par: Print Solutions  
Tous droits réservés.